



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Escuela de Postgrado

**“EL NEWEN LA FUERZA QUE MUEVE A LA MÚSICA
LAFKENCHE EN EL LAGO BUDI “**

**Tesis para optar al título de Magíster en Artes, Mención
Musicología**

Diego Félix Tapia Carmagnani

Profesor Guía: Profesor Jorge Martínez U.

**Santiago, Chile
2007**

*“DEDICADA A TODOS AQUELLOS QUE SE
HALLAN ÁVIDOS DE CONOCIMIENTO”*

**Mapa del Lago Budi, cercano a la ciudad de Puerto Saavedra , Provincia de
Cautín, Región de la Araucanía.**

Introducción

Esta investigación, nació respondiendo a la necesidad de una mayor comprensión de los términos que explican los procesos motivacionales y expresivos de la música mapuche. Al mismo tiempo, este trabajo se planteó, como un aporte frente a la falta de herramientas y simbología adecuada para describir y transcribir la música mapuche. Pretende satisfacer la necesidad del uso de términos del *mapudzungun* que describieran exactamente lo que se quería decir en cada música. Un término que explicara por ejemplo, la connotación que se le daba a una determinada frase en mapudzungun, para que esta no se comprendiera de manera errada.

En pos de descubrir conceptos, que nacieran del mismo lenguaje *mapudzungun*, en contraste a los modelos ya elaborados anteriormente en las investigaciones mapuches, que explicaban el contenido expresivo de esta en términos occidentales, los cuales no eran capaces de mostrar las verdaderas intenciones de las obras musicales de este pueblo, decidí estudiar un término ampliamente utilizado en la poesía mapuche y en las festividades.

Lo más interesante, es que el objetivo de esta tesis nació de la práctica misma en el proceso etnográfico y no anterior a esta, es decir, es producto directamente de la evidencia, frente a la evidencia clara de la importancia del término *newén*, el cual elegí tomarlo como concepto clave. El lugar en el que hice el estudio etnográfico fue el lago Budi, ubicado en la provincia del Cautín en la región de la Araucanía, Chile.

Esta elección se debió a dos razones muy sencillas; primero a la posibilidad práctica que se me dio en ese momento, logré contactar a una familia que me recibió amablemente, segundo porque esa zona es más abierta al occidental que otras zonas, dado quizá por su historia. Estos dos factores me permitieron realizar un rápido rapport, el que me fue ofreciendo las distintas perspectivas de cada comunidad y sector. Entender la realidad heterogénea de la música mapuche fue fundamental para mí, para no dar una visión demasiado cerrada o rígida acerca de lo que era el *newén*.

En una primera instancia, mi objetivo era explicar el porqué de la sonoridad musical mapuche, su nivel indicial, las primeras percepciones que se tienen de esta. Esta

pregunta la planifiqué, antes de llegar al trabajo en terreno y había decidido utilizar el concepto “de la dualidad no dual de la heterofonía musical mapuche”. Sin embargo, decidí cambiar este tema por dos razones: Una porque era un concepto demasiado europeo y desarraigado de la visión mapuche, otra porque el término *newén* que descubrí en terreno me ofrecía más posibilidades de comprensión de la música, tanto en su nivel organológico como performántico y socio-espiritual.

Objetivos Generales: Lograr comprender:

- 1-Comprender la visión no dual mapuche del universo, donde espíritu y materia son uno, lo que es igual a comprender la connotación socio-espiritual de esta música.
- 2-Profundizar en el conocimiento del lenguaje musical mapuche.
- 3-Realizar un acercamiento hacia los contenidos hermeneúticos y científicos de los términos nacientes del mapudzungun.
- 4-Entender el proceso del aprendizaje musical mapuche en los distintos actores sociales.

Objetivo Específico:

- 1- Entender la articulación cosmológica del término *newén* y los respectivos términos más cercanos a este.
- 2-Comprender la articulación del mundo lingüístico del mapudzungun con la música mapuche -con el término *newén* como concepto central.
- 3-La aplicación funcional del *newén* en el aspecto socio-musical
- 4-La posibilidad de utilización del *newén* como una herramienta útil en la transcripción y descripción de la música mapuche,

Planteamiento de la Hipótesis:

Creo que el conocimiento y el buen uso del término *newén* permite: Un acercamiento hacia la comprensión del lenguaje musical mapuche y las formas de expresar sus mensajes y contenidos, en el sentido en que expresa de manera más correcta, las intencionalidades que se hallan tras los actos musicales que los términos euro-occidentales, los que solo pueden dar bosquejos de las líneas más superficiales de la estructura musical mapuche.

El comprender las intencionalidades, que se hallan tras el deseo musical mapuche, permite generar un panorama explicativo de las motivaciones que generan la performance musical de esta cultura, en coherencia con las otras instituciones sociales.

Una vez comprendido el término central de estudio, es posible abrir las ventanas hacia una profundización en términos adyacentes a este, como lo son los conceptos del *kimün* y el *rakidzuam*, a través de la descripción específica de cada uno de estos términos en contraste con el *newén*.

Una vez conocido los principios filosóficos-científicos de la música mapuche, que nacen del término *newén* y sus términos complementarios, es posible entender el porque y el como de los aprendizajes de los músicos mapuches a través de sus linajes.

En la síntesis de los principios y del aprendizaje cultural de la música mapuche, pueden generarse amplios campos para estudios futuros, que busquen descifrar símbolos musicales en la iconografía y elaboración de los instrumentos (a nivel identitario y social) y explicar los mecanismos de comunicación entre las instituciones musicales y no musicales de la cultura mapuche.

A su vez el manejo de estos términos permitiría estimular nuevas formas de transcripción, que utilicen mejores descripciones etnográficas del proceso musical en las ceremonias y eventos sociales mapuches, dándose así la posibilidad de la creación de nuevos sistemas de simbolización musical, permitiendo expresar en términos del idioma *mapudzungun* lo que no se puede expresar en una partitura occidental.

Esto en el futuro podría así ayudar al desarrollo pedagógico de la música mapuche, no solo desde el aspecto melódico o rítmico, sino que comprendiéndose sus niveles de expresión.

La suma de todos estos aspectos, finalmente permitiría dar a conocer al público no mapuche esta música de una manera más coherente, siendo capaz de explicar su sentido y el porque de los cambios en su expresión vocal y sonora...

*El idioma mapudzungun no se escribe con acento, sin embargo para recordar su acentuación, algunos términos aparecen con acento, especialmente el de “*newén*”.

*El alfabeto utilizado para el mapudzungun es de Armando Marileo, utiliza la dz como en la palabra rakidzuam o dzomo “

***2-La tesis está escrita en primera persona cuando se trata de opiniones personales y muy específicas, en tercera persona cuando son opiniones de tipo más general.**

Metodología

Esta tesis comenzó con una pregunta ¿Cuál es la percepción de la gente que vive la experiencia de la música mapuche, en cuanto a participante activo del rito?

Respecto a esa vaga idea inicial, comencé investigando una primera bibliografía en el año 2.003 preparando lo que sería mi anteproyecto de título.

Aunque había participado en un taller de música mapuche, tocando instrumentos y danzando, aun no comprendía el amplio abanico de teorías y esquemas que se habían construido en torno a este tema.

Inicialmente, en relación al conocimiento de teorías musicales de distintas culturas americanas, yo solo conocía el sistema pentatónico presente en algunas músicas andinas y el ritual anexo a las músicas nahuas de México, además de eso y la experiencia mapuche, desconocía todo el proceso simbólico y las motivaciones sonoras que se hallaban en la instrumentación mapuche. Poco a poco a partir de textos generales como los de Claudio Mercado, en su introducción a sonidos de América, fui separando la paja del trigo y apliqué un concepto europeo como primer bosquejo de lo que sería mi proyecto. Este concepto es el de heterofonía, concepto a través del cual elaboré un primer título tentativo para mi tesis: “La dualidad no dual de la heterofonía musical mapuche”. Con la primera parte del título, quería indicar que la dualidad como tal en lo mapuche no es tan tajante como quería hacer parecer María Ester Grebe, en mi primera búsqueda bibliográfica.

Luego de haber leído un poco de organología, cosmología y ritualidad mapuche y de tener ya un conocimiento de la escuela levi-Strausseana por mi experiencia en la carrera de antropología, elaboré una idea. En esta idea, el concepto de heterofonía, surgía como una primera indicación del proceso acústico-sonoro en el campo musical dentro de un contexto ritual, en donde distintas líneas melódicas y métricas chocaban formando un juego de armónicos y de “tonalidades”, lo que al oído europeizado sonaba como algo caótico, pero que para la cultura mapuche prestaba la función de espontaneidad y creatividad constante.

En este concepto, propuesto de forma muy global y desestructuradamente por Claudio Mercado sobre todas las culturas americanas, llegaba a parecer demasiado racional bajo un modelo europeo, ya que para partir de una heterofonía necesitaba tener los conceptos previos y opuestos (los cuales necesitaban una

estructura cultural previa distinta a la mapuche) como los de armonía, homofonía , polifonía, politonalidad etc... los cuales no existen exactamente como tal en la cultura mapuche, es posible encontrar en ella algunos semejantes, pero nada que sea explicable como heterofonía , porque de partida este “supuesto “ caos sonoro de una música ritual , no considera las distintas líneas melódicas como facciones diferentes de una expresión musical, sino que más bien son tomados como una unidad , en donde los actores musicales se necesitan mutuamente y donde si existe la noción de un sonido unitario, todo lo contrario a la heterofonía.

Luego de esta primera etapa de investigación bibliográfica, logré descubrir mi error anterior de considerar heterofónica a la música mapuche, ya que esto mismo se contradecía con mi sentido de dualidad no dual, justamente era la unidad la que predominaba y no el choque de opuestos, el encuentro de distintas fuerzas en una sola y no lo contrario.

En esa segunda etapa, realicé mi primera etnografía en donde yo tenía como tema de tesis el que posteriormente dejaría a un lado. Sin embargo en ese momento, logré descubrir cosas que desconocía y que no aparecían de ninguna manera en un libro de música mapuche, ahí logré entender la relación de los términos de *kimün*, *rakidüam newén* y *nguen*. Comencé entonces mis primeras recopilaciones y en mi se produjo un proceso de desestructuralización, tanto en lo que respecta a mis conocimientos previos sobre la heterofonía, como de la casualidad musical. En este sentido, comprendí el sistema de roles sociales que se hallaban tras los músicos mapuches y logré distinguirlos dentro de toda la madeja uniformista, que normalmente se habían descrito en los trabajos anteriores. Descubrí que cada instrumento poseía un espíritu *am* y un alma (*pülli*) y fui alejándome del concepto europeo del instrumento, visto como cosa o como algo mecánico meramente funcional y no como un fin en si. Esto lo logré al vivenciar la experiencia musical *lafkenche*, con la cual sentí que ellos no tocaban solo para si mismo sino que también lo hacían para los instrumentos.

Es decir, metafóricamente, no solo le “pedían” al instrumento, no lo “explotaban” también ellos le daban, en un sentido, energético, cosmológico y simbólico, había una relación de reciprocidad. Al descubrir esta reciprocidad, en la segunda etapa, comprendí, que algún concepto se hallaba detrás de esto, y en el primer viaje descubrí el concepto del *newén*.

Posteriormente a este viaje se iniciaría la tercera etapa, la etapa de transición en que calibré las dos ideas: la de heterofonía musical mapuche y el concepto del *newén*.

Aunque todo partió de una “causalidad”, en la cátedra de transcripción de Tiziana Palmiero y de Rodrigo Torres, se pidió realizar una transcripción de una música vernácula o no escrita, entonces logré comprender que para hacer esa primera transcripción debía de utilizar este término *mapudzungún*.

Entonces mi primera comprensión del concepto *newén*, fue a un nivel sonoro-representativo-comunicativo, en el cual yo intentaba comunicar la estructura coherente y dialogante del *ül* mapuche. La idea de la heterofonía musical se había estancado, pero aun así no pensaba en utilizar el *newén* como concepto principal, sino tan solo auxiliar como medio de transcripción. Al mismo tiempo, en la cátedra de Tesis, comenté mi trabajo de transcripción al profesor Luis Merino y este me sugirió abordar el tema del *newén* como punto central de mi tesis, después de reflexionar sus razones, con respecto al problema etnocentrista en el que se podía caer con la utilización del término “heterofonía”, decidí tomarlo como punto central.

En una cuarta etapa, comencé a reflexionar más profundamente en el concepto de *newén*. Así fue, que lo que yo entendía como el concepto básico de fuerza motora, en la transcripción de la música mapuche, fue cambiando hacia otros niveles en los que logré captar las ideas, motivaciones y símbolos detrás de este término. Es decir detrás del simple hecho de fuerza física, pasé a conceptos de orden emocional, místicos, filosóficos y cosmológicos. Tras lo que yo entendía como un solo concepto, con una sola acepción, fui descubriendo muchos niveles que daban al *newén* una complejidad muy interesante.

Fue así, como a finales del año 2.004 realicé mi esquema del *newén* atravesando los 3 mundos del plano cosmológico mapuche (*wenu mapu*, *naug mapu* y *minche mapu*).

Ya en la quinta etapa en el segundo viaje etnográfico, comencé a indagar ya de manera consciente sobre el *newén*. Ocupé palabras claves para entrevistas abiertas que estuviesen dirigidas a todo tipo de personas, tanto en lo que respecta a edad, sexo, ocupación y creencia. Fue así como entrevisté a la gente en terreno y las principales ideas ejes de las entrevistas y conversaciones semi-informales fueron:

- Sexo del *newén*, posee caracteres femeninos o masculinos?
- El *newén* es una energía espiritual, mental astral o física?
- El *newén* posee o no posee forma.
- Existe dualidad en el *newén*, ¿ positivo o negativo?
- En que manera se expresa el *newén* en los instrumentos musicales.
- El *newén* se halla en este mundo u en otros mundos también?
- Con que otros conceptos se relaciona de manera profunda el *newén*.
- El *newén* es asimilable solo a la fuerza física o va más allá de lo que es el poder o la fuerza en si misma.
- Existen distintos tipos de *newén*?
- Que *newén* posee el músico?
- Que relación tiene el *ül* , (sonido) con el *newén*.?
- Cómo se produce el proceso de generar *newén* a través de la música.
- Es el *newén* una energía que es entregada, que se instala en el humano, o es algo producido por el humano mismo?
- Cómo se manifiesta el *newén* en la música de rogativa?.

Así formuladas las preguntas, se produjo en la cuarta etapa el proceso de recopilación y de información directa al tema de tesis dentro del contexto etnográfico.

En una quinta etapa, concentré mis esfuerzos por entender a los teóricos antropólogos, musicólogos y lingüistas de manera de poder asimilarlos y acomodarlos a un estudio de la música mapuche, extrayendo lo principal de sus propuestas de manera de poder limpiar y abstraer sus miradas desde todo el contexto cultural en que se hallaban (la mirada de herencia europea). La idea era de liberar a estos intelectuales, de una carga cultural, para establecer una utilización lo más coherente en el estudio de los términos y miradas mapuches.

En ese sentido, busqué autores que intentasen explicar las cultura más que como un origen o un “tiene que ser así” que lo hiciesen de un modo más ligado al sentido de la libertad humana y de la acción más que a una tradición sempiterna y programadora.

En pocas palabras, que explicara el quehacer cosmológico en la practica misma, en las decisiones diarias de la gente, dentro de las cuales cabe la comprensión de dioses, entidades y energías que forman parte de la naturaleza, pero que cuyo

diálogo con estas entidades surgiese de una manera consciente en el aquí y en el ahora y no vistas de una manera impositiva. Mi idea era todo lo contrario, pretendía demostrar la interacción real de estas energías, en contraste con la visión decimonónica y de los llamados orientalistas que veían en los mitos y leyendas de los orientales, una explicación primitiva de la naturaleza con ideas fantasiosas de temor hacia esta. Las corrientes antropológicas en las que me centré, se ubicaban dentro del campo investigativo que justifica la creación de realidades físicas en el aquí y en el ahora, es decir traspasar el ámbito de lo espiritual a lo científico. Este era el proceso, en que siempre habían chocados las ciencias sudamericanas o andinas para ser más específicas, con las ciencias post.cartesianas que veían en toda creencia de cosas que fueran no humanas solo la creencia de la superchería.

En cierto sentido comprendí en esta etapa, que poner en la palestra el tema del *newén* dentro de lo que intentaba ser científico-musicológico era nada más y nada menos que enfrentar los cánones que aun rigen y dominan el ambiente académico. Para poder realizar esta tesis, esto tenía que ser así y no podía ser de otro modo, ya que si quería partir explicando la música desde un término mapuche, debía de partir de una ciencia mapuche y esta iba a chocar con la ciencia neo-liberal materialista hoy imperante. Esto decidí hacerlo, no con el objeto de implantar una polémica sino que con el deseo de generar una reflexión en el encuentro de dos paradigmas científico.

Lo anterior me llevó en la quinta etapa, a reflexionar de qué manera el racismo aun se instaure de manera institucional en la academia global imperante desde Europa para el mundo (y esto tiene que ser dicho así, so-pena de faltar a la verdad en la investigación). La ideología de aquel continente, que se cree dueña de la ciencia, fundadora y regidora absoluta, cayendo en la contradicción de crear un dogma es decir, ir contra ella misma, de terminar siendo una secta, con sus jerarquías y castas.

Fue en este quinto nivel que comprendí el verdadero objetivo central de esta tesis. Demostrar una ciencia distinta a la imperante en los círculos académicos a través de la explicación y profundización de la música mapuche, en donde se pueden encontrar principios científicos-andinos aplicados a través del *newén*.

Luego, en una sexta etapa pase a mi tercer y cuarto viaje al Budi. Allí llegué a recibir la información del newen, desde el ámbito de la entrevista, hasta la

observación participante plena. Esto ya lo había hecho en el gran palín de Romopulli en mi segundo viaje, pero ahora lo vivenciaba en el día a día, arriando bueyes, sembrando papas, limpiando el terreno de arvejas, cortando leña: viviendo como un lafkenche del Budi, durmiendo y comiendo entre distintas familias.

Cantando con los niños, tocando la trutruka en las familias etc...

Pasé de la teoría del newen, a la práctica del *newén*, fue por así decirlo, esta sexta etapa dentro del proceso total de tesis, un tercer nivel etnográfico, primero la observación, la recopilación, el tanteo, luego la conversación, la racionalización y la información para terminar en la experiencia vivencial. Así fue como logré recopilar los 8 *ül* que tiene esta tesis, pero en cada distinta etapa etnográfica iba recibiendo de manera muy distinta la música que iba observando.

En la séptima etapa, realicé las entrevistas de los académicos mapuches en la ciudad de Temuco, donde llegué a un campo totalmente distinto, pues pasé de la opinión, directa, sencilla, cultural, tradicional y fiel al terreno lafkenche al área del pensamiento más particular e intelectual. En este ámbito, pude encontrar el pensamiento universalista y casi teosófico de don Juan Ñamkulef, un gran cosmólogo mapuche y por otra parte la escuela lingüística de Saussure en la persona de Hector Painequeo, quien trabajó con María Esther Grebe, don Hector tras su fachada europeizada demostraba un gran conocimiento esotérico del conocimiento oculto de las machis, más allá de los conocimientos exotéricos del ritual machísticos.

Conocí a una Graciela Cabral educadora que manejaba muy bien los símbolos mapuches y a un Sergio Quintriqueo con una idea muy específica del newen en un sentido metodológico.

Al llegar a la octava etapa comencé a escribir la tesis, con el desafío de sintetizar el conocimiento neo-estructuralista y holocentrista de la música mapuche para conciliarlo con mis 3 etapas en terreno y luego conectarlo con las escuelas antropológicas y lingüísticas, para agregarle un nuevo aporte proveniente de las escuelas más místicas-mitológicas de Ziley Mora y de Kuramochi todo eso integrado y comparado con mi experiencia en terreno.

En la novena etapa, realicé la conexión entre los conceptos rescatados en terreno y sus complejidades internas con sus respectivas interrelaciones y significaciones contextuales. Todo esto dentro del marco musical mapuche, de manera de llegar a

definiciones que se presentaran no dogmáticas y que al mismo tiempo fueran lo más claras y precisas.

En la décima etapa, intenté resumir todo esto desde los planos generales de la cultura mapuche: mitología, historia, etnia, cosmología religión hasta llegar a los niveles culturales y sociales y terminar en lo específico musical, de manera que se pudiese comprender, todo el lineamiento por el cual pasaba el *newén* como energía a través de los distintos niveles del pueblo mapuche. Así se generaba un eje coherente con la música en su función de educadora, potenciadora, creadora y estabilizadora de la cultura mapuche.

En la onceava etapa llevé a la práctica la teoría del *newén*, en el proceso de una transcripción más profunda a la que había realizado como tentativa en la tercera etapa. La finalidad de esta etapa, era entregar una herramienta para el entendimiento de los componentes musicales mapuches y de su simbología cosmológica, de manera de entender los procesos comunicativos del lenguaje musical de esta cultura.

I
PRIMER CAPÍTULO
CONTEXTO GENERAL DE LA CULTURA
MAPUCHE

Introducción al primer capítulo

Para poder estudiar las implicancias y alcances que tiene un término como el *newén*, en su articulación con otros términos del mapudzungun, es necesario tener una visión general de la cultura mapuche desde sus raíces e historia para llegar a la música. Sin esta visión general, no puede entenderse la lógica ni el sistema en que se circunscribe el *newén* dentro de la música.

Si bien el tema central de esta tesis es sincrónico, no deja de ser útil la mención de los antecedentes diacrónicos que ayudan a entender la mentalidad mapuche. El *newén* como todo término lingüístico, es hijo de una serie de transformaciones y aportes culturales. La historia mapuche, no es tan simple como se cree y de sus aportes podemos rescatar y deducir elementos del desarrollo musical de esta cultura, tanto de la simbología, como de la etnografía, la arqueología, la mitología etc...

Pensar la música mapuche como un todo estable, es querer limitar la visión de esta música, es verdad que en esta tesis, presento un esquema ideal de los componentes de la música de este pueblo, pero esto no quiere decir que sean los esquemas unívocos. Pueden existir muchos sistemas que se desconocen o que se conocen a medias, para entender esto hay que comprender que el desarrollo de esta etnia estudiada, se debe a una conjunción y aporte de diversas etnias. Ningún pueblo es absolutamente puro, ninguna música es absolutamente individual y referida a una sola cultura, todas las músicas se van generando por aportes multiculturales y sería ilusorio pensar en una que fuera un museo que se mantiene durante mil años.

Al mismo tiempo, entender los orígenes míticos nos ayuda a comprender el simbolismo que puede encontrarse en la música, ya que tras las metáforas y palabras superficiales, pueden hallarse otros significados solapados a modo de acertijos. Acertijos como los que maneja la machi. Así, la historia mapuche entre mito y restos físicos se va construyendo y permite entender algo del presente del *newén*.

I.I Orígenes Míticos.

La meica Quintu Ray, me dijo alguna vez (Apéndice) que los antepasados originarios, los que por primera vez habitaron el *Buta Mapu* (Chile) eran los *lituche*, la gente de la piedra (los primeros). Ahondando en este término, pude descubrir interesantes procesos a través de los cuales fueron construyéndose las culturas chilenas.

A partir de distintos mitos recogidos en distintas poblaciones, pueden hacerse analogías y a partir de estas analogías construir un eje unificador a través del cual puedan describirse hechos que se desarrollan en el tiempo en una cadena coherente. Sin embargo los mitos cambian, las estructuras nunca son permanentes, “La divergencia de las sucesiones y de los temas es un atributo fundamental del pensamiento mítico” (1),

Es necesario entonces, rescatar los conceptos claves que les determinan. El mito nunca es unívoco, ya que coincide con su objeto descrito pero nunca se funde con él. El mito “nunca recorre trayectorias enteras siempre le queda algo por hacer”. Esto a pesar de que su dificultad también plantea una ayuda, ya que la misión del mito es enseñar como deberían ser las cosas. Tal como si el pasado cambiara, el tiempo del mito, es más bien un tiempo astral (*wanguelen*) que físico, constantemente maleable.

Así, quien cuenta el mito, espera que los oyentes vayan hilando o terminando la historia según lo que es correcto. Lo correcto esta dado por los valores y creencias de cada cultura, así puede ir deduciéndose la lógica y/ o los mecanismos mentales de cada pueblo.

Así existe una diversidad de mitos, cosmogónicos, estacionales, divinos, heroicos y tecnológicos.¹

¹ Levi Strauss. 1975, 12-17

La música cumple un papel importante entre diversos pueblos y culturas. Esto es debido a que el sonido puede llegar a jugar un rol fundacional y mítico en el ordenamiento y creación del cosmos. A modo de ejemplo, es pertinente tratar el trabajo del antropólogo Richard Chase Smith, de su artículo "*Muerte y caos, salvación y orden*, Un análisis filosófico acerca de la música y los rituales de los *amuesha*. El autor comienza comentando la importancia de la música en los *amuesha*, una etnia neo-amazónica del Perú. La música cumplía entre ellos, un papel muy importante en la celebración de su ritual: el *Coshamñats*. Para descubrir el porque de esa importancia, el autor debió indagar en los mitos. Así descubrió la motivación que indujo a crear la música en un mito, uno de esos mitos dice: "Hace mucho tiempo, no había canciones. Cuando nuestros ancestros, querían cantar, emitían sonidos extraños, como tarareando cosas sin sentido. Esto era porque no sabían como cantar. Hoy por supuesto, no sabemos como sería aquello, puesto que ahora tenemos nuestra música, *coshamñats*". Así a través de la clasificación de las deidades y genealogías de los linajes, el autor logró descubrir las funciones del *coshamñats* en la música de los *amuesha*, de este modo descubrió el origen de los distintos tipos de clasificación dentro de la música de esta etnia².

Al mismo tiempo, la cultura mapuche no esta exenta de esto, si bien, no he podido descubrir mitos sobre el origen de la música, si he podido encontrar aquellos donde la música cumple importantes funciones y donde aparecen los dioses de la música mencionados por Maria Ester Grebe (los 4 antepasados)³. Pero para poder empezar a describir un linaje de la música mapuche, es necesario partir por los mitos más arcaicos que explican la creación del universo mapuche y de las etnias de este territorio.

El siguiente mito fue construido a partir de diversos mitos, recogidos de una *machi* de *butachauque* (*huilliche* de Chiloé) y de otros sectores de la décima región, donde pervive aun más el mito de *ten-ten filú* y *cai-cai filú*, a continuación describiré un resumen de este mito:

² Chase Smith Richard. 1982

pags651-660.

³ Grebe María Esther 1988, pág94-100

“En un comienzo, todo era *Pu-Am* (esencia-energía) nada había en la existencia que fuera con forma, hasta que surgieron el *angka wenu* y el *wenu mapu*, el *anka wenu* era la tierra de las fuerzas atmosféricas, de los seres no visibles y el *wenu mapu* era la tierra de las fuerzas celestes de las grandes potencias visibles, estas potencias eran de 4 clases principales: los *pillanes*, los *wanguelen*, los *nguen* y los el.

Así existía un pillan que era muy *kimche* (sabio), este era *Antü*, el intuitivo y sabio, debía este elegir a su esposa, y las eligió entre las *wanguelen* (estrellas), esta fue *küyen* (la luna). Entonces *Antü* y *Kuyen* fueron esposos, pero las demás *wanguelen* envidiosas instigaron contra *Kuyen* azuzando a *Peripillan*, el resplandeciente. *Peripillan* era aquel ser que resplandecía con fulgor, siendo mucho su conocimiento y belleza, rivalizando con *Peripillan*.

Así comenzó la batalla en el *wenu mapu*, donde existieron *pillanes* que se aliaron a *Peripillan* y otros a *Antü*, esta batalla fue tan terrible que tuvo sus repercusiones en el *nag mapu*, destrozándose meteoritos y planetas de los cuales descienden Las piedras sagradas, los *toki-kurras*, la armonía y ley universal, el *ad-mapu* se destruyó, y la antigua tierra previa al *buta-mapu* quedó hecha pedazos. Así *Antü* venció a *Peripillan* y a los demás *pillanes* rebeldes, hundiéndolos profundamente en el *wenu mapu*, tanto que sobrepasaron las fronteras de este y llegaron hasta el *nag-mapu* mismo, siguió hundiendo hasta llegar al *minche mapu* y de ahí a lo más profundo del *minche*.

Entonces la batalla llegó del *wenu mapu* hasta el *angka wenu* y el *minche mapu* y los *wekufes* y *laftraches* (pueblo enano) habitantes del *minche mapu* cruzaron sus fronteras e invadieron el *angka mapu* y las otras tierras.

El *purrün*, la danza del *ad mapu* y los elementos había sido roto, su armonía se había perdido. Para reestablecer esta armonía se creo que a un nuevo pueblo y así, un *El, Elchen* fue el que creo al hombre para que habitara esta nueva tierra de *Buta-Mapu* elaborada a partir de los restos de la antigua y misteriosa tierra pasada. Así creo al primer hombre, algunos dicen que se llamaba Lituche, otros niegan esto, la cosa es que tuvo su primera pareja de los cuales nacieron los peñi pantu, de este linaje surgieron los *lituche* el pueblo del origen.

En aquellos tiempos la tierra era de propiedad libre y general, no existían alambres ni tierras particulares, se adoraba así a *nguechen* (*nguen: ser*) el ser creado para custodiar a los lituches y a *nguenemapu* creador de la tierra, así vivían en prosperidad por un tiempo, pero no por mucho tiempo. Las *dzomo* (mujeres) comenzaron a rebelarse contra el *ad mapu* y empezaron a herir a la tierra obligándola a producir cuando ellas querían, así manejaron esta magia aliándose a *nguenemapun* mientras los hombres se aliaban a *nguechen*. Las mujeres levantaron cercos y empezaron a delimitar la tierra. *Antü*, el vigilante del *ad mapu* Observó esto y vio que se habían infringido las leyes entonces comenzó a tronar la tierra, así los *lituche* solo se sentían bien y seguros viviendo en los valles. Sin embargo una orden espiritual (o etnia ¿? ¿O ambas cosas?) Los *mawidanches*, no temían a las alturas, entonces encarnó en la tierra *antü* como maestro y los guio a las montañas y les instruyó allí, junto a un gran muro de piedra abrió una gran puerta desde donde surgió otra tierra, de esta tierra surgieron los *füchawitrache*, terribles gigantes que guiados por el pequeño pero astuto *thrauko* (ese viejo

thrauko que una vez más hacía de las suyas con su perspicacia) comenzaron a destruir a los *lituche* despedazándolos.

Así se destruían a los animales, y extraños animales aparecidos de otras tierras y tiempos que destruían a los de esta tierra.

Los *lituche* rogaron y pidieron perdón a *Antü* por haber inflingido el *ad mapu*. *Antü* les perdonó y destruyó a los gigantes para que los *lituches* pudieran retomar su cultura. Así los *lituche* volvieron prestar *atención* a los *nguen* y a los *pillan*, reestableciendo el pacto con *elchen*.

Sin embargo los *lituche* volvieron a descuidarse, y los *pillanes* de los volcanes encendieron toda su energía para destruir a los *lituche* con piedras -y erupciones.

El *thrauko* que vivía en el abismo que sostenía la montaña veía esto complacido pero entonces ocurrió la batalla entre el *thrauko* y el *Nguenmawida* el ser protector de los bosques de las montañas. Así el descendiente del primer *cai-cai filu* luchó contra el descendiente de *tren-tren filú*. A esta batalla se sumó contra el *thrauko*, una entidad también maligna pero de otra progenie el *weda Kuref wecûfe*. Así proseguían estas terribles batallas hasta que los *pillanes* al contemplar que el arrepentimiento de los *lituche* fue verdadero, hizo que cesaran las batallas.

Producto de estas batallas y erupciones quedó todo destrozado, el segundo tiempo feliz de los *lituches* había concluido.

Entonces surgió el primer machi, quien subió al *wenu mapu* a pedir ayuda a *Antü*. Nuevamente *Antü* regreso en forma de maestro.

Sin embargo este tercer período feliz fue muy corto, ya que apareció un personaje (*¿i*) una deidad encarnada en la forma

De un hombre muy pobre y hambriento, quien venía como profeta intentó hablarle a los *lituche* sin embargo nadie le ayudo ni le recibió.

Producto de esto *Thren-Thren Filú* prometió que haría pagar por esto a los *lituches*. Así, hubo un momento en que el *Thrauko*, acechando nuevamente conquistó a una hermosa mujer de la que tuvo una hija, de la cual se enamoró perdidamente el hijo de *Peripillán*, *Koy-koy filú*. *Koy-Koy Filú*, describió esta hermosura a su padre el *Peripillán*. *Peripillán* también se enamoró y quiso pedirla en sacrificio para llevarla a su reino sub-terráneo. Sin embargo *Thren –Thren* apareció en sueños a la chica y la condujo a un lugar donde este le salvaría. Entonces *thren thren* salvó a la joven pero *koy-koy filú* vino en su búsqueda, produciendo la gran batalla que creo que el archipiélago de chiloé y otras islas. Para salvar a quienes se hundían, *Tren-Tren* creó aletas para la gente, naciendo así el pueblo marino de los *kawelche*, pero *Koi-Koi* capturaba a los *kawelche* y los esclavizaba.

Mientras tanto los *lituche* que lograron sobrevivir en las montañas se encontraban hambrientos y cansados, *nguechen*, *nguenlafquen* y *nguenmawida* estaban airados con los *lituche* por su comportamiento.

Aun había lava en la tierra y la situación crítica, se necesitaba entonces un mensajero (*werkén*) para que fuera a hablar con los *pillanes*, entonces se eligió a *likan rayen*, la hija de un toqui, para que fuera. *Kiltralpike*, el más valiente guerrero preparó el ritual donde, *likanrayen* debía beber el brebaje que le haría morir para poder viajar al *wenu mapu*.

Así al son de *kultrunes* y *trutrukas*, la música permitió que el alma de *likan rayen* pudiera subir al *wenu mapu* para reestablecer el pacto con los *pillanes*. Así la nieve cayó y cesaron los fuegos de *Peripillán* y la cuarta edad comenzó.”

⁴.

En este relato es importante destacar que existen cuatro energías ordenadoras del *wenu mapu*: los *pillanes*, los *nguenes*, los *wanguelen* y los *el*.

Los *pillanes* son los rectores de la sabiduría, del *kim*, ellos guardan el fuego de la sabiduría. Los *nguenes* transmiten el *raqidzuamn* (conocimiento concreto) generación tras generación. Pero de una *wanguelen*, el *kuyen*, procede el *newén*. El *newén* al llegar a la tierra desde el *wenu mapu*, desde *kuyen*, se relaciona directamente con los *nguenes* de cada zona y debe hacerlo porque son su anclaje a esta tierra. Cada *nguen* cuida de una zona específica, el río, la montaña, la *foresta*. El *newén* que llegó a cada *nguen*, fue el que permitió que los *lituches* pudieran vivir en la primera edad de manera fácil y cómoda. En ese momento el *newén* (que también es energía económica de subsistencia) era general y común a todos. Pero al cercarse las tierras, al establecerse el sistema particular, los *newenes* fueron fragmentados.

Esto provocó, que el *ad mapu* generara y enviara *wesa* (mal) a la tierra. Así, el *wesa* o *wezdá*, energía contrapuesta al *newén* fue despojando a la tierra de su *newén* y por lo tanto de su fertilidad. Al provocarse la separación entre *nguenemapu* y *nguenechen* por la pelea de los sexos, los *newenes* perdieron su rumbo (son considerados como entidades también) y desbocados generaron descontrol en la población.

Al llegar la segunda edad y al re-conectarse los *nguenes* mediante el *raqidzuam* de *Antü*, los *newenes* pudieron ser ordenados. Sin embargo el excesivo uso de *wezdá*, por parte de brujos provocó que el *ad mapu* volviese a ser quebrantado. Para la tercera edad, era tanto el *wesa*, que hasta el *laf* (mar) y el *tuwe* (tierra) fueron despojados de su *newén*, este despojo provocó el caos y el desequilibrio. En

⁴ Trivero Alberto . agosto 2.006 [url:http://www.soc.uu.se/mapuche](http://www.soc.uu.se/mapuche)

esos momentos, cuando la doncella debió ser sacrificada, para entrar en el mundo del *wenu mapu*, la música entró en acción, como ordenadora de los *newenes*, los mismos que con su potencia lograron la ascensión de *Likan Rayen*. El kultrung, uno de los símbolos de *Kuyen*, la madre del planeta tierra (Graciela Cabral, entrevistas etnografía Anexos.) fue el encargado de despertar e invocar a los *newenes* y las *trutrukas* con su *trüf* (aceleración) lograron que los *newenes* subieran y pudieran traspasar nuestra tierra hasta el *wenu mapu*.

(Existe una versión de la leyenda del primer hombre *lituche* que se caso con la primera mujer llamada *dzomo*, ¿serían originalmente estas, dos etnias distintas que se mezclaron?).

Vemos que determinar el origen del pueblo mapuche, no es cosa fácil.

Existe otra leyenda recopilada por Koessker –Ilg y tratada por Jorge Dowling Desmadryl

“ Cuando ocurrió la última gran colisión de los *Mapu* (tierra) , lo que ocurre cada 60.000 años , los hombres se revelaron contra las mujeres , quienes los habían esclavizado, logrando escapar una sola , quien nadó y nadó por un lago hasta subir al *Kalfi-wenü* (cielo azul) , hasta el *tramel-tramel* (el horizonte) , y se convirtió en *kuyen* (la luna).El *kuyen* se casó con el *Antü* y así fue como de una gruta surgieron un hombre y una mujer. Esta pareja tuvo hijos, mellizos los cuales eran de color blanco y de cabello rubio, eran de un color tan parecido a la luna, que *kuyen* se enojó y los mandó a destruir. Luego nacieron niños más morenos a los cuales se les permitió sobrevivir”⁵

Acá la luna , es dadora de vida , pero también de muerte, los primeros niños translucidos de la leyenda, a pesar de ser similares a la luna, demasiado lunares, carecían de *newén*, porque aun no se habían asociado al *nguen*, a la tierra, eran demasiado parecidos a la luna y muy distintos a su *newén*. Existe una leyenda que simboliza muy bien la relación que los mapuches tienen con el *newén*:

“Retrukura es una piedra blanquizca y ovalada” se encuentra junto al cerro echado, camino a Curacutín, esta piedra fue soñada en un *perimontun* por un mapuche, quien avisó a la gente de su comunidad para que fueran a ese lugar. Así al descubrir la piedra, le realizaron un *nguillatun*. La piedra se transformó en un hito de

⁵ .Dowling Desmadryl Jorge. 1971. pags.125-126

seguridad y guía para el viajero, ella les entrega el sostén necesario para que puedan cumplir bien su viaje. Existe una oración para la retrukurra: “Retrükurra, Nguenechen ta eleimu, tēfa meu. Eluen ta mi newen, tañi kúme yau am. Yelëntuniene, kúme, inachi tañi rüpë; mutrürkilchi, kúme yauchi tañi dungú meu; kúme tripachi tañi ngétram meu.” En esta oración que siempre se hace de rodillas se pedía por la protección de nguenechen, que los espíritus estuviesen con ellos, que no les turbaran y que les entregaran su *newén*, para poder seguir. Acá la piedra entrega su *newén*, que le has ido entregado a su vez a ella para servir a los hombres. Así vemos como el *newén* es algo que se transmite que es entregado.⁶

Así la relación con el mundo natural para el mapuche, no es una relación de sujeto a objeto, es de sujeto a sujeto, existe una igualdad. Por ejemplo era muy común que los mapuches bailaran con los árboles y hasta le declararan su amor espiritual, esto hace que el *newén* de los seres se alegra, el humano ayuda a que esto ocurra, existe una relación de interdependencia⁷.

Para Jorge Dowling Desmadryl la conexión étnica entre los mapuches y los pueblos mongoles, los altaicos y buriatos, es clara, encontrando semejanza, en los sistemas de trance chamánico, donde el timbal es de vital importancia. Instrumentos musicales similares, pueden encontrarse en las tribus tártaras de la ribera norte del río Irtysh, tambores donde al igual que el kultrung se representan, el sol, la luna, las estrellas y el arco iris. Así el origen mítico y musical también se entronca con el étnico. En el relato de un perimontun de una machi, *Amnillan* (la futura machi) la más joven de las mujeres de una familia, se pierde en una expedición al bosque, al tomar un extraño camino se encuentra con un kultrung, al tomarlo en la mano ya se presagiaba que sería machi. Luego apareció un perro que la guió hasta la montaña de nahuelbuta, donde pudo encontrar al dios que la instruyó y la protegió de los *ilochefe* (ogros), así aprendió a utilizar el kultrung para la sanación. Similar caso de elección divina ocurre entre los pueblos del Asia central, quienes son iniciados para tocar el tambor y poder provocar el trance chamánico.

⁶ Alonqueo Piutrin Martín –1985, pag 94

⁷ Juan Ñamculef, entrevistas Anexos.

Existen semejanzas también entre el ritual de la machi, i que sube al *rewe* y entra en éxtasis para caer, después de su conexión con el dios, en brazos fuertes que la reciban. Al mismo tiempo el chamán altaico recibe la conexión del dios, directamente mediante el sacrificio de un caballo, entrando al palacio de Bai Ulgän, así como la machi entra al *wenu mapu*. Pero así como hay semejanzas, también hay diferencias. Los altaicos colocan sus altares dentro de sus yurtas, en cambio el *rewe* se halla afuera en el exterior. ”⁸

El origen del pueblo mapuche, como puede deducirse, plantea la posibilidad de sucesivas migraciones, en las cuales distintos términos lingüísticos puede haber chocado, haberse fusionado y haber formado sinónimos y antónimos, de los cuales pueden haber surgido los términos como *newén*, *trepeduamn*, *yafulún* o *wesa*. Entender la conexión de estos conceptos, podría compararse con el armado de un verdadero rompecabezas.

⁸ Dowling Desmadryl. Jorge 1971. pags. 71-72, 88- 89

I.II_Orígenes Etnicos.

La disciplina que da los indicios materiales de la cultura mapuche, es por supuesto, la arqueología.

Existen diversas teorías sobre el origen de la cultura mapuche, primero debe mencionarse la conocida teoría de Ricardo Latcham. Los verdaderos mapuches, los pre-araucanos (así los denomina) eran quienes habitaban el centro de la zona lingüísticamente mapudzungun, esto es entre Itata y Toltén, siendo las parcialidades denominadas como “picunches” y “huilliches” restos de la población pre araucana que era originaria de este país. Esta población originaria, fue invadida por un grupo de cazadores procedentes de Argentina, quienes impusieron su lengua. Estos serían los verdaderos araucanos (según el investigador). Latcham propone muestras de índole antropológica, lingüística y arqueológica, dentro de las cuales destaca la de la antropología física, donde se han encontrado tipos humanos de talla muy baja en las tumbas prehistóricas al sur de Toltén generalmente de 1,50 m y extrañamente de 1,55 m y con una braquicefalia acentuada. En la Araucanía en cambio, es más dominante la mesocefalia y los tipos que allí se encuentran son más altos.

Entre los argumentos culturales, se halla la diferencia notable entre la *ruka* de los mapuches centrales y los *huilliches*, sin embargo para Osvaldo Menghin, quien critica esta teoría son construcciones que no tienen nada que ver con la de los habitantes pampeanos (Argentina) y ambas (la mapuche y huilliche) son típicas de culturas agrícolas. También existían diferencias en la tecnología guerrera, los picunches usaban lanzas muy largas, los mapuches muy cortas, picunches y huilliches usaban puntas de flecha de piedra, en cambio los mapuches lo hacían de

hueso, además que los picunches y huilliches usaban lanzaderas para sus lanzas y los mapuches (araucanos) solo lo hacían con la mano.

Menghin critica esto diciendo que las puntas de flecha de Piedra son típicas de los pobladores de la patagonia y la larga lanza es algo generalizado en Sudamérica.⁹

Tomás Guevara, totalmente en desacuerdo con Latcham supone lo contrario, que la pampa Argentina se “araucanizó” solamente desde Chile hacia Argentina, es decir que el mapudzungun como lo conocemos siempre fue de la zona chilena¹⁰.

Más convincentes que sus anteriores datos, son las pruebas arqueológicas de Latcham, respecto a los hallazgos de la cuenca del Cautín. Latcham estableció que existe una superposición de “dos culturas distintas”, ninguna de las cuales demostraba influencias incaicas”, pero existe una tercera cultura, donde las influencias incaicas se aprecian a cada instante. Lo más sorprendente de todo es que Latcham señala que la cerámica de la tercera cultura, no solo sería post-incaica sino que post-española. Para Menghin, no está clara la existencia de esta segunda cultura, ya que no hay un buen registro estratigráfico que la avale.

Para Menghin el uso gentilicio de “araucano” proviene de la invención artificial del siglo XVI creada por Alonso de Ercilla y Zúñiga.

Sin embargo no deja de ser peculiar la filiación de los troncos Arawac, que desde el Caribe recorren hasta los llanos venezolanos y pasan por Brasil hasta llegar a Paraguay. Este tronco lingüístico, probablemente influyó en su paso a algunas culturas argentinas. Además de esto está el indicio de la palabra Arauca en Colombia, el valle de Arauca. La palabra *arauko* existe en mapuche y quiere decir “tierra gredosa”, así como “*araw*” es arado. Jorge Dowling Desmadryl, basándose en la terminología de la zona de Arauco, y en las leyendas de las *Trempulkawes* (ancianas convertidas en ballenas) iban al *ngülchenmaiwe* lugar hacia donde iban las almas de los *reche* que morían. Según el autor, este término indicaba una clase social. Este lugar se encontraba en la isla Mocha frente a Tirúa en la zona de Arauco. Para el autor esto declara la zona desde donde llegaron los *araucos* (gente de la greda), los cuales al parecer estarían emparentados con los mongoles. El autor reafirma esta teoría diciendo que los habitantes de la zona de Arauco

⁹ Menghin Osvaldo. Estudios de Prehistoria Araucana, Buenos Aires 1962, pag 5, 6

¹⁰ Bengoa José. 1985, pag 13

utilizaban enormes huampos, navíos donde cabían hasta 30 hombres. La capacidad estos antiguos navíos me la reafirmo el profesor Roberto Curifil de la zona estudiada en la tesis.¹¹

Esta sorprendente teoría , apoyada también por el musicólogo Jorge Martínez Ulloa (Cátedras de Musicología primer semestre 2005)¹² me resonó aun más cuando al estudiar ruso descubrí ciertas similitudes con las cuales no puedo decir nada pero que no se pueden dejar de nombrar en esta tesis dada la búsqueda de un término como el *newen* , sorprende aun más cuando se comparan palabras del *mapudzungun* con el idioma ruso, un idioma que a pesar de ser eslavo, del tronco ario tiene un fuerte aporte mongol:

Término	Mapudzungun	Ruso
No	Nielay	Niet
Mujer	Dzomo	Casa: Domo
Casa:	Ruka	Brazo: Ruka
Mano	Kuq	Kist
Pie	Namun	Pierna; Naga
Razón	Raquidzuam	Razum
Sonido	Gul-ül	Gul

Ante la afinidad del sonido *gül*, que es típica de la zona del lago Villarrica, de la zona *nguluche* y de zonas sureñas, no se puede dejar de mencionar esta afinidad lingüística sobre todo si se tiene en cuenta el objetivo de esta tesis que es buscar el origen del *newén* y sus implicancias en la música mapuche, donde el concepto *ül* , es fundamental y agrupa muchos significados, sobre todo en un idioma aglutinante como el mapudzungun: sonido, música, canción.

Así tenemos múltiples teorías provenientes que nos indican una fusión de pueblos, que llegaron desde el oriente (aucas y araucanos) desde el oriente mar (araucanos (Desmadryll) y polinesios (Paul Rivet, los orígenes del hombre americano), desde el norte: molles y proto-incas, del sur: cuncos, y los mapuches propiamente tales.

¹¹Dowling Desmadryl Jorg 1971, pgs 20-90

¹² Martínez Jorge Cátedras de Musicología primer semestre 2005

Aquí surgen las siguientes preguntas extremadamente especulativas, pero que no dejan de ser interesantes:

El idioma *mapudzungun* posee una fuerte influencia mongol. ¿Es el idioma secreto de las machis el más fiel reflejo de la cultura original mapuche pre-mongol o de un origen común a las culturas como la mongol, uigüires, tártaros, tuvas, mu?

¿Las fuerzas cósmicas: *pillanes*, *nguenes*, *wanguelen*, y el, son dioses de la cultura original de la zona o cada uno de ellos pertenece a distintos aportes culturales?

Si esto es así, ¿el *newén* como una fuerza de *kuyen*, lunar a que raíz pertenece, y el *raqidzuam* como una fuerza del *nguen* y término complementario al *newén* pero distinto a este, desde que raíz proviene?

Interesante es eso si, en término lingüístico el hecho de que los mapuches tengan términos que provienen de zona más calurosas y tropicales, como *nahuel*, que es jaguar (no tigre) al contrario de *pangui* (puma).

Todo esto habla de una cultura arcaica de horticultores que se intercala con mapuches y cazadores. Además, no halla muchas coincidencias léxicas con el quechua y encuentra similitudes con la palabra *toki* (insignia de mando hecha de piedra) que también existe en la Polinesia con igual significado.

Menghin relata una leyenda recopilada por Bullock¹³, en la cual antes de que llegaran los mapuche a la zona de la Araucanía, vivían unos habitantes muy gordos, bajos y muy pacíficos que no sabían pelear. Los mapuches les llamaban los *kofkeche* (la gente del pan).

¿Cómo hallar las rutas musicales de la cultura mapuche?

En el sector de la Cueva de los Catalanes en la zona de esperanza, provincia de Malleco, se haya pintado un kultrung con 8 radios inscritos y extrañas simbologías. Todo esto hace pensar que el kultrun sea probablemente el instrumento más antiguo de la cultura mapuche.

El kultrun se halla relacionado íntimamente con el concepto de *newén*, más que otros instrumentos, ya que se relaciona con *kuyen*, una simbología secreta del kultrung y esta emparentado con la machi la instrumentista por excelencia de este

¹³ Bullock 1955 pag. 147 Referencia de Menghin.

timbal. La machi recibe el *newén* mediante el toque del kultrung, surge la siguiente interrogante ¿Si se plantea que el kultrung es de origen netamente mapuche, el origen del término *newén* procede de un antiguo horizonte cultural, relacionado con los mapuches originales? ¿Existieron los mapuches originales? ¿De donde proviene este término?

Estas interrogantes se plantean como tierra fértil para futuras investigaciones.

Más allá de estas elucubraciones, las últimas investigaciones han demostrado que la fecha de la población de Chile, es mucho más antigua de lo que se pensaba, siendo el sitio de fecha más antigua de 10.000 a.c. en Monte Verde cercano a Puerto Montt y las osamentas de humanos y mastodontes que datan tal vez de unos 13.000 en la laguna de San Vicente de Tagüa Tagüa, trabajo que explorará con profundidad por quien fuera profesor mío, el antropólogo físico de la Universidad de Chile, Eugenio Aspillaga.

El elemento material que más ayuda a establecer una cronología mapuche es el de la cerámica.

La presente tesis estudia la cultura mapuche moderna, que comienza en el período 1.800-1.900, que el arqueólogo Berdichewsky denomina "Post-catalanes", sus antecedentes más directos los encontramos en Valdivia y Lican ray (1.700-1.800) y como el más antiguo de la cultura que en esta tesis se analiza, la de catalanes II (Cueva de Malleco) de 1.600 a 1.700.

Es en este gran período desde catalanes II en adelante, donde se forma el conjunto más directo que se posee de la cultura mapuche, el período cultural del Cautiverio Feliz, desde donde se poseen los datos más específicos.¹⁴

Pero más allá de lo que diga la arqueología, sin duda que es fundamental lo que dice el pueblo mapuche mismo. Hoy en día la mayoría del pueblo mapuche se considera como uno solo, desde Huentalauquén hasta Chiloé, esta zona es considerada ancestralmente como una unidad, las diferencias que se hacen entre lafquenches, pehuenches y nagches son más bien de adaptación ecológica pero no de diferenciación cultural. Una minoría no menos fuerte de mapuches considera estas zonas como núcleos de culturas diferentes, los huilliches de Chiloé por

¹⁴ Dillehay Tom. "Los complejos cerámicos formativos del centro-sur de Chile en Araucanía Presente y pasado, pag 51,52,57

ejemplo se proclaman totalmente ajenos a los mapuches. (Consejo de longkos Huilliches de Chiloé)

En el caso de la zona estudiada, los lafquenches se consideran así mismo como mapuches aunque se auto-denominan *lafquenches* también, son mapuches del laf, reconocen sus diferencias con sus vecinos orientales del wentemapu (temuco) y con los nortinos del nagchemapu (lumaco), encontrando diferencias en la vestimenta, en diferencias rituales y en la música. También destaca la zona *nguluche* de Villarrica, emparentada en algo con los mapuches de Neuquén.

Dentro de este gran todo actual mapuche (al menos desde el 1.600 en adelante) en donde también podemos agrupar la zona de Neuquén, Río Negro y Chubut, encontraremos que el término *newén* se halla en todas estas zonas, en algunas con algunos cambios dialectales pero con la misma raíz (ej: *neyen*).

Hoy en día las comunidades mapuches se refieren a si mismo según el lugar específico que habitan como “identidad territorial”, pero sintiéndose partes de una gran identidad mapuche.

Así por ejemplo, la comunidad Pocura en la comuna de Panguipulli pertenece a la identidad territorial *huilliche*. La comunidad Huaiquilao Morales en la comuna de Lautaro a la identidad territorial *huenteché*, la comunidad de Collinque en la comuna de Lumaco pertenece a la identidad territorial *nagche*, la comunidad de Coy-coy en la comuna de Carahue pertenece a la identidad territorial Lafquenche.¹⁵

Por experiencia propia al recoger los *ül*, descubrí tanto letras distintas como acentos distintos empleados en el canto, que no hallé en *ül* provenientes de zonas huenteches (Temuco) o Nagches (Lumaco-Nahuelbuta). Palabras como *wenu* (cielo) dichas en lafquenches como *venu*, *Wele* (Izquierdo, camino) como *vele*, *Tuun* (Tomar. Coger) como *Tum*, *antu* como *inti*, ina como *ingam*, *wel-nga* como *velga*. Pude constatar una menor utilización de la letra *ng* en las partes iniciales de cada palabra sustituyéndose por una letra *g*, y mucho uso de la *ng* al final de cada palabra al modo de las lenguas indonésicas. En general el acento lafkenche es menos gutural que en los otros dialectos, mostrándose más abiertas y con una mayor influencia de las vocales, sin por ello perder las diferencias internas que existen en el dialecto entre las palabras más nasales, guturales y más abiertas.

¹⁵ .*Aukiñ Wallmapu Ngulam*. Consejo de Todas las tierras.1997. pag 23.

Esto puede apreciarse en el canto y en su relación con los distintos tipos de *newenes* aplicados en él.

Además de lo dialectal pueden observarse diferencias fenotípicas notables, lo que sugiere la mezcla de diversos pueblos que pasaron por aquella región en el transcurso de las edades.

Es necesario dejar en claro que dada mi experiencia etnográfica, los *lafkenches* del Budi se sienten mapuches y al mismo tiempo *lafkenches*, aunque podría decirse, primero mapuches y luego *lakenches*. También existe la vaga noción de que lo *lafkenche* es algo antiguo y lo mapuche algo más nuevo, que lo liga a las actuales demandas y movimientos sociales de los mapuches unificados como un todo. Tal como me dijo la buena señora Tato de Collileufu Grande:

"Mi abuela (siglo XIX) me dijo que ellos (la generación de su abuela) eran *lafkenches*, pero que nosotros (la actual generación) somos *nalches*"

Esto se refiere a una sucesión de pueblos, razas y etnias lo que sugiere la trasmigración de los *púlli* y las sucesivas oleadas de distintos pueblos.

Más allá de estas especulaciones, las cuales muchos consideran tal vez anti-científicas y declararan la uniformidad y simplicidad de las culturas americanas, lo cierto es que la diferencia dialectal le da un cariz distinto a la música *lafkenche* del resto de la música mapuche. Un cariz que se traslada sobre todo a la intensidad y modo de cambiar los acentos y porque no decirlo, de las diferencias en la altura sonora. Aunque no es el objeto de esta tesis descubrir el origen de los *lafkenches*, no deja de ser útil el nombrar estos datos anexos que pueden ser utilizados para trabajos posteriores.

Con el objeto de definir la música estudiada, puedo decir que esta es una música predominantemente mapuche con influencia de la antigua sub-cultura *lafkenche*, es decir una música mapuche-*lafkenche*. La unidad musical con las otras culturas denominadas sub-culturas mapuches, está representada entre otros elementos como el ritmo y la cosmología, por la utilización de los *newenes*, que van describiendo los períodos musicales internos de cada obra.

I.III Antecedentes Históricos

Para José Bengoa, los españoles deseaban la Araucanía porque sabían la riqueza de su tierra y la gran cantidad de pobladores que poseía, para esclavizarlos en sus faenas mineras. En contraste con la *Picun mapu*, menos poblada y más pobre, la zona de la araucanía era rica y fértil. La derrota fue terrible para los españoles, estableciéndose la conocida frontera en 1641 en las paces de Quilín donde españoles y mapuches llegaron al acuerdo, en un tiempo cercano pero posterior al de Francisco Núñez de Pineda. En el tiempo en que Pineda vivió su cautiverio aun los españoles intentaban entrar en la Araucanía con toda su fuerza.

Desde ese momento, la nación mapuche siguió viviendo independiente, desarrollando su propia cultura e idioma, pero recibiendo las influencias culturales de los españoles a través del comercio por medio del trueque.

Continuamente los españoles intentaron vulnerar las paces y cruzar las fronteras, con motivo de azuzar a los mapuches o capturar gente para hacerlos esclavos o encomenderos en el norte de Chile. El primer período del siglo XVI Y XVII fue mucho más violento que el segundo que duró de 1.726 hasta 1.810. Este último período permitió el aumento de la población y el desarrollo de una mayor cultura, gracias a la tranquilidad otorgada por el primer parlamento de Negrete. La lengua franca de la gran parte del territorio hoy llamado Chile: el *mapudzungun*. Quizá esta lengua más difundida, haya dominado a las pequeñas lenguas que existían en el territorio, subsistiendo algunas aisladas como la de los changos o los chiquillanes. El mapudzungún era la lengua franca del Chile colonial, el idioma que permitía las comunicaciones, el comercio y los pactos políticos.

Los mapuches a diferencia de *Incas, chibchas, quitus o aztecas*, los mapuches no poseían un rey central. Para los españoles fue fácil derrotar al gobierno central y luego irradiar su propio poder a través de toda la red, quien conquistaba la cabeza conquistaba todo. Un pueblo preparado para la guerra, repartido en parcialidades, con suficientes recursos para conseguir alimentos y productos, era difícil de ser derrotado.

Tal vez el primer momento en que los conocimientos filosóficos y artísticos comenzaron a perderse, fue en el primer período de guerra, con los españoles, en que numerosos linajes sufrieron pérdidas y algunos desaparecieron (s.XVI-XVII). Tal vez mucho de los *kimche* (sabios) que poseían los conocimientos de la simbología y la terminología musical y del pensamiento musical, comenzaron a morir en ese instante, y es bien sabido que en tiempos de guerra, un pueblo sufre considerables pérdidas culturales. Preocupados en pelear los jóvenes, los sabios ya no tenían mucha gente a quien transmitirles el conocimiento.

Luego de esto, en el período de paz del siglo XVIII y mitad del XIX, con el aumento de la población, la cultura mapuche se vuelve a fortalecer. Es en este período tal vez, en que el *trompe* de metal comienza a entrar en la cultura mapuche y reemplazar al *chinquihue* y al *paupawén* y en que por la adopción de ganado europeo, la fabricación de las trutucas comienza a cambiar.

Pero esta gran población (no es un misterio), se sabe que en el tiempo de la llegada de los españoles, solo la Araucanía puede haber tenido 500.000 habitantes y Chile entero (desde Chiloé hasta Copiapó) un millón de habitantes. La viruela y el chavalongo (tifus) causaron estragos en la población, sobre todo en la picunche menos preparada y con menos alimento. La población en el Pikunmapu (Actuales regiones de Valparaíso, Metropolitana y del Libertador O´higgins) por su sequedad y depender de los sistemas de regadíos tuvo siempre menos población, en cambio la Araucanía, desde Itata hasta Valdivia, siempre tuvo más recursos gracias a la abundante lluvia, no era necesario trabajar tanto la tierra para obtener los frutos, la población era mucho mayor que la de los mapuches nortinos.

Dada esta situación poblacional, eran cada vez más las ceremonias que debían de hacerse para pedir por la fertilidad de la tierra, así mismo crecían más y se extendían de mayor forma los linajes. Con Todo esto se ampliaba necesidad de generar cada vez mayores manifestaciones culturales propias de una comunidad o sector. Al ampliarse esta gama de manifestaciones culturales por el aumento poblacional, aumentaba también la demanda y necesidad por nuevas formas de arte. Entre estas manifestaciones artísticas, se hallaba la música: disciplina que debió de haber pasado por un gran cambio y ampliación de sus estilos formas y manifestaciones, al crecer la identidad de cada sector mapuche.

Frente a esta realidad, se puede deducir, que el sistema musical mapuche es y ha sido mucho más complejo de lo que se ha creído. En una zona con 500.000 habitantes, la diversidad artística y musical debe haber sido notable. Restos de conocimiento sobre sistemas sonoros, se tienen y pueden irse descubriendo poco a poco con la etnografía. Además de esto, la existencia de distintos núcleos de sub-culturas mapuches, da a entender que existían distintas manifestaciones culturales, la realidad musical mapuche nunca fue simple. Sin embargo, luego de la primera pérdida de conocimiento y cultura por la arremetida española y luego del mestizaje cultural en el período de paz, sobreviene el segundo y más grande trauma cultural, en la invasión chilena del siglo XIX en que muchos secretos y conocimientos culturales se pierden.¹⁶

Las fuentes que pueden recogerse del cautiverio feliz, ya nos hablan de un pueblo que disfrutaba de la música y que la tenía como algo cotidiano e indispensable, presente en cada hogar y reunión:

“Estando en este entretenimiento alegre, fueron poniéndonos por delante para que cenásemos, algunos guisados a su usanza con algunas tortillas, platos de papas, envoltorios de maíz y porotos y al fogón donde asistíamos trajeron muchos asadores de carne gorda. En otro fogón del rancho cogió un tamboril templado uno de los músicos más diestros, y dando principio al canto, siguieron otros muchos la tonada, y dentro del breve tiempo, al son del instrumento y de las voces, dando saltos bailaban a su usanza las indias y muchachas que allí estaban; alborotados ya con el ruido, a nuestro fogón se fueron encaminando a los viejos que en él asistían en mi compañía y llevaron a mi amo a la rueda del baile....”¹⁷

En este fragmento, puede observarse a un pueblo que goza de su música y que la siente como inherente a ellos, no es visto como algo distanciado o ocasional, es algo necesario y por tanto, importante. Algo que se da en la vida diaria, algo organizado necesita leyes, un conocimiento profundo y específico. La música mapuche no era simple ocurrencia, respondía a principios establecidos y el *newén* es uno de esos principios.

La visión sobre la música mapuche que entrega Núñez de Pineda y Bascuñan, contrasta notablemente con la que quiere resaltar el historiador Eugenio Pereira Salas por parte de los cronistas españoles.

Por un lado Francisco Núñez, se asombra y alegra con la música mapuche encontrando en ella placer y encanto, no hallando mucha diferencia de la alegría o bohemia española. Es obvio que quien esta en una guerra o se encuentra furtivamente con mapuches, que se hallan tocando un *yafulun ül* (música de

¹⁶ Bengoa José. 1985, pag 28-45

¹⁷ Núñez de Pineda y Bascuñan Francisco -Cautiverio Feliz. 2.003. cap.8, pag 29

guerra), sentirán desagrado y miedo ante la posibilidad de la guerra, pero quien ya se halla en un contexto físico y en un espacio más cómodo podrá sentir la música de manera más reposada y menos ansioso para emitir un juicio sobre ellos.

Pereira Salas en cambio, nos muestra la cara de desagrado y espanto de los españoles frente a la música mapuche y el trato de música bárbara y bacanal, demoníaca. Así lo más relevante que menciona es la descripción de las danzas relacionadas con la música mapuche, cita al Padre Ovalle:

“El modo de bailar es a saltos moderados, levantándose muy poco del suelo y sin ningún artificio de los cortados, borneos y cabriolas “

“*Como los usan los españoles.*” En esta frase encontramos inmediatamente una comparación con lo español, un chauvinismo tan simple que podemos encontrar en cualquier parte del mundo, lo español no se compara a estos bailes rudos y toscos. Muy distinto es el comentario de Carballo Goyeneche, quien ya pertenece a una época más temprana y por lo tanto se halla con más conocimiento de la cultura mapuche (1796), destaco la siguiente frase:

“El *nuin*, consiste en que diez o doce parejas se agarren de las manos y formando círculos den vueltas alrededor de un *boygue*, cantando al son de los tambores, y tanto el tono de la canción como el baile, es en todo igual al que los austriacos bailan en Madrid las noches de San Juan y de San Pedro, y le llaman danza prima”.

Como puede observarse el parecer de Carballo Goyeneche es radicalmente distinto al de Ovalle, si bien realiza una comparación no haya extrema diferencia entre lo europeo y mapuche realizando una equiparación de ambas danzas. En Carballo Goyeneche la distancia entre lo europeo y lo mapuche es mucho menor, en Ovalle mucho mayores.

Pereira Salas cae en un error claro, por su evidente incapacidad de observar y analizar la visión de cada cronista e informante histórico. Por esta razón, intenta transmitir que el español tradujo la realidad musical mapuche como simple, tosca y orgiástica.

La información que entrega Ovalle es chauvinista, la de Goyeneche es comparativista, pero la que a continuación transcribo es explícitamente racista y etnocentrista, quizá sea una de las visiones en que más se apoya Pereira Salas para transmitir su favoritismo, esta es la opinión de Frezier: “Pasan, días de días

emborrachándose sin interrupción y en conjunto, pero el canto es tan poco modulado que tres notas bastarían para expresarlo íntegramente. Las palabras que cantan no tienen rima, ni cadencia y el argumento es el que se les viene a la cabeza, así, ora relatan la historia de sus antepasados, ora hablan de su familia, a veces sobre el motivo que los ha congregado”.

Según los estudios de Tomás de Guevara los instrumentos que se utilizaban eran la *trutruka*, el *cull-cull*, *quincahue*, *pincuhue* (flautín), la *wadza* (calabazas) y las *cada-cada* conchas marinas.

Otro mito que comenzó a tejerse en la colonia y que se trasladó a tiempos del siglo XX incluso fue la de la casi omnipresente característica nostálgica de la música mapuche, como una música que inspiraba y llamaba al dolor, así González de Najera dice: “No son aficionados a la música, cantan todos a un mismo tono, más triste que alegre y no se aficionan a instrumentos de placer, sino bélicos, fuertes y lastimeros que resuenan como doloroso y triste clamor”.

Música disonante, caótica, es lo que ciertamente dijeron muchos españoles, europeos, criollos y mestizos sobre la música mapuche, pero quienes conocían más de sus creencias no fueron tan tajantes y extremos en sus juicios. El conocimiento de los principios culturales, filosóficos y cosmológicos permiten un mejor conocimiento de la música mapuche, de ahí la urgente necesidad de utilizar términos en mapudzungun para describir los elementos constitutivos de la música mapuche. Pineda y Bascuñan conocía bien el mapudzungun y por esto entendía y gozaba de la música mapuche, había comprendido la música mapuche gracias al lenguaje y su vivencia.¹⁸

Otra herramienta que puede ayudar a reconstituir los sistemas musicales del pueblo mapuche, en relación a los roles y funciones sociales que cumplían, es el estudio de la propiedad y de la organización social que poseían.

La sociedad agrícola mapuche se basaba primero en el *kona*, o guerrero puro, quien cumplía variadas funciones, servía al *Lonko*, poseía una economía de autosubsistencia con unos pocos animales y cosechas. Así, el *kona* satisfacía sus necesidades, era él quien cuidaba junto otros *konas*, el ganado y las tierras del *lonko*, el *lonko* tenía el poder también de llamarlo a la guerra si era necesario. El *lonko* debía alimentar a los *konas* y sus familias, si ellas no tenían alimentos o

¹⁸ Pereira Salas Eugenio 1941. Pags 3-7

carne. Cuando había un malón exitoso el botín no era propiedad del *longko* sino que también de los *konas* que lo compartían.

Es justamente en el período de mayor introducción y auge ganadero mapuche, donde comienza a darse un quiebre de la economía colectiva por una de índole más particular y un descenso en la preparación militar de defensa. Esto influyó la separación entre lonkos y konas, en el siglo XIX ya comenzaban a producirse las primeras insubordinaciones.¹⁹

Durante el siglo XIX existieron diversas regiones mapuches.

Los llamados abajinos, *nagpuleche* o *lelfunches*, era la que mayor población mapuche tenía,

“ocupaban las llanuras y lomajes que bajan de las llanuras y lomajes de Nahuelbuta hasta el valle central”.

Hoy en día esta zona se conoce como la de los *nagches*.

Los arribanos o huenteches eran quienes habitaban en el centro, en Temuco, eran “la gente del valle”.

Poseían una gran parentela y fueron uno de los sectores más poderosos en su tiempo, por poseer entre otras cosas numeroso ganado gracias a sus características geográficas. Los conflictos entre las diversas regiones fueron no poco frecuentes, así los *huenteches* unificados por el *lonko* Mangin quien combatió a los Colipí de los *nagches* y se alió a los grupos regionales de Argentina. Este *longko* había establecido contacto con los ranquelches y pehuenches. El famoso Manguin Hueno padre de Quilapán, poseía fama de mago, utilizando las artes ocultas con mucha facilidad. Se hacía respetar por ser valiente, desinteresado y poseer dotes de adivino. Fue muy hospitalario con los emigrados políticos que venían desde Chile, (año 1850).

Este antecedente, nos demuestra que vital importancia tenía en la educación en la formación de los líderes mapuches. El conocimiento de las “energías”, “magias”, poderes o como se les quiera llamar a las fuerzas no físicas ni visibles de la naturaleza. Dentro de estas fuerzas se hallaban los conceptos de *agüen* y *newén*. Manguin, seguramente debía de conocer bien el *newen* de las diversas familias para poder cohesionarlas y trabajar eficientemente en la relación con otras zonas mapuches. El *newén* en este caso, cumplía un papel político de unificación social, no era un mero concepto cosmológico y estaba ligado directamente con lo social.

¹⁹ Bengoa José. 1985, pag 59-63

Una cuarta zona, muy extensa que es la que más debe interesar acá por su relación con la tesis, es la zona del Budi. Esta zona se relacionaba no solo con el sector del lago Budi, sino que también con Queule y Toltén. Esta zona se encontraba bastante incomunicada con el resto de las otras zonas mapuches, mantuvieron buenas relaciones con los misioneros durante el siglo XVIII y en el siglo XIX fueron controlados por los fuertes costeros.

El producto que más se daba en esta zona y que aun se da es la papa. El mestizaje físico (no tan así el cultural) fue fuerte con los chilenos y pueblos europeos. En 1849, naufraga el navío “Joven Daniel” con muchas monjas y otras mujeres, en su época se hicieron investigaciones para saber que fue de esas mujeres, pero se tiene casi la certeza de que se mestizaron con los habitantes del Budi.²⁰

Para conocer la historia del Budi del siglo XIX, nada mejor que estudiar las memorias de Pascual Coña, quien nunca fue longko, sino que werkén enviado por los lonkos de su zona a Santiago. Pascual Coña, era natal de Rauquehue, ubicado frente al mar y cercano a Deume y Puaucho, ambas comunidades pertenecientes al sector estudiado en la tesis.

Collileufu fue un lugar histórico donde se resistió y guerreó contra la invasión chilena, pero finalmente los lafkenches tuvieron que rendirse, aunque no tuvieron tan mala suerte como los mapuches de otros sectores, ya que por estar un poco más alejados de los centros de poder no sufrieron tantos daños.(Pág. 122-133)

Para Coña:

“los mapuches antiguos tenían buenos conocimientos de todas las cosas existentes: sabían nombrar las estrellas (*wanguëlen*) que brillan en la bóveda celeste, los pájaros y aves que vuelan en el aire, los animales que andan sobre la tierra y las diversas clases de insectos: hasta los peces que nadan en los ríos y en el mar. Además conocían los árboles y las plantas; hasta las piedras tenían su propio nombre.”

De este fragmento puede deducirse que los lafquenches del Budi, poseían un conocimiento organizado y clasificado de cada ser vivo, por supuesto esto se relaciona con el *nepen* en cuanto este ayuda a describir la energía o el carácter del ser descrito.

Coña prosigue:

²⁰ Ibid.pag 90, 106

“Gran número de estrellas tienen nombre propio. Yo solo conozco el lucero de la mañana y *de la noche...*”

“Además conozco el grupo de estrellas llamado *ngau* o “montón de papas” o “gallina con papas” (pléyades

¿?), además el tirador, de la forma siguiente: Tres estrellas grandes están en línea, otras tres forman

una fila que se cruza casi con la primera (Orión?), También conozco el rastro del avestruz (las 3 marías?

), El boleador tendido, la cruz del sur o estrella carreta, el corral de ganado, el “pellejo oscuro y la hermosa Vía Láctea.”

Este fragmento demuestra el detalladísimo conocimiento astronómico y astrológico que poseía el pueblo *lafquenche* del Budi. Esto lo nombro, debido a la importancia que tiene con respecto a la conexión *wanguelen-kuyen-newén-ül* (estrellas-luna-*newén*-sonido)

En este sentido el conocimiento de los astros era importante para los mapuches, porque influenciaban también la vida humana, no olvidemos que las *wanguelen* (estrellas) eran potencias importantes y fundamentales en la generación de los seres.²¹

“En las ramas se sostienen también las gramíneas gigantes casquilas, colihue de cuya caña se hace la trompeta *trutruka*, y la llamada *quililla*.”

Como puede observarse, la fabricación de la *trutruka* es y fue algo común y extendido en toda la zona *lafquenche* del Budi. La relación con el mundo natural que rodea al instrumento musical es importante, existiendo estrecha relación no solo con la planta de la que se fabrica el instrumento sino que también con su *nguen* con los seres invisibles guardianes de cada planta.

(Pág. 92)

Pascual Coña en su viaje a Argentina a la tierra de los *pehuenches* es recibido con música mapuche, un lenguaje común desde el pacífico hasta el atlántico sur:

“También las mujeres estaban reunidas separadamente; ellas cantaban y romanceaban. Su canto es bien agradable. La tonada de esas mujeres *pehuenches* se oye como un cuerpo de músicos; lo hicieron para agasajarnos”. (Pág. 295)

Acá puede apreciarse la utilización de las palabras *ülkantuinn* y *tayiltuignn*, la primera supone el concepto de cantos o de cantos en coro, mejor dicho una agrupación de cantos más que un canto solista. El *tayiltuignn* es traducido como romancear, pero puede ser que se haya referido a un canto melodioso, es decir de

²¹ Coña Pascual. 1974 78-79

que cantaban con una melodía agradable que sorprende y encanta a Pascual Coña. Esto es una primera indicación, de que el sentido de lo bello como melodía, si se puede dar en la música lafquenche. El *tayiltyun* es el acto “de armonizar”, de ahí la diferencia de *ayekawe* más relacionado con las emociones externas, el *tayil* se relaciona con la intimidad, con la profundidad del *am* y del *püllli*. *tayil*:melodía, armonía, profundidad, espiritualidad, belleza , coro; *tun*: acto, acción, creación: *tayiltun*. Estos conceptos lafquenches son importantes: *ulkantuing*, (ul: sonido *kan-tuing* apacible (cantos apacibles), *tayil-tung* (melodías apacibles), *tayiltun* (acto de agradar mediante la melodía) en este caso el *tayiltun* “agasaja” a los invitados.

También se denomina al *tayil* al coro de mujeres, pero hay que recordar que el *mapudzungun* puede contener varios significados en una misma palabra, significados que son complementarios, en una lengua aglutinante, donde un conjunto de músicos son los que generan la melodía y al mismo tiempo hacen el acto de encantar, esto porque el coro realmente debería ser *tayilfe* la terminación *fe* indica profesión o rol de corista, en este caso el *tayiltun* implica mucho más.

Prosigue:

“Volvimos a casa de Ancatrir. Las mujeres habían preparado una canción, la que entonaron cuando llegamos.

Terminado el programa, nos ofrecieron asiento en la casa y nos sirvieron comida. Comimos y salimos luego a beber afuera. Las mujeres repitieron sus cantos de tonada tan especial. Oí bien las palabras, pero no alcancé a comprender su sentido... (Pág. 297)

Acá se habla de ***ülkantualu engnn*** aquí se traduce como canto , pero en un sentido más profundo es el de un canto para el futuro, como un “canto anhelante por la terminación”*alu*” que indica un futuro probable, como una posibilidad, es decir, es un canto que es dedicado a los visitantes a través del cual se les desea buenas cosas futuras, en cambio *ülkantuingn* es traducido como entonación’.Coña describe perfectamente una banda de músicos en Buenos Aires, lo que demuestra que en esa época ya eran más o menos conocidos los instrumentos europeos en la zona lafquenche:

“Paseando por otras partes vimos gran número de hombres que llevaban consigo instrumentos musicales como: clarines, cornetas, violines arpas, flautas, tambores; con toda clase de instrumentos de música pasan tocando por la gran urbe y hacen oír melodías bien alegres.”(Pág. 318)

De esto puede deducirse que en el siglo XIX eran ya bastante conocidos los instrumentos europeos en la zona *lafkenche* y de que se conocían bien las diferencias entre estos instrumentos, por lo cual se deduce que un *lafkenche* no tenía porque confundir una corneta europea de una mapuche, eran muy conscientes de sus diferencias y del carácter de cada instrumento.

Además Coña entrega su valioso testimonio sobre las machis del Budi Lafquenche de la segunda mitad del siglo XIX, con sus *ül*, sus cantos y algunas menciones al *newén*:

“

De repente se incorporó (una novicia de machi), le quitó el tambor a la machi llamada y lo golpeó.

“Al mismo tiempo empezó a cantar en los términos siguientes: “Seré pues machi”. Hoy vine a visitar a esa mujercita, quise hacerla machi, ya antes cuando era muy chica todavía, la he elegido para la profesión porque me gustaba; hoy vengo a crearla machi y dotarla con el conocimiento de los remedios y las oraciones”.

Luego levantó más la voz y cantó: No digáis respecto de mí: “Es el demonio (*wecufe* en realidad, *sucubos*) -que influye sobre ella-”; no, el buen creador de la gente lo es, que va hacerme machi para sea persona afamada y cure a los enfermo. “La he elegido para que sea machi verdadera; mediante legítima

instalación quedará ahora (nombrada machi) esta niña. Por autorización mía será persona estimada y auxiliadora de la gente, digna de la gratitud de todos”. En esos términos cantó mi hermana”. (Pág. 331)

Acá el canto cumple la función de entregar conocimiento y de comunicar un mensaje: la declaración de la machi es hecha a través del canto. Este es su medio más poderoso para expresar su *kimün* (sabiduría) y *newén* (fuerza). En este sentido, el canto es para la machi una declaración imborrable, es un compromiso. Cantar no es solo dar a conocer algo de forma bella, es entregar el alma (*püllli*).

Así prosigue Coña sobre el relato de la machi destacando la importancia de los *kultrunes* y la danza:

“Llegado el día fijado, se lleva a cabo el *ngeucurehuen*. Empieza en una tarde y termina al día siguiente.

Están presentes tres o más machis como ayudantes en los bailes y las oraciones. Dan principio a la ceremonia con un baile: luego profieren sus súplicas al son de sus tambores. Las machis viejas cantan lo siguiente:

“En buena forma harás asumir su profesión a esa jovencita, la harás machi y machi buena debido a tu intervención, o padre dios, que estás en las alturas, sentado en tu hermosa mesa, rodeado de plata. Tú eres el viejo creador de los hombres, la vieja creadora de ellos. Tú has querido que tu hija sea machi, o padre

dios, viejo plasmador de los hombres, vieja plasmadora de ellos. Tú le darás(a la nueva machi) tu magnífico caballo para que las lleve a las rogativas; le darás a esta niña el hermoso toro en la visión, para que tenga un alma vigorosa. Asimismo le darás en la visión el cuchillo y el colihue lindos, a fin de que los traiga consigo a las rogativas consigo a las rogativas y no prevalezcan contra ella los espíritus malos.”(Pág. 334)

Acá el canto es acompañado de los kultrung, quienes son batidos por los palos que ayudan a generar el *newén* que necesita la machi para generar *ulkantuing*.

Continúa:

“Luego baila a favor de la aspirante e invoca a su espíritu:”Que vengan las machis para que introduzcamos a esa mujer en la profesión de machi, para la cual está destinada.

¿En que forma la instalarás?!

Ven y da fuerza a sus huesos, afirma su corazón. Que haga saber el que la ha designado machi en que

Forma la quiere consagrar, si será machi poderosa o machi de menor cuantía” así canta la machi

Vieja”. (Pág.341)

Aquí se invoca al *newenforopafinge*, la fuerza de los huesos, más bien la esencia con la que se crean las fuerzas. Es la energía que le permite moverse al humano y al *newenpiukelpafinge*: la fuerza del corazón que permite darle sabiduría al enfermo, la vitalidad necesaria. El baile le da a la machi la energía suficiente para que se genere el *newén* en el enfermo y así pueda sanar.

“Yo no procedo por arte de birbirloque sino que trabajo en verdad para los enfermos, los libro del diablo duende, que es causante de sus dolencias. Como nosotras las machis somos tantas, tomamos preso al demonio; ninguno, de cualquier clase que sea puede prevalecer contra nosotras, juntas con mis muchas coadjutoras lo arreamos no más a fuerza de oraciones. Nosotras disponemos de aptas armas para anonadar a los espíritus malignos; por eso vivirá el paciente favorecido por nosotras.”(Pág.356)

Las machis poseen *newén*, es decir armas, potencias eficaces, fuerzas contra los *wekufe* en este sentido el *newén* es un antídoto contra el *wekufe*.

“Favoréceme padre dios, anciana que estás en tu cielo; vuelve hacia mí tus ojos. Por mandato tuyo me hice machi; con ayuda tuya alivio a los enfermos; tú me proporcionaste buenas oraciones de que dispongo, para exorcizar y librar mediante a ellas a los que se hallan maltratados por el espíritu maligno.

Tenemos nosotras armas buenas *que nos hacen invencibles*. Como trabajan con nosotras tantas machis ayudantes, sanamos a los enfermos; aunque estén ya moribundos, los hacemos volver a la vida, habiéndooos habilitado para eso nuestro padre dios. No hay rincón donde no hubiera ido a trabajar en mi calidad de machi. Hoy llevaremos a cabo el trabajo destinado a conseguir el restablecimiento del

enfermo a cuyo lado estamos sentadas”. (Pág.358)

Interpretación:

Nuevamente el *newén* ayuda haciendo invencibles a las machis, las machis invocan estas fuerzas gracias a sus ayudantes e invocan la vida a través de el *newén*. El *newén* como forma de sanar, de descontaminar el cuerpo, el canto transmite este *newen* es el medio por el cual las “armas”, los *newenes* expulsan el mal.

Prosigue el texto:

“¿Y si nos vence?- No; somos invencibles nosotras, las machis; daremos al traste con él. Prepararemos para el enfermo los más variados remedios, lo sahumaremos con ellos; así le procuraremos mejoría. Llamaremos su alma y volverá, dondequiera que ande; aunque se hallara en la misma cueva de los brujos, la encontraremos: irresistibles, airadamente vamos a trabajar acabaremos con los malditos demonios, los martizadores de los hombres. Atacadlos por todos los medios.”(Pág. 360)

Esto significa: El *newen meu* es aquella fuerza, irresistible, magnética, que atrae el favor de los *nguen*, es la fuerza imparable que permite actuar con voluntad decisión a manera de un decreto concreto: “así sea”.

“Mi trabajo llegó a su término. “Gritad ¡ya! Acompañantes, vitoread”. Hemos luchado contra el huecufe con solemnes rogativas y lo hemos vencido. Hoy, después de completar la curación voy a retirarme; ya está bien asegurada la vida del enfermo. Asistentes, haced votos por mi regreso, que no haya novedad en el camino.”(Pág. 364)

Significado: El *neweñpefiñ* es aquí la lucha, el combate la energía producida gracias a las rogativas, es la voluntad de vencer.

Prosigue el texto:

“Por causa de tales rogativas quedan con vida los enfermos; por la eficacia de ellas se mejoran; por la intersección perseverante desaparece la enfermedad y por la multitud de los remedios aplicados se libran de todas las consecuencias de ellas.”(Pág.365)

Acá el *newenfengen meu* es la perseverancia que produce la eficacia, la actitud de la constancia, es el *newén* de la perfección.

Prosigue el texto:

“Al fin vuelven todos y llegan otra vez a la casa. La machi dice: “ Los hemos corrido ya, ganamos, vencimos a los malos huecufes; el doliente no va a seguir enfermo, gracias a nosotras. Hemos usado de fuerza con él y por eso el pobre, que estaba ya para morir, recuperará la salud y la mente normal por toda su vida.”(Pág. 366)

La fuerza, el; *neweñpefiñ* revive al enfermo, es el newen de la reanimación, la reactivación física.

Prosigue el texto:

“Los dos replican: Está bien. En cuatro días estaremos, pues, en vísperas. Que se prepare todo: téngase listos vacas, caballos, ovejas y cerdos para la carne; búsquense también machis; estén al punto la trutruka, el tambor, la flauta, la trompeta lolquiñ, las cajas y los cascabeles; alístense también las mujeres, laven su ropa, limpien sus trarilonkos, su cruselís, punzón y tupu, sus cintadas de cabeza y trenzas con los colgantes, sus cuellos y collares, sus pulseras de manos y pies: todas las alhajas que suelen usar.”(Pág. 375)

Aquí Coña pone en claro que el rali es diferenciado del kultrung y es denominado como caja. Así mismo puede comprobarse la utilización antigua del *lolquiñ* en el *lafken mapu* y el uso de vestimenta simbólica que acompaña a las mujeres que acompañan a los instrumentistas

En el testimonio de Pascual Coña, puede apreciarse ampliamente la utilización extendida del término *newén* dentro del contexto cultural mapuche y su gran importancia en los cantos de la machi como fuerza espiritual. Los kultrunes eran la piedra angular para que este proceso alquímico, entre *newenes* y machi, se produjese. Una vez tocados los kultrunes, el conjunto musical entero tocaba para que la machi pudiera hacer entrar a los *newenes* en el cuerpo del enfermo. Esto quiere decir, que se observa al *kultrung* como iniciador, evocador de los *newenes* desde el *wenu mapu* y los instrumentos finales en conjuntos como los creadores del éxtasis chamánico: inicio, éxtasis, conclusión, el ciclo de la sanación del *newén* a través de la música.²²

El siglo diecinueve finaliza con una Araucanía sometida al estado chileno, bajo sable y fuego, la zona del budi no fue tan afectada como las otras zonas y debido a la fundación de Puerto Saavedra, el mestizaje fue rápido. Mucho del conocimiento musical se perdió, un lenguaje olvidado y arcaico.²³

Sin embargo las tradiciones se lograron mantener, los *nguillatuwes* (espacios para realizar el *nguillatun*), las rukas y comunidades permanecieron relativamente unidas. El lago Budi gracias a su relativo aislamiento, permaneció como una isla cultural.

²² Coña Pascual. 1974

²³ Navarro leandro 1909. pag 20-30

I.IV Religión Mapuche

El concepto más antiguo que se posee en la cultura mapuche de algo similar a la religión, era el que se manejaba a través del mareupu o mariepu, el vocablo original de los mapuches precolombinos que se ha perdido casi en su totalidad ¿Es posible rescatarlo?.²⁴

Para entender el concepto que los mapuches poseen de religión o ceremonia, hay que empezar por entender su relación con la espiritualidad. El mapuche no concibe a la realidad física como una materia inerte, sojuzgada a un cielo todopoderoso. La realidad física co-participa con las otras realidades, los otros cielos, y en ese sentido lo que se hace en el *naug-mapu* (la tierra que habitamos) se hace también en el cielo, es una réplica de lo que se hace en el *wenu mapu*. Así todo ceremonial traduce todas las realidades en una, se intenta “teatralizar” representar, y demostrar virtualmente las distintas realidades existentes.

La base de toda ceremonia es el *nguillan*, el *nguillan* es el orar, el entregar el *püllü*, al *am*, el alma al espíritu y servir de forma impersonal y colectiva a las fuerzas del *pü am* (cosmos), sin intereses personales o egoístas. Para hacer *nguillan* se debe hablar con el *piuque* (corazón), de manera que no intervengan los deseos personales. En este *nguillan* se conversa con la naturaleza de tú a tú, en una relación horizontal, no vertical, no existe la imagen de un dios “castigador” o paternalista, no existe la imagen de un dios o ídolo antropomorfo. La esencia del *pü am*, se entiende como constantemente cambiante. En la espiritualidad mapuche todo esta en movimiento, el dios no puede ser algo físico ni menos una persona, el *nguechen* es una potencia más. La esencia se halla en todo, pero *nguechen* intercede específicamente sobre la cultura mapuche, *nguechen* es una potencia cultural, en cambio *nguenemapu*, es una potencia ecológica que va más allá de la cultura mapuche. Esta última, es la potencia de lo vivo terrestre y en él entran tanto mapúches como “*wingkas*”.

²⁴ Erize Esteban Mapuche 1987 pag.121

Los mapuches nunca adoraron imágenes y su religión reflejaba de algún modo su manera de vivir, allegados a la independencia no concebían a dios como una imagen, más bien lo veían como una energía presente en todo.

Uno de los rituales más secretos y esotéricos de los mapuches era el *amomarintun*, donde la machi arengaba e invocaba a los espíritus.

Existían dos ceremonias que suponían la toma de poder, y es interesante notar que esto tiene relación con recibir la energía e iniciarse en una nueva etapa energética. Realmente se trata de el *machiliwen*, la ceremonia de iniciación de una nueva machi, después de una ardua preparación con la machi antigua. La otra ceremonia era el *ngueikurrewen*, ceremonia que se realizaba cada cuatro años para renovar las fuerzas espirituales, donde la machi recibía el poder del gran espíritu *fileu* gracias a *nguenechen*.²⁵

Otra función especial del *ngueicurewe*, era la que tenía que ver con la necesidad de hacer llover, se hacía mediante el restregamiento ritual de la enredadera *pulpul* para que los *nguenwenu*, los *nguenes* del cielo hicieran llover.

También existía otro rol o función del *pewmave*, quien era el adivino por sueños y consejero de la familia. El era capaz de captar donde se hallaban los diversos *newenes* en una correcta relación con los *nguenes*, indicando donde era mejor llevar los animales o realizar las siembras.²⁶

La terminación *wen* tiene que ver con tomar o recibir, algo que es parte de la construcción del término *newén*, tomar energía.

Existen fiestas de un carácter menos religioso, pero no menos espiritual, es decir se hallan imbuidas de un carácter menos misterioso y secreto pero igualmente se consideran espirituales por consagrarse a la tierra y a *nguenechen*. Estos últimos, eran el *palin* más conocido como chueca o *weñi* (chueca es el bastón, *pali* la pelota) donde se reúnen las comunidades y comparten, este juego se hallaba ligado místicamente por el mito de *Kallfullikan*.

El otro era el rucán o rucátún fiesta en que se inauguraba una nueva *ruka* y el *deu mingakoun* fiesta que se hacía al final de un trabajo comunitario (siembra, cosecha etc...)

27

²⁵ Mansilla Onofre Alvarado, Huarapil Huamaman Juan.... 1979, pag 10

²⁶ Erize Esteban 1987 pag. 127

²⁷ Mansilla Onofre Alvarado, Huarapil Huamaman Juan.... 1979

El *nguillatun*, la ceremonia central de petición y sanación del mapu, (la tierra) fue aprendida desde los *kuifiches* (antepasados) y se dirige específicamente a los cuatro “dioses” del *wenu mapu*, pero quien intercede por ellos es *ngueuchen*. La celebración de los grandes *nguillatunes* por lo general poseen un ciclo de cuatro años pero varía según los problemas que se susciten como sequías o trastornos geológicos y ecológicos además de lo propuesto en los *pewmas* (sueños visionarios) de las *machis*.²⁸

Cada *nguillatun* posee características específicas, por ejemplo el *nguillatún* para temporales debería utilizar idealmente banderas blancas con dos estrellas azules y banderas azules con estrellas blancas. También tienen el último cuarto menguante de la luna, aquí se hallan los cantos que se denominan en este contexto como *thatuffé*. Los colores que se utilizan en la pintura de los participantes son el blanco y el azul.

En el *nguillatún* por sequía los colores utilizados son el azul y el negro. Las banderas (azules y negras poseen estrellas blancas).

Los colores en las caras pintadas son fundamentales ya que simbolizan la cohesión grupal y permiten a todos los participantes, sentirse integrados y participes de una misma experiencia sin diferencias extremas de *pu lof* (familias).²⁹

El espacio sagrado donde se realiza el *nguillathún* es el *nguillathuwe*. Este espacio se divide en 4 partes, que representan al planeta tierra. Idealmente en el centro del *nguillathuwe* debería existir un *llongoll-llongoll*, que representa a la figura humana de un antepasado (en algunos lugares se denomina *chemamull*). En el sector sureste del hemisferio oriental del campo se sitúa el *kultrungkatufe*.

Hacia un extremo más oriental, puede levantarse la ruca de los bailarines de *choike* o del *tregül purrún*. La primera danza representa al *choique*, el ñandú y es de característica más ritual, ya que representa el girar de las estaciones. La segunda danza es el *tregle* o *treile* y tiene una connotación más procreativa,

²⁸ Catrileo María 2.005, pag 204-206

²⁹ Alonqueo Martín 1979. 23-24 pag

germinal ya que puede bailarse de pareja, donde el pájaro tregle acosa a la hembra.

Las *dzomo tayiltufe* (mujeres cantoras del tayul) se sitúan hacia el norte del campo). La gran danza realizada en el *nguillatún* es el *pu purrún*. En esta danza, todos participan y representa el momento de mayor cohesión grupal, formándose hileras de mujeres e hileras de hombres intercalados que se mueven hacia delante y hacia atrás, siguiendo a la machi y haciendo un gran círculo contra las manecillas del reloj³⁰. Este gran baile de la multitud mueve todo el *newen* del *aillarewe* y despierta el código *mapu* de cada zona ya sea, *lafquen mapu*, *nagchemapu*, *huentemapu*, *nguluche mapu*. Cada zona ecológica acumula su propio *newen*, ya sea el *newen* de los mares, de los montes, de los valles o de las selvas. En esta gran danza colectiva, el *newen* que se hallaba inmóvil comienza a ser activado, tal como si fuera un flujo energético o sangre de la tierra, la circulación de l *newén* generada por la danza, el movimiento leve y cercano a la tierra de los pies, el latir del kultrung el chasquido constante de las *wadzas*. El repitear de las *cada-cada* (8 conchas de molusco) van aumentando el trance en los participantes, dejando que su *raqidzuamn* deje de repetirse. Esto quiere decir: cesando la actividad del pensamiento constante, y entrando en un estado que permite la libre afluencia del *newén*. En este estado más intuitivo y perceptivo, el *newén* que se genera es enviado a la machi y al *llangui-llangui*, donde la presencia de *nguenechen* se va haciendo realidad, en la medida que las familias van conformando una sola alma grupal. Por esto, la música posee un función ordenadora y organizadora en el *nguillatún*: es quien otorga las directrices de cómo los danzantes deben moverse y así tal como se hace una rueda, activar el *newén* del *llangui-llangui* y de la *machi* y permitir que los deseos y las ideas de los asistentes mismos asciendan y que se logren conectar con el creador de la cultura mapuche. Es un verdadero viaje en el cielo, una proyección de los danzantes desde la tierra, el *naug mapu* nuestro a otras tierras.

La música permite abrir estas puertas entre mundos, siempre y cuando se realicen con el ritmo adecuado, dado por el *kultrung* de la *machi*.³¹

En el *nguillatuwe* se arman el *llangui-llangui* y el *rewe*, el *llangui-llangui* esta hecho con cuatro postes con dos varas que lo cruzan, allí se deja la sangre que representa “la existencia de los animales en el mapu”. Es el lugar de los sacrificios,

³⁰ *Ibíd.* pag 25

³¹ Observación *nguillatun* el canelo mayo 2.003 anexos.

antiguamente se realizaba con la sangre de una llama o guanaco. Actualmente se puede hacer con corderos: “*Elngey kiñe llangullangi tripawe antü püle*”. “Construyeron un *llangui-llangui* hacia donde sale el sol”.

El *rewe* se hace de un palo sagrado que debería ser hecho de canelo (depende de la zona en el sector de la costa puede ser de maqui, por falta de canelo, además de ser una planta con un *nguen* más representativo de la zona) y representa al alma grupal de la comunidad. Es el gran altar, en el cual la *machi* da sus bendiciones y recibe el *neceen* de la comunidad. Alrededor del *rewe* se deja la comida de la comunidad, a veces se entierran los objetos queridos de alfarería y metal como ofrenda y forma de obtener un año provecho económicamente, se siembran cuarzos y piedras.

Quien daba las principales ordenes sobre como debía realizarse el *nguillatun* era el *filew* o *machi* antiguo. Quien organizaba los aspectos sociales del *nguillatun* era el *nguenpin*, quien actuaba de mensajero y daba directrices en las distintas familias. En la actualidad en la zona huenteche³² la función del *nguenpin* no es tan importante en la actualidad como en el pasado, pero aun perdura en el Budi. Donde *nguenpin* y *machi* forman un buen equipo. La *machi* es la encargada de realizar específicamente el *nguillan* o la oración..³³

A través del *llangui-llangui* los *newenes* de los *pu lof* (familias) son tomados de sus *nguenes* (guardianes de familia y de los elementos) para que con toda la experiencia familiar, se fusionen como manera de generar una cohesión social. Por otra parte, el *rewe* representa el aspecto espiritual de la comunidad, donde los *newenes* que bajan desde el *wenu mapu* llegan a la comunidad. En el *llangui-llangui* se produce el movimiento contrario, los *newenes* del *naug-mapu* van hacia el *wenu mapu*, estos dos movimientos verticales uno ascendente y el otro descendente forman una relación de reciprocidad y equilibrio entre el *rewe* y el *llangui-llangui*.

En algunas ocasiones, en el *nguillatun* aparece el rol del llamado *nguillatufe*: suele ubicarse en el centro superior del campo ceremonial hacia el punto oeste. Esta persona usa el *makun*, el cual tiene simbólicamente el símbolo escalonado de la *kalelche*, la cruz que representa la comunidad de los linajes y de las familias que participan.

El *machi* puede ser hombre o mujer, pero cuando es hombre habla y canta en un

³² Alonqueo Martín .1979. 23-24 pag.

³³ Catrileo María 2.005.

tono más alto que un hombre normal, habla en un *chumlay peñi*, *Kumelekaimi peñi*. Este tono y manera de hablar que tiene el machi se utiliza para despertar el *newén piuke*, la fuerza del corazón. El tono de el *machi* ³⁴ siempre se encontraba en Fa y cuando hablaba normalmente parecía que estaba cantando. Por esta razón, muchas veces se decía que el machi hombre era hermafrodita, que debía manejar tanto la energía femenina como masculina, desde un punto de vista espiritual o mental, pero también se le podía de tildar de afeminado³⁵. Hoy en día existen pocos machis hombres, quienes conocían también el arte del *ülkantuing* y sabían realizar las melodías específicas, la mayoría de las machis que hay son mujeres y esta institución esta en viva forma ya que cada día son más las *machis jóvenes*)³⁶. El *rewe* en el que sube la machi puede tener 5, 6 o 7 escalones, los primeros 4 niveles son el *minche mapu*, *naug mapu*, *angka wenu*, y *kiñe ñon*.

El orden lógico de desarrollo de un *nguillatún* se compone de:

- 1- el preámbulo, donde se acuerda el *nguillatun*, se conversa y debate las razones de su realizaciones ahí participan los *lonkos* y luego el *nguenpin* con sus *werkenes* (mensajeros) realizan el trabajo de información. En esta etapa se reparten los cargos de trabajo para cada persona:

Jefe de música, Jefe de bailarines y equipamiento, damas y doncellas que cantan en el *Tahití*, comisión que transporta a los toros y corderos, jefe de adornos del *chemamull* y del *llangui-llangui*, jefe de cancha para rayado y señalización de los distintos sectores del *nguillatuwe*, jefe de orden y guardianes que vigilan el buen comportamiento, mujeres que pintan los rostros de los participantes, jefe de portaestandartes y adornos de caballos, jefe de baile del *pu purrún* o baile masivo.

En esta etapa se realiza el *llamekán* el trabajo comunitario para la fabricación de chicha

- 2- Se erige el *rewe* con una danza preparatoria, un *purrún* para atraer los *newenes* iniciales que servirán de protección. En esta etapa de preámbulo al *nguillatun* el longko da un discurso, recordando a los jóvenes que recuerden la importancia del *nguillatun* y del compromiso que este significa para con la comunidad. Se recuerda que los participantes deben actuar con el corazón limpio, con rectitud y con honestidad, es decir que dejen de un lado sus

³⁴ Ñamculef Juan. 2.005. Entrevistas Anexos pag. 562

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ Chandía Alejandro. 2.005. Entrevista Anexos. pag 468.

egos y actúen directamente con el *püllí*, con su alma frente a *nguechén*, reafirmando el compromiso con la cultura mapuche y el ser mapuche.

- 3- El desarrollo del *nguillatun* donde se buscan a los invitados oficiales. Se realizan los bailes (*purrunes*) al este de los cántaros rituales, ofreciéndose la chicha ritual, se realiza el *nguillan* o la “médula” del *nguillatun*, se saluda oficialmente a los invitados y se festeja en honor suyo. En el primer día, el *llithun* la concurrencia toma su ubicación y comienza a bailar ordenadamente de norte a sur.

Así se realiza el *awun* con el grito del *yaaa yaaa* para espantar a los huecufes. Se realiza también el *Yappethun* gritos de alabanza. Es en este momento donde se fusionan las voces con los sonidos de los instrumentos, formándose un conjunto de sonidos de cantos, gritos e instrumentos que tienen como fin dar alabanzas, en un éxtasis de alegría por la vida, agradeciendo a la vida y a *Nguenechen*.

- 4- Conchotún: Se comparte la comida, se realiza el festín, en algunos lugares constantemente se está realizando conchotún en el *nguillatun*, compartiéndose comidas, en otros se espera hasta este momento específico.

Se hace el *pillantun*, donde la machi sobre el *rewe* canta hasta la salida del sol, es el momento del éxtasis final..³⁷

Es importante recalcar que para las mujeres, está prohibido el uso de joyas de plata en el *nguillatun*. El *nguillatun* mismo comienza con el *lukutun*, que es el saludo inicial a *nguechén* pidiéndole por su protección y ayuda en todo el momento del *nguillatun*.

Para proteger el *nguillatuwe* de *wecufe* y presencias no deseadas se realiza el *awün*, hecho por los jinetes y sus caballos quienes realizan las cuatro vueltas de manera de sellar los cuatro puntos cardinales, los *meli witrán mapu* y de saludar al “abuelo y abuela y al joven y la joven”, las cuatro potencias. El *awun* invoca a los *meli lig kawel*, espíritus benéficos que “atacan al mal”.

Los participantes deben estar en actitud de *fe’yentu* y de *allkütu* deben obedecer y escuchar con atención. Los participantes deben tener *adkonü* el derecho o permiso para poder participar si provienen de otras zonas deben ser invitados por alguien de

³⁷ Erize Esteban. 1987.

la comunidad. Todos los participantes en general piden por tener “*Fürenemutuaiñ*” *pipingeiñ* o ayuda de *nguechen*, de manera que este olvide o transforme las acciones negativas de la comunidad, para que la tierra y las cosechas posean *newén*.

La machi realiza sus rogativas a través del *pillamtu* un *ülkantuin*, que evoca la fuerza o la esencia de los pillanes de manera que los *pillanes* activen a los *nguen*, sus hermanos cósmicos, y el *nguechen* es uno de esos *nguen*. Cuando la machi habla, con *nguechén* y pide el *newén*, la gente debe mantenerse *tüngü* en estado de quietud y serenidad para que así el *newén* pueda llegar de buena manera. En algunos *nguillatunes* los participantes se pintan la cara en señal de unidad. Es importante el aspecto de los participantes deben tener *küme elüwngé*, un buen aspecto.

El color rojo, por ejemplo no debe llevarse al *nguillatun* porque es considerado agresivo.

La actitud de serenidad de los participantes debe ayudarles a que estos reciban el *newén* de *nguechén* para que se *witrañpürampiwkenie*: llenen la esencia del cosmos en su corazón, para que puedan percibir en su conciencia la fuerza de todos el cosmos y se sientan parte de él, para que la sensación y realidad de la unidad de la naturaleza sea en ellos.

Estos buenos sentimientos deben inspirar a los participantes a actuar según el *ad*, la ley cultural, de manera que la cultura pueda mantenerse a través del tiempo, es la reactivación del compromiso con *nguechen*.

En las familias que poseen abundancia de alimentos se debe hacer *wüfkü*, pedir porque ellos pongan una porción mayor en el *nguillatun*, sobre todo en el tiempo de cosecha.³⁸

Al realizarse la cocción de los alimentos, el vapor y el humo deben subir hacia el *wenumapu*, este vaho traspasa los mundos y puede subir hacia el *wenu mapu*. Cada vez que el *newén* de la comunidad se unifica, esta energía va hacia el *llangui-llangui*, que es el lugar donde se acumulan todas las peticiones y las experiencias de la comunidad, luego esta energía se traslada a la machi quien la utiliza para activar al *rewe*, si no hay suficiente *newén* difícilmente la machi podrá tener una buena conexión.

³⁸ Catrileo María 2.005, Pág. 210-222

La música cumple un rol importantísimo en ese momento, los músicos al ir avanzando y retrocediendo en el *nguillatunpurrun* van moviendo el *newén*, sacudiendo la tierra, su avance es hacia delante y hacia atrás, sus pies casi ni se despegan del suelo. Este movimiento se realiza como si amasasen o masajearan la tierra, con esto el *newén* del *mapu* despierta y el ritmo de las *pifilkas* va logrando la constancia necesaria para generar el clima de trance. Los *kulutrunes* van dirigidos a toda la comunidad pero específicamente a la machi, las *pifilkas* tienen el rol de despertar a los asistentes para que no se desconcentren o tomen una actitud displicente, en este sentido la *pifilka* simbólicamente representa al llamado mítico, aquel sonido que hace recordar, que trae a la memoria es el despertador del tiempo, es un llamado de atención continuo.

En el diálogo de las *pifilkas* se representa de alguna forma el diálogo de los *newenes* de los diversos mundos, es un diálogo que sigue constantemente el ciclo de tensión y de fuerza, es el ciclo del *perün*, del arte y del *newén*, como ciclo pasivo y activo, en este aspecto ciertamente se vive una dualidad, aunque no es en todo el *nguillatun*, el diálogo de las *pifilkas* despierta el concepto de “recibir el arte”. ¿Que es recibir el arte?, es recibir el *newen* del *wenu mapu*, el ciclo del *newén* propio es enviar el *newén* del *naug mapu* (el *newén* en particular de cada persona) hacia el *wenu mapu*, en este movimiento vertical descendente y ascendente se mueven los *pifülkeros* tal como válvulas que aceleran la energía. La energía del instrumentista activada por el uso de los pulmones, es el que activa este *newén* personal, al recibir el aire el *newén* se transforma en *neyen* “un resuello”, es el acto de recibir. Así el sonido débil de las *pifilkas* representa al *neyen* y el fuerte al *newén*. El “arte” como dicen los mapuches, “entra a la cabeza” produciendo un cambio de percepción, en ese estado de trance, el músico *pifülkero* es una unidad con el todo colectivo, ya no es una personalidad, abandona la personalidad para ser uno con los *kuifikiche* de los antepasados. Es el factor que les recuerda a todos en el *nguillatun* a través de sus sonidos, que todos deben actuar en pos de una comunidad y no de intereses egoístas personales o familiares.

El músico debe saber como hacer fluir el *newén*, para no gastarlo porque eso exige una acción que puede cansar, por esto la machi queda en éxtasis cuando recibe la mayor afluencia del *newén*. El buen músico, debe saber mantener este ritmo de respiración coordinado de forma eficiente con los movimientos del cuerpo, que

incluyen el movimiento de rodillas, de pies y de hombros y de cabeza, el músico debe aprender a no *nūnayūn*, impacientarse.

Existe otra acepción para el término *tayil*, según don Juan Ñamculef, *tayil* es el ritmo de trance en que la machi entra en su éxtasis, tocando el kultrung, acelera el ritmo hasta generar una gran intensidad sonora y rítmica. Como ceremonia chamánica la machi entra en éxtasis y se transforma en otro ser gracias a su fusión con el *nguechen*.

En el momento del clímax del *nguillatun* se recibe el *futa newen* de la machi, que es repartido a los *pichi newen*, para que se purifiquen de toda acción anterior que el *wecufe* o incubo pudiera realizar en ellos.

Las trutrukas deben realizar el *chankatu purraimi* indicando los pequeños saltos que dan los *purrunütufes* (danzantes).

La machi luego de realizada el *nguillan* bendice con agua a los participantes con una rama de canelo o maqui.

El *kamarikun* es otra ceremonia distinta al del *nguillatun*, en algunas partes se realiza con el exclusivo propósito de unificar e integrar a las comunidades, El *kamarikun* era el lugar predilecto para que las familias se “presentaran en sociedad”. En otras regiones posee un sentido religioso, dándoseles las gracias a *nguechén*, por todo lo bueno que se ha recibido de él, los colores que se utilizan son blanco, azul y negro. La distribución de todo lo cosechado es amplia desarrollándose con mucho fastuo.

El *kamarikun* se realiza en la fecha de la cosecha que va desde marzo hasta mayo.

El *nguillipun*, es un *nguillatūn* que se realiza en los momentos de emergencia, cuando ha ocurrido una desgracia, en estos momentos los *nguenes* (fuerzas guardianas de los elementos) están en rebelión y se necesita de la ayuda de los *newenes* para reestablecer a los *nguenes*.

Un *nguillatun* aun más espontáneo es el *pichi nguillatun*, que se realiza por una intromisión de fuerzas *dawun*, o magia negra en la comunidad, es de suma urgencia expulsar estas energías extrañas, aquí no solo basta newen. Es el *pichi nguillatun*: Se realiza improvisadamente y de un momento para otro.³⁹

El *masatun* es otra ceremonia que se realiza en tiempos de cosecha, ahí se danza el “*masatunpurrún*”.

³⁹ Alonqueo Martín .1979.

I.IV.A.- Ceremonia Chamánica de Sanación

La ceremonia del *machitun*, se realiza para la sanación de los enfermos y debe hacerse siempre bajo techo. Acá la figura presente es la machi, quien actúa como intermediaria directa de los *nguenes* de las plantas medicinales. Esto es muy interesante, ya que la machi debe conectarse y conocer muy bien cada *nguen* cada propiedad de los vegetales. La machi es acompañada de un *yegülfe*, su ayudante, que puede ser hombre o mujer quien toca el kultrun, dándole la fuerza y la energía necesaria a la machi. El *yegülfe* también puede ser *tayilfe*.

Antes de realizarse el *machitun*, los *weychafe* deben expulsar a los kalku y brujos, realizando *yafülun*, gritos guerreros dando vueltas alrededor de la casa, haciendo *awün* para expulsar al *wecufe* y limpiar el lugar. El *kutran* es el enfermo, quien está poseído por una entidad, un *wecufe* que habita en su cuerpo y es el causante de su enfermedad. Esta puede producirse en sueños o por brujería o por haber estado en algún lugar o sitio con *wecufe*. El *kona* es el ayudante de la machi y del *tayilfe*, es una especie de “mozo”. A la casa van también los acompañantes los *kellu*, parientes y amigos del familiar enfermo. Su asistencia es fundamental pues con la ayuda de sus *newenes* personales, actúan como constante apoyo y protección para el enfermo. Muchas veces el *kalku* brujo es quien envía los embrujos hacia el enfermo, el envía al *wecufe* a través del *dawün*, una entidad negativa que habita desde el *minche mapu*. El enfermo para sanarse debe conectar su *pülli* con el *am*, la energía cósmica de la esencia, este viaje el no puede hacerlo solo, la machi es la que permite ese viaje, eleva el alma del enfermo hacia el *am* para recibir el *newén* que lo sanará. El enfermo puede sufrir no solo físicamente sino que también síquicamente, su mente su *raqidzuamn* debe ser sanado.⁴⁰.

La sanación la realiza la machi mediante los *ülutun* cantos para curar al enfermo.

⁴⁰ Catrileo María 2.005, pag 235-241.

En un extracto de un *ulutún* se puede leer:

“Canto V “*Fferreneaffimí maí kuthrandduamyeaffimí, ffishkũñmuppé tha thëffeí naqkiñthaimí maí ngá thamí ppeññeñ lló amchí, mongelchén kushe eimí, mongelchén weché wenthrú.*
Mongelchen ijilchá ddomó mëleimën tha thëffeí, neweñmayaén maí ngá. Eimí thamí choiyün tha thëffeí, eimí thamí ppeññén tha thëffeí”

“Debéis tener lástima y misericordia, refrescando el cuerpo, devolviendo la salud y el vigor de su vida. Mira desde el cielo, Poderosa señora, vivificador señor, vivificador joven, Poderosa doncella que reináis todos juntos; brindándome vuestra protección, valor y fortaleza para el combate y la lucha es por esta criatura vuestra que lucharé”

El ***newenmayaén*** es la fuerza y el valor, el ***newén*** produce en el humano una actitud de perseverancia y este ***newén*** específico activa su valor, la capacidad en el humano de que puede hacer y crear las cosas.

“Canto VI *Methakënuffimí Maí ka wenthungeppé ppimí. Ffeí wenthungeí ñi ppeññeñ ddomongeppe ñi ppeññeñ pipikeimí tha theëffeí.wëlkeimí thá ppeññeñ wechúkaellkëleí tha thëffé. Kúyen kusché eimí ká , Kúyenn ffuchá eimí ka , Kúyen weché wenthrú ka, Kún ilchá ddomó ka , eimí thamí choiyünn maí, thamí ppeññeñ tha thëffeí; kellumuchí ppiyawí;Newenmathuaffimí kaí, newenmathuallaimí maí.*”
“Tú , en el vientre y seno de la madre lo hiciste; que sea hombre, dijiste. Así nació el joven. Que sea mujer dijiste. Así nació la joven. Tú diste a tu hijo que siempre está listo a cumplir tu voluntad; y siempre montado está sobre el brioso caballo, dispuesto a cumplir la orden.
Purísima señora, purísimo eres señor, purísimo eres joven , purísima doncella. Como la luna blanca es la criatura tuya; y es tu propio hijo que implora ayuda; en consecuencia, debes socorrerlo y protegerlo.⁴¹

El canto VI de la sanación de la machi citada por Alonqueo es importantísimo porque explicita la íntima relación existente entre los *newenes*, las fuerzas estelares y *kuyën* una de las *wanguelen* (estrellas) los *newenes* de hecho son hijos de *kúyen*. El ***newén*** en este canto, cumple la función de realizar la ayuda que se le requiera, es un enviado a la luna, enviado para sanar, proteger y dar fuerza a los humanos.

El espíritu *fileu* es quien posee a la machi en su iniciación

Los músicos cumplen una importante función en esta parte de la iniciación, el coordinador de la ceremonia le indica a los músicos cuando iniciar el toque del *pillantun* y los toques de canciones de curación, mientras la postulante a *machi* se halla totalmente tapada y cubierta de gruesas hojas. La *machi* consagrante pide a las *machis* ayudantes, ayuda para entonar la canción-oración, la que permite

⁴¹ Alonqueo Martín .1979.

invocar el nombre de *nguechen* para que envíe al misterioso *fileu* y entre en el cuerpo de la novicia *machi*. Una vez terminado los cantos, las tres machis revisan a la postulante y le friccionan el cuerpo con brebajes y hojas de hierbas, orando por la entrada del *fileu*. En el momento mismo de la entrada de *Fileu*, las ayudantes tocan el *kultrúng*, subiendo la intensidad del *newén* hasta que paran de tocar. En ese momento se aproxima la gente invitada a la sanación para ver la etapa de *uthrüffpeuman* (pre-consagración). Luego de terminar el acto, las *machis* vuelven a tocar los *kultrungs*, los que han sido vueltos a templar con el calor del fuego. Al reiniciar los toques, los kultrunes son tocados de manera más fuerte y con una actitud más solemne que la vez anterior, esto es así porque es el momento en que *fileu* se manifiesta materialmente y la novicia *machi* entra en el estado de *kuimin* (éxtasis).

Es en el momento preciso del comienzo de *kuimin*, en que la gente que presencia y ayuda entra con la ejecución de sus *pifilkas* y *trutrukas* acompañados de *kefafanes*, gritos de fuerza y energía que impelen a la *machi* a seguir recia en su iniciación. Los *kefapan*, especie de *mantras* o palabras de poder o activación según el sánscrito cuya función es la de permitir la entrada a la mente humana hacia otros estados de conciencia) de felicidad de: “*yaa yaa yaa*” llaman al éxtasis colectivo que acompaña al éxtasis de la nueva *machi*. Así continúa el trance con la música mientras el *fileu* produce el *konnpapëllun*, la intensidad de la música se vuelve mayor en su totalidad con los *kultrunes*, *pifilkas* y *trutrukas*. Siguen los gritos de “*ya yah*” en un éxtasis indescriptible.

Pasada esta posesión y trance de la nueva *machi*, los asistentes que concurren realizan una danza alrededor de la cama donde se halla aun en éxtasis la novicia. La *machi* nueva se levanta y le pasan ramos de canelos y laureles en manojos), la novicia acompaña entonces a los demás en el baile. Luego de este baile, las machis acompañantes e iniciados tocan sus kultrunes para cantar la canción de despedida. En este momento la nueva *machi* que había comenzado a tocar su nuevo kultrung, lo deja a un lado y se toma de dos matas que comienza a zarandear fuertemente, la nueva *machi* tiene entonces un nuevo éxtasis y cae al suelo donde es sujetado por mocetones. En aquel momento aparece el *llankañ* que comienza a bailar el *loncomeo* frente a ella. Luego de esto,

la machi recupera su estado normal, recibiendo el apoyo de los participantes con gritos y ánimos. A continuación se realiza un *conchotun*, donde se comparte comida. Una vez pasada la noche, luego del *conchotun*, se espera a la mañana siguiente la salida del *wüñelfe* o lucero. Allí, acompañada de las 3 machis que la inician, la nueva machi inicia su *ül nguillan*, canto-oración. Realiza cuatro cantos de los cuales yo selecciono el siguiente:

“Enthuddungumekeiyiñ machilchemekeyeyiñ, elumuiyiñ thamí kúme newen, elumuiyiñ thá newen ppiuké, elumuiyiñ tha newén lonko thaiñ kúme wechulam.”

Traducido

: “En consecuencia , hoy estamos aquí cumpliendo tu voluntad poderosa , estamos consagrando a tu escogida , la predilecta hija que has escogido, dentro de tu designio poderoso; por eso te pedimos que le des fuerza poderosa que la capacite para desempeñar dignamente su misión de ser útil a sus semejantes, que son todas tus criaturas. Danos fuerza e inteligencia, el saber y la comprensión de nuestra mente y de nuestro corazón para consagrar dignamente y entregarla como una machi digna, sabia prudente y capaz de cumplir tu sabia voluntad.”⁴²

El *newén* traspasa físicamente el cuerpo humano, haciéndose materialmente, entrando primero al corazón y luego a la cabeza, sabiduría y conocimiento se fusionan, este equilibrio de fuerzas es esencial para que la nueva *machi* logre realizar su trabajo.

Después de realizar el *nguillan ül* la nueva *machi* toma su *kultrung* y realiza el *pillanthun*, el canto a las fuerzas de los *pillanes*:

“Cachai ngënechén , wenu chau anüleimi tá wenú mappú, wün fuchá wün kushé, mëleimën tha thëffeí, appon newen fuchá, appon newen kushé, eimën thá elmun thá theffeí.”

Traducido es: “Señor dios padre, que estás sentado en tu trono del cielo. Dios eterno de la mañana (el lucero) que vivís y estais en el cielo, sentados en vuestro trono: Padre dios que tienes el sumo poder, Madre tierna y eterna que gozas de un gran poder, vosotros me habéis criado en esta tierra.”⁴³

El *newén* en este canto, se relaciona con el poder y nuevamente se establece la relación con una *wanguelen*, con el lucero del alba, el *newén* como fuerza procedente de las estrellas.

⁴² Ibid

⁴³ Ibid

Luego de estos *nguillan ñl* y *pillantunes* las machis salen de su lugar de comunicación con las estrellas, mezclándose con el público alrededor del *rewe* sagrado. Reaparecen los músicos tocando *pifilkas*, *trutrukas* y *wazdas*. La machi da cuenta públicamente de parte de su experiencia y de la posesión del *fileu* en ella. A continuación de esto, viene la ceremonia donde nuevamente entra en trance hasta terminar tomando el *kultrung* sobre la cabeza e indicando con el los 4 puntos cardinales.

Finalmente se hace el *chalín* los saludos de cortesía correspondiente. Aquí la machi, es consagrada con la categoría de los 7 poderes y en honor de ella se construirá el *kemu-kemu* con la escala de los 7 peldaños, el máximo poder de la machi. Así, sobre el *wanku*, el asiento de madera la machi recibe los saludos y felicitaciones.

Después de esto, las machis reciben de sus *yeülfes* (ayudantes) el *kultrun* que ha sido nuevamente templado. Es así como se da inicio al baile final, donde se reparte alimento. Las machis encabezan el baile con el *llankán* el hombre enmascarado.

Luego de la música y el baile se produce la despedida de los participantes donde se cantan *ñl*, llenos de nostalgia y cariño, la emotividad profunda cierra esta ceremonia.

Un elemento material que se utiliza dentro de la religión mapuche y que es interesante destacar es el *kemu-kemu*. El *kemu-kemu* esta hecho de un tronco de árbol y forma la parte principal del *rewe*, existen distintas “categorías de poder” de los *kemu-kemu*, según el número de peldaños que tengan. El *kemu-kemu* de 4 peldaños representa los 4 poderes del cielo, los 4 poderes que se otorgan para enfrentar el mal.

El *kemu kemu* de 5 peldaños representa a los *nguen wanguelen*, *pillanes* y *els* (de Elchen)

El *kemu kemu* de 7 peldaños mostraba los 7 mundos mapuches.

Como se ha podido observar en este capítulo, la música cumple una función importantísima en las ceremonias espirituales mapuches ya que son las ordenadoras de las diversas etapas en el manejo del *newén*. Esta energía, es la que va regulando la intensidad de los estados de trance y éxtasis, de manera cíclica. Así la música mapuche, muestra un orden y una organización bien

establecida con un comienzo, desarrollo clímax y final, donde los ánimos se relajan y distienden y toda la tensión de la ceremonia, la que es liberada de forma alegre, a manera de *ayekawe* (música alegre).

El concepto de *newén*, va entroncándose con otros conceptos formando nuevos conceptos o categorías de *newén*, especialmente conectados con la necesidad de la machi para sanar, dar fuerza y proteger.

- *wenu chau anüleimi tá wenú mappú, appon newen fuchá, appon newen kushé:*
 - El *newén* que procede directamente de las estrellas.
 - *elumuiyiñ thamí kúme newen, elumuiyiñ thá newen ppiuké*, el *newén* más puro que se ha manifestado desde el corazón.
 - *elumuiyiñ tha newén lonko thaiñ kúme wechulam*, El *newén* que permite el ordenamiento mental, el *newen* que surge a través del longko.
 - *Newenmathuaffimí kai, newenmathuallaimí maí*. Los *newenes* primigenios nacidos de la luna, aquellos que permiten al humano crear tanto las fuerzas masculinas como femeninas
- El *newenmayaén* es aquel que guía todas las emociones con el fin de ejercer una acción física, es el gatillador de las decisiones y caminos que toma un hombre.

Como se puede ver en este capítulo, el *newén* posee diversas funciones según el término con el que se asocie, a veces es sanación, otras protección, vigor, fuerza, arma, poder, es un medio de expandir este *newén*, es una forma de dosificar este *wenu newén*. Acá hay que distinguir entre el *newén* que proviene desde el *wenu mapu*, que es de carácter netamente espiritual. En cambio los participantes, traen sus propios *newenes*, más físicos tal vez, más materiales, los cuales poseen una connotación de fuerza y poder más concretos. Sin embargo, estos *newenes* ascienden, la música cumple la función de ordenar este fluir de los *newenes* “sociales” y los *newenes* espirituales, así lo social con lo religioso no se haya separados, en el *nguillatuwe* se hallan ligados y son interdependientes, no existe una división tajante entre lo divino y lo secular, se vive en una socioespiritualidad, socioespiritualidad en donde también participa el *newen*.

I.V Cosmología Mapuche

No basta conocer las manifestaciones religiosas, para comprender el visón del mundo de sus creaciones y de las fuerzas, que habitan en la naturaleza. Para la cultura mapuche, es necesario tomar de cada elemento de la cultura; arte, leyendas, mitos, ceremonias, filosofía, música etc... Elementos que nos expliquen el complejo sistema cosmológico existente en esta cultura.

Rol Foerster en su libro "introducción a la religiosidad mapuche ", recopila un amplio número de nombres y dioses , los cuales es importante destacar y distinguir, si se quiere comprender el origen espiritual del *newén* y de los términos asociados con él y las fuerzas distintas, pero dependientes con el termino estudiado en esta tesis.

Foerster ordena a los dioses según la teoría de la cuatripartición, donde existen 4 personajes que necesariamente tienen que hacerse presente existiendo la diferenciación de dioses ancianos y ancianas y dioses jóvenes.

1-"Los primeros son los dioses antiguos: *Antiku Fucha Antiku Kuse, Antiku weche wentru, Antiku ülcha dzomo.*

2-los dioses de máximo poder : *ñidol wenu fucha , ñidol wenu kuse, ñido wenu weche wentru, ñidol wenu ülcha domo.*

3-Los dioses guerreros (16) *Meli* (quiere decir cuatro) *weichán fcha wentru , Meli weichán Kuse, Meli weichán weche wentru, meli weichán ülcha dzomo.*

4-Los dioses de la luna *Küyen fcha, küyen kuse, küyen weche wentru, küyen ülcha dzomo* 5-los dioses de las estrellas: *wanglen fcha, wanglen kuse, wenglen weche wentru, wanglen ülcha dzomo.*

6. Los dioses jefes de los elementos naturales: *Tralkán wenu pu lonko, Tromol wenu pu lonko, Paine wenu pu lonko* (todos ancianos hombres), no existen datos de ancianos mujeres y jóvenes masculinos y femeninos de ellos.

7. los dioses de los puntos cardinales: *Millarika fcha wentru, willi mapu fta wentru Lafkén fta wentru, Pikún mapu fta wentru, Meli ngillatufe fta wentru, Millarika kuse, willi mapu kuse, lafken kuse, pikún Mapu Kuse, Meli nguillatufe kuse, Millarika weche wentru, willi mapu weche wentru, Lafken weche wentru, Pikún mapu weche*

wentru, Millarika ülcha dzomo, Willi mapu ülcha domo, Lafken ülche dzomo, Pikun mapu ülcha domo, Meli nguillatufe ülcha domo.

8. Los Dioses del volcán: *Pillan fcha, Pillán kuse, Pillan weche wentru , Pillan ülcha domo.*

1-Los dioses antiguos, dieron origen a los demás y al mundo.

2-Los dioses de máximo poder son los más rígidos y de mayor jerarquía.

3-Los dioses guerreros, son auxiliares de los *ñidol*, son un ejército que combate el mal.

4-Los dioses lunares dan la vida y determinan el sexo y la longitud vital de los seres humanos. Son auxiliares de la *machi* y otorgan bienestar general y salud.

5-Los dioses de las estrellas también son auxiliares de la *machi* y dan bienestar salud y suerte.

6-Los dioses de los elementos naturales: *tralkán*, del trueno, los *Tromül* de las nubes, los *ayon* de la luz, los *paine* son los jefes del color azul.

7-Los dioses de los puntos cardinales: los del este traen buena suerte y abundancia, los del sur dirigen el viento sur y traen la lluvia o el sol, los del oeste dirigen el relámpago y la lluvia. Los del norte el viento norte los del centro terrestre (*nguillatufe*) hacer rogativas durante el *nguillatun*.

8. Los de volcán, actualmente tienen poca vigencia, sus funciones son ambiguas”.

44

Este esquema de dioses, contrasta con los mitos descritos en el primer subcapítulo de los orígenes míticos mapuches los cuales son solo de 4 categorías. Los *pillanes*, los *nguen*, los *wanguelen* y los *el*. La luna aparece en esta clasificación como una *wanguelen* y no como un dios distinto, eso si, es una *wanguelen* especial porque fue elegida por el más luminoso de los *pillanes*: *Antu*. En la clasificación de Foerster aparecen los dioses de los volcanes, pero resulta que los volcanes siempre han sido los *pillanes*, potencias misteriosas y poderosísimas ya que van mucho más allá del mismo pueblo mapuche. En la clasificación de Alberto Trivero, aparece el *antu*-un *pillan*-como el dios de la sabiduría, y todos los *pillanes* son *kimche* pues ellos son los maestros de todo lo existente en esta tierra.

⁴⁴ Foerster Rolf. 1994 pag. 69

Según la recopilación de Trivero las otras fuerzas que están en interacción, además de los *pillanes* y las *wanguelen* son los *nguen*. Los *nguen* forman una clase bien diferente, porque son potencias más ligadas a los elementos y a la cultura mapuche, no son tan “abstractos” están mas presentes y visible que el resto de los seres espirituales no humanos.

Se puede plantear una equivalencia entre los dioses de los elementos naturales: *tralkán*, del trueno, los *Tromül* de las nubes, los *ayon* de la luz, los *paine* (azul) de Foerester con los *nguen* de Trivero.

Porque es importante esto? Porque determinar las características de los dioses, nos ayudaría a determinar el carácter del *newén*. En el cuadro de Foerester se menciona el estrecho lazo existente entre la *machi*, las *wanguelen* y las *küyen* en su trabajo y toma de poder. El *newén* es un concepto siempre presente en la *machi*, y puede verse como este término, es tomado de las fuerzas astrales de *kuyen* y *wanguelen*. En cambio la característica principal de los *pillanes* es el *kimün*, la sabiduría. Los 3 elementos se conjugan en nuestra tierra el *naug mapu* para realizar su misión: El *kimün*(sabiduría) de los *pillanes*, el *nguen* (guardianes de los lugares naturales) de los *nguen* celestiales, el *newén* de las *wanguelen* y *küyen* y el *raqizduam* de los *el*.

Elchen es el ser rector de las culturas, no solo de la mapuche, sino que de muchas más que se hallan en el orbe, transmite el conocimiento, es el dador de la ley.

Nguenechen (un *nguen*) es el ser específico de la cultura mapuche, él transmite el ser, el carácter propio de la cultura mapuche, no el conocimiento específicamente, sino que el propósito y objetivo de la cultura, es la parte biológica del pueblo mapuche, ni mental ni emocional tiene que ver con la energía de los elementos.⁴⁵

Foerster menciona a los siguientes *nguenes*:

Nguenmapu: ser dueño o autor de la tierra, *nguenko*: ser dueño o autor del agua, *ngenmawida* ser dueño de los bosques, *nguenkullin*: ser dueño o autor de los animales, *nguenpirrú*, ser dueño o creador de los reptiles primigenios, *nguenantu* ser del sol, *nguenñuñuñ* autor de los pajaros, *nguenlafquen* guardián de las aguas, *ngenkurruf* dueño del aire.

⁴⁵ Trivero Alberto. julio 2005 url:<http://www.soc.uu.se/mapuche>

Acá hay que hacer una distinción: si bien se habla del *nguenantu* este se refiere al sol físico como *nguen*, el *antu* como *pillan* es el sol espiritual del *wenu mapu*, una deidad distinta, un ser en otro mundo.

Así, este cuaternario al llegar a la tierra se fusiona en las 4 energías constitutivas de lo humano:

La energía física y vital de los *nguenes*.

La energía astral (emocional) de los *pu newen*.

La energía del *raqudizuamn* (mente concreta)

La energía del *kimün* (mente abstracta, espiritual)

Estas cuatro energías provienen de los primordiales del *wenu mapu*, pero existen otros mundos, relacionados con los “dioses” que menciona Foerster en su cuadro (los dioses guerreros por ejemplo) y estos están relacionados con otros mundos, inferiores al *wenu mapu* en energía y poder, estos cielos son:

Meliñon, Kelañon, Epuñon, Kiñeñon, ankawenu).

Meliñon, Kelañon, Epuñon y Kiñeñon, según la tradición conservadora de Grebe, Pacheco y Segura, son las plataformas del “bien” y *Angkawenu* (superior a nuestra tierra) y *MincheMapu* (inferior a la tierra) son las del “mal”, pero como se verá más adelante, esto del bien y el mal es muy relativo y sobre todo en la cultura mapuche, no existe una separación tajante del bien y del mal como en la mitología cristiana. Para Juan Ñamculef es ridículo que del *Minche Mapu* provenga solo el mal, ya que ahí moran los *kuifikiche*, los guardianes del linaje directo mapuche, mientras en el *wenu mapu* moran los guardianes del linaje primigenio, los *Antupainku*, directamente relacionado con los pillanes, los linajes de la sabiduría.

Existe un plano directamente relacionado con las fuerzas de la brujería, pero más que plano es otro mundo paralelo, un universo totalmente diferente el *Reñi, Ragnu* o *Renü*. En aquel mundo se hallan los brujos de aquí procede el *dawün*, la energía contraria al *newén*, el rival del *newén*.⁴⁶

Además del *wenu mapu*, han surgido seres no solamente benéficos sino que más cercanos a lo que podríamos llamar “negativos” también. El *kai-kai filu*, procede de *Peri pillan*, una de las entidades más poderosas del panteón mapuche. Pero *kai-kai filu*, no es necesariamente un ser negativo, solo cumple con la orden de mantener el equilibrio en el mundo, el es el encargado de realizar las transformaciones y los cambios de la naturaleza.

⁴⁶ Foerster Rolf. 1994 pag. 58, 62

Para Foerster, según una información que procede justamente de la zona estudiada en esta tesis (Lafkenche de la comuna de Puerto Saavedra) es la que tiene que ver con el *Neyen* que se utiliza como sinónimo de *newén*.

El *kume neyen* es aquel que “da alimento y vida al hombre, a los antepasados y a la naturaleza”.

El *kürruf* (viento) gélido y espectral es la fuerza del mal opuesta al *neyen*. Para el autor Gumucio es fundamental la presencia del *newén* “Nos podemos acercar a este mundo (la multiplicidad de mundos paralelos), aunque por necesidad imperfectamente, desde diversas perspectivas. Puede ser a partir de la dinámica rotunda del *newén*, la fuerza física y espiritual, que se nutre del fruto del huerto del campo y del huerto y de la experiencia concreta. El entorno natural, puede seguir la senda vehemente y a la vez sutil del *kimün*, saber”.

Como muy bien lo dice Gumucio, para entender la red de relaciones sinérgicas entre los mundos, podemos utilizar la vía del *newén* o del *kimün*, pero a esta vía yo agregaría la del *nguen* o la del *raqidzuam*, en esta tesis nos enfocamos en la vía del *newén*.

El *newén* se halla en directa relación con el *pellu* y el *am*.

El *am* es el alma mental, el *pellú* es el alma espiritual y el *neyen* es la forma física-vital del *newén* en este mundo, es la forma en que el *pellu* encarna en este mundo, es el cuerpo astral del hombre, procedente de *küyen*, (astral de estelares) una fuerza estelar.

Así el *neyen*, como cuerpo astral debe ser vigorizado a través de un elemento astral, el canto, el *ül*, el sonido es la fuerza que despierta las potencias estelares.

¿Qué función cumple la música dentro de la cosmovisión mapuche?

Como se ha visto en la leyenda de los orígenes místicos mapuches del primer subcapítulo, La música es utilizada para la salvación del mundo de las aguas, la música utiliza al *newén* como instrumento, la madre luna retorna para proteger a los hombres, mientras *tren-tren filú* lucha con *cai-cai filu*. El *newén* se torna en arma de defensa, y la forma de invocar o de manejar los *pu newén*, es la música. Así música y *newén* se hallan estrechamente ligado, porque a través del sonido de sus escalas y modulaciones, de su vibrato e intensidad logra manejar las fuerzas astrales inmanentes en cada ser de la naturaleza, sea de este mundo o de los otros mundos.

Energía muy distinta es el *newén* al *kimün*, este, de una naturaleza más bien espiritual-mental, es la energía de la instrucción, la del *antü* que enseña a los humanos de una manera intuitiva. Así los oradores, necesitan el *kimün* para desentrañar las enseñanzas de la experiencia, pero necesitan también del *newén* para desarrollar una relación empática con los auditores. El *newen*, entonces da el poder del sonido y el *kimün*, la luz de la comprensión profunda. Esto no quiere decir, que en la música no se halla la sabiduría, sino que la energía característica de la música es el *newén*. La música toma de los oradores y de las intuiciones el *kimün*, pero lo hace a través del *newén*, el orador utiliza el *kimün* a través de la mente más sutil, un instrumento distinto al *newén*.

La base del *newén* en su manifestación del mundo físico, desde que entra desde el *wenu mapu*, hasta este mundo, para conformar el *neyen* el cuerpo astral del hombre, es el, *meli newén*, los 4 *newenes* principales que conforman los 4 elementos.

El *co*, el agua tiene relación sobre todo con los artefactos de uso diario en la cocina como son el *metawe* (jarro de greda) y con los *kemu-kemu*, las escalas de los planos cósmicos que son dejadas con aguas, humedecidas para formar un camino astral hacia el cielo.

El segundo elemento es el *kürruf*, el aire y en él participa especialmente el *kultrung*, ya que el *kultrung* atrapa dentro de sí al aire, lo “amarrá”, de manera que el *newén* ejercido por el *kultrung* tiene relación con el aire, de ahí su conexión directa con el *wenu mapu*, el agua del *kemu-kemu*, tiene relación con los pies de la *machi*, pero el *kultrung* con las manos de la *machi* de manera que es el aire que sopla sobre el agua, los *newenes* que están en contacto, estableciendo una red de comunicación constante. El *mapu*, la tierra se halla presente en el *rewe* enterrado directamente en la tierra. El *newén* central, que permite la conexión entre el agua y el aire, ya que sin base no podría ponerse el *kemu-kemu* de manera sólida. El canto de la *machi* se halla encerrado en el *kultrung*, que como universo simbólico hace girar “el aliento del *newén*”.

Por último el *kütral* (el fuego) se manifiesta principalmente en elementos como el coligue seco, de ahí que el *newen* de las *trutrukas* este relacionado con los señores del fuego.

Esta relación cósmica entre los *meli newén* y los instrumentos musicales, es algo importantísimo que es necesario entender, para comprender de que manera actúa el funcionamiento socio espiritual de la música dentro de la cultura mapuche.⁴⁷

Otro punto que es importante redefinir, es el simbolismo del kultrung dentro de la cultura mapuche. Normalmente se ha intentado describir al kultrung mapuche como el dibujo físico de la tierra (del planeta tierra) con sus puntos cardinales (Grebe, Foerster) sin embargo, como muy bien plantea la joven investigadora y cultora mapuche, Graciela Cabral, el *kultrung* esta antes que todo ligado a la luna más que a la tierra. Para entender esto, hay que diferenciar entre los dos tipos de kultrunes que existen según su simbolismo y la función que ocupan en la sociedad. El *kultrung* con las 4 líneas pintadas sin los símbolos puede ser tocado por cualquiera, por un no iniciado, en una ceremonia, en una reunión, en un palín, etc... Sin embargo, el *kultrung* cuando posee los 4 dibujos elementales: estrella, luna, sol, *antakarana* es realmente un rali kultrung, un kultrung que solo pueden tocar los iniciados. Es por todo esto, que el rali kultrung posee la característica explicita de transformar y manipular los elementos, quien domine el *rali kultrung* puede dominar desde los elementos físicos hasta las relaciones sociales. La persona que lo domine, debe ser muy pura de corazón ya que esta jugando con una energía nada simple ni infantil. El *rali kultrung* es realmente la rueda del *newén*, en sus 4 planos, se hallan los *meli newén*. Como instrumento de transformación y eje del *newén*, a modo de turbina, como muy bien lo dijo Jose Nahuel de Collileufu, va generando la activación de los elementos. Pero este rali *kultrung* no es algo gratuito, es entregado a la machi directamente de *küyen* la *wanguelen*, al ser el *newen* una energía lunar, el rali kultrung representa a la madre de la tierra: la luna. En todas las leyendas mapuches, se puede ver como la luna genera a la tierra, siendo *Nguenechen* guardián de los mapuches, y *nguenemapu* guardián de la tierra pero no su creador. *Elchen* es quien por mando de *küyen* genera la tierra. Así, el *ralikultrung* es representante de *küyen*, nuestra tierra pasada, y el kultrung no sagrado es la tierra misma aun en evolución. Por esta razón, quien no ha penetrado en los misterios lunares, solo captará el aspecto más físico o visible del *newén*, su aspecto terrestre el *pülli mapu*, pero quien capte el secreto lunar, será capaz de captar el *newén* desde un aspecto más filosófico espiritual, hasta llegar a

⁴⁷ http://www.sepiensa.cl/listas_articulos/articulos_sepiensa/2004/08_agosto/2004_09_09_fram.html

su origen en el *wenu mapu*. En este sentido, entender la relación de la machi con los 4 antepasados es entender también en parte la relación con los 4 newenes. Así, el *newenes* una representación física de las energías de estos cuatro antepasados, así como también se manifiestan en los *kimün*, *ngue*, y elchenes, estas 4 potencias son hijas de los cuatro antepasados. Para entender esto, es necesario comprender que la machi no es la única guardiana del conocimiento dentro del mundo mapuche, es una de los 4 factores principales, así tenemos también al *pewmachife* y a “chamanes” que nada tenían que ver con machis. Es fundamental entender el ligamiento que tiene el *newén* con la machi, las otras potencias, como los *nguenes*, *pu kimün* .

Dentro del contexto de los antepasados y el pueblo mapuche, existe lo que se denominan los mediadores, personajes míticos o legendarios que interceden por las comunidades de un sector específico. Así por ejemplo, existen María Guacolda en Lumaco y Piedra Santa, Manquian (Puerto Saavedra) , *Kallfü Malen* (Loncoche), *Tripaiantu* y *Nigishma* (Isla Huapi y Futrono), Abuelito Huenteano (Pucatrigue, Osorno). Estos verdaderos “guardianes” se consagran a un lugar cuidando de sus *nguenes*, ya sea en una piedra, en un bosque, en las arenas o en el mar. Cada mediador maneja un *newen* especial y puede viajar a un mundo determinado, así Manquian viajó al mundo de las aguas enamorado de una mujer que vio en la piedra, que era la piedra misma, aquí la naturaleza toma formas humanas, observándose la metamorfosis de un *nguen*. Este es un ejemplo alegórico, como un *nguen* puede seducir, enseñar y guiar el humano, quien establece relación con un *nguen* puede llegar a ser poderoso, sucumbir o iluminarse. Todo depende de que manera se produce la fusión. Así, puede verse que la relación con las rocas y piedras en el mundo mapuche toma mucha importancia, ya que la piedra (*kürra*) es la guardiana del conocimiento, en ella se halla el conocimiento por muchos antepasados que por allí han pasado. Existieron piedras famosas como las de Reticura, Erquithue, Curalhue y Gupalcura, se hallaban justo en las rutas conocidas y eran veneradas con sumo interés realizándose *nguillatunes* en esos lugares para agradecer a los *nguenes* que allí habitan.

Los *nguen* siempre se asocian a la forma física de un lugar, pero los *newenes* que se hallan asociados a un *nguen*, son de un carácter menos físico o menos visible tal vez más “astrales”. Además de que los *newenes* nunca están en el mismo lugar, pueden rondar un lugar pero nunca ceñirse allí por completo, por esos los *pu newen* viajan transmitiendo la información de un *nguen* hacia otro. Bajo la visión mapuche, los *pu newén* están vivos, son seres, que constantemente se hallan en interacción con los humanos y los *nguen*.

Así como hay lugares con *nguen* poderosos y *newenes* que se asocian a ese poder, también hay sectores donde existen puertas físicas hacia otros mundos, como los *menoco* y los *trayenco*. Los *menoco* son ojos de aguas a través de los cuales, puede accederse a otros mundos similarmente físicos al nuestro (realidades paralelas), los *trayenco* son caídas de agua a través de las cuales también puede entrarse en estos mundos. El acceso a estas puertas, puede lograrse a través de la activación de los *newenes* asociados a estos. Realizar un ritual con música frente a estos lugares, es una buena forma de hacerlo. Pareciese ser, que la música posee las claves para “estimular” a estos *newenes* y muchas veces hacerlos visibles.

Existen *newenes*, que si son tomados como seres vivos que muchas veces parecen juguetones o tienen una conducta alógica pueden ser domados, la música es una forma de “domar” a estos *newenes*. El peligro ocurre, cuando estos *newenes* son dominados con fines negativos, en este caso el *newén* no es negativo, es su dueño quien ejerce una manipulación sobre este, ya que el *newén* es amoral. Cuando se habla de “*wedza newen*” no es el *newen* en si mismo negativo es su portador o la persona quien impone un *wesa* sobre el *newén*, el *newén* como ser llega a ser esclavo, pero puede liberarse de esta esclavitud.

Esta doble imagen del *newén* como ser y como actitud o energía inherente al humano y al medio natural, puede entenderse si se observa que el *newén* es una característica, un fluido, una forma y puede ser el denominador también de un ser. Cada humano posee su *newén*, pero este *newén* tiene que ver con el micromundo que habita en la persona misma: la sangre, las células etc... En cambio, cuando se dice que un humano recibe los *newenes* de afuera, estos *newenes* externos son independientes de lo humano. Es por esto que existen *newenes* que nacen con lo

humano, por lo cual parecen casi indiferenciables de lo humano y sus características y así existen otros que son totalmente ahumanos, forman otro reino. Al entender esta “categoría” de *newenes* puede entenderse la dicotomía de característica ser.

Existen seres míticos con un *newén* especial, estos seres poseen un *newen* atemporal, el que viaja de ciclo en ciclo de época en época. En este caso estos *newenes* serían interculturales y serían comunes a toda América, como propone don Juan ñamculef. Este estudioso propone un eje ecuménico americano, cuyos *newenes* se hallarían repartidos estratégicamente por los distintos sectores. El primer “eje ecuménico” es la *piuchen filú*, una serpiente emplumada con cachitos, su *newén* es poderosísimo y conviene trabajar con cuidado con aquella energía, existe la serpiente roja, que más que poseer “*newén*” posee *dawün*, la energía de la aniquilación, el segundo “eje ecuménico” es la *kalelche*, que los *aymaras* llaman *chakana*, el *kalelche* es la doble cruz mapuche, que representa al tronco humano, es una puerta dimensional propia, particular donde cada hombre se transforma en su propio camino hacia otros mundos, quien no puede conectar bien el *newén* de la *kalelche* puede perderse en él.

El tercer eje ecuménico son los *kuel*, los montículos donde se enterraba a los antepasados, que se hallan en toda América. Juan Ñamculef sapientemente establece una relación entre quetzalcoatl y la *piuchen filu*, como elementos panculturales, donde el *newén* tiene su cabida. ¿Dónde está la relación con la música?, en el *ül*, el sonido, este es un medio a través del cual el humano puede conectarse con los *newenes* externos a él, ya sea mediante el sonido de la oratoria o del canto, los *newenes* son atraídos por el *ül*. Esto tiene implicancias tanto culturales como fisiológicas, mediante el *ül* puede pedirse el auxilio de los *pu newén*, para sanar, para realizar viajes astrales, para tener *pewmas* sagrados (sueños), para defenderse de las entidades oscuras, para acceder a otros mundos o para generar riquezas económicas.

Pero el *ül* también puede utilizarse para generar *dawün*, hechicería, este *ül* mal utilizado, transgiversado, puede tener nefastas consecuencias. De allí que para realizar música, se debe tener conciencia de lo que se hace. Un músico no es cualquier persona dentro de la sociedad mapuche, es realmente un mago de

newén, un alquimista de estas energías. Por esta razón el músico nace con una energía determinada, una naturaleza que le permite tener una sensibilidad hacia los distintos materiales de fabricación de los instrumentos y al origen tímbrico de sus sonidos, es decir, nace con un *kupalme*, un rol que le da cierta guía, pero quien le enseña al músico es el *nguen*, que puede manifestarse a través de los sueños, en formas físicas como “geniecillos” o a través de la pura intuición. Así, el músico va desarrollando el canto y el sonido que hace eco de los sonidos de la naturaleza, va aprendiendo a escuchar, a sentir y a transmitir a los no músicos, lo que los sonidos de la naturaleza y el cosmos quieren comunicar. El músico se transforma en un traductor del lenguaje astral sub-conciente y simbólico de la música de los distintos mundos, para hacerla comprensible en el mundo objetivo y sub-jetivo de la cultura humana.

El músico, en la cultura mapuche no es cualquier persona, el va recibiendo una enseñanza, una preparación y va aprendiendo los símbolos e importancia de los roles sociales que adquiere la música, dentro de todo el contexto cultural.

El concepto de *newén*, como fuerzas que se mueven en una jerarquía horizontal, es más comprensible si se capta primero el concepto de *wall mapu*, que es el concepto del espacio de las energías primigenias. Este es el caldo de cultivo de las energías cósmicas, las que se hallan en la génesis de toda galaxia y universo, este espacio es anterior a todo cielo, plano o kósmos.

Es desde el *wall mapu*, desde donde se genera la energía primordial para la creación del *newén* en el *wenu mapu*, desde el cual se esparce a todo el resto de los otros cielos. Así el *newén* como energía de las *wanguelen* y principalmente de la luna, elige a la *machi* y la inicia, esta energía es el generador del misterio del tiempo astral, el cronoidal de las estrellas mediante la cual la *machi* descifra el misterio de los *perimontun*. Estos *perimontun*, son sueños mediante el cual la *machi* viaja al sub-plano del *wenu mapu*, el sub-plano del *newén*, un reino astral dentro de un reino mental.

En este plano, se generan los diversos arquetipos de las motivaciones humanas. Los cuales son de una naturaleza distinta a las de los *raqidzuam* (ideas) y de los *kimün* (intuiciones), la naturaleza del sub-conciente dentro del mundo mapuche, el

mundo simbólico. El descubrimiento del lenguaje simbólico del *newén* es importante de aclarar, ya que en él se halla la clave para comprender la motivación de cómo debe ejecutarse la música mapuche, solo así se puede comprender lo concreto de la música mapuche, la que escapa de un afán intelectual, afán intelectual que puede presentar a los ojos occidentales la apariencia de “kaos” o desorganización.

Es interesante notar que la música base del *newén*, es el *tayil*, la música sagrada de la *machi*, así como el *newén* elige a la *machi*, el *tayil* es la música para conectarse con el mundo estelar, el mundo que mueve las ondas y períodos lunares, la clave de los ciclos naturales *mapuches*. A diferencia del *tayil*, el *ül kantun* se basa principalmente en experiencias físicas, en anécdota y en experiencias históricas medidas en días, en cambio el tiempo del *newén* no se basa en lo que se entiende como lo físico o lineal. Este tiempo, se basa más bien en el tiempo espiral, no es un tiempo medible a través de un reloj solar, o de los períodos físicamente visibles, responde a otro reino, son ciclos que deben cumplirse, más allá de las circunstancias históricas físicas. En este sentido el tiempo de los *newenes* no responde a una necesidad histórica, responde más bien a la causalidad de los *pewma* o sueños el *pewmatun*, recibe indirectamente la energía de los *newenes*. Estas energías no son de los *newenes* del *wenu mapu*, es decir no de los *newenes* originales, de los *newenes* creadores, más bien de los *newenes fotüm*, (hijos) que se mueven en el *naug mapu* y en el *minche mapu*, son los *newenes* de carácter más emocionales, costumbristas, morales y materiales (riqueza y sustentos). Estos no son los *newenes* llevados al plano más concreto o más visible, si se quiere entender desde un punto de vista más judeo-occidental. Así los *ül kantun* y los *ayekawe* poseen más influencias de otras corrientes como el *kimün*, el *raquidzuam*, el *ayuduamn* (lo amoroso) y el *trepeduamn* (la emoción). Sin embargo, el *newén* es el punto de contacto que permite unificar y encadenar positivamente las diferentes músicas mapuches, ya que el *newén* permite entender el objetivo y las motivaciones de los elementos. En cambio, el *nguen* más bien explica la forma de los elementos, sus maneras de manifestarse, el *newén* expresa las motivaciones del viento, el agua, el fuego, ya que en el mundo mapuche todos los factores naturales poseen conciencia y mente, todos ellos poseen voluntad. Por esta razón la *machi* puede comunicarse mediante

el *tayil*, cada canción, cada música se hace a un *newén* de la naturaleza, está dedicado a ellos, al viento, a la montaña, al *lafken* (el mar).

El *newen* también va regulando como deben templarse los instrumentos musicales según su forma cosmológica, como el *kultrung* representa un plano ideal cósmico. Provienga de la luna o de la tierra, este instrumento debe templarse, aliarse con el elemento y como el *kultrung* representa en su componente interno (la voz de la machi) elemento aire no puede tocarse cuando está húmedo ya que el sonido, el *ül*, no surge como debería.

Por las relaciones que las machis poseen con los diversos *newenes* es posible comprender como ellas van creando y componiendo sus *tayules*, ellas deben sacar el sonido al pájaro, a la serpiente, al agua, deben ser las intérpretes de sus sonidos y de sus lenguajes, embajadoras del mundo natural que expresan lo que astralmente representan los símbolos de cada ser del mundo vivo, es decir de todo lo existente en la vida y la forma.⁴⁸

A continuación se presenta un esquema que permite comprender la circulación del *newén*, en los 3 mundos en que principalmente se enfoca esta tesis, separando a los demás de la función específica del *newén*, estos mundos son *wenu mapu*, *naug mapu* y el *minche mapu*, en los cuales se mueven los *pu newen* en sus variadas expresiones, las cuales afectan y dan forma a la diversidad de la música mapuche:

. El *kultrung* como regente del elemento aire, como el aire del *wenu mapu* y a su vez de los 4 elementos terrestres (del *naug mapu*) tiene la misión de conectar los 3 mundos mapuches fundamentales, dejando de lado los *Meliñon*, *Kelañon*, *Epuñon*, *Kiñeñon*, *ankawenu*, el *newen* cumple específicamente la misión de unir estos 3 mundos que se hallan ligados estrechamente por una historia común.

Así cada instrumento mapuche cumple con su rol de transmitir su elemento, el *kultrung* es el aire conductor de estos elementos.....

La *pifilka* del agua, con su relación de la madera y el agua el madurar, del instrumento,

⁴⁸ [http://www.nodo50.org/azkintuwe/acta_moyano .htm](http://www.nodo50.org/azkintuwe/acta_moyano.htm)

La *trutruka* y el *ñolquin* con el fuego, el tronar, la *wadza*, la semilla, con la tierra, así mismo la *cada-cada* la semilla de la tierra del mar.

Esto puede entenderse claramente, si se observa al *newén* como transductor de las experiencias personales de la cultura de nuestro plano (el *naug mapu*) hacia el *wenu mapu* y el *minche mapu*, como los 3 universos que se necesitan mutuamente, el universo mental, astral y físico, siendo el nuestro el del medio. Así el *newén* cumple con la misión de unificar constantemente estas formas, es el factor activo, en cambio el *nguen*, es el factor pasivo de los elementos, el *kimün* procedente de los pillanes, es el factor neutro y andrógino el factor anterior a la polaridad, el *elchen* es aquel que combina los factores pasivos y activos, el factor posterior a la polaridad. Todo esto permite entender aun más la siguiente descripción del esquema que he hecho de la circulación del *newen*:

1 EL WENUMAPU- Mundo donde residen las fuerzas celestiales que alimentan a *Nguenechen* , dios y fuerza de todo lo vivo, *Nguenechen* alimenta al *Nguenemapu* que es la energía del mundo intermedio o mundo material, el *NAG MAPU* o *NAG MAPU* . En el *wenu Mapu* el *newen* recogido desde el *Nag Mapu* es tomado a través de los *pilis* o arquetipos cósmicos de las almas que al morir se transforman en luz, cuando se conectan al *wenu* y en sombra cuando trabajan con el *Minche*. Los *Pili* trasladan el *newén* colectivo humano y natural que le es dado por intermedio de la *machi*, que en conexión con los *pili* pueden trazar una línea recta de *newén*, hacia los *antupainko* por medio de los *Pili*. Los *antupainko* son la suma de toda la memoria arcaica de *newenes* manifestada en lo más etéreo o sutil del *wenumapu*. *Nguenechen* recibe así el *newen* de los 3 mundos

2- EL NAG MAPU, El mundo físico o aparentemente “material”, donde residen los humanos, lo natural y todas las cosas creadas. En este mundo el *newén* generado por la música, las oraciones y acciones sociales ejercidas por los mapuches en un *nguillatun*, *masatun* o cualquiera otra actividad de ofrecimiento espiritual circula horizontalmente en todos los participantes.

El *llangui-llangui* que recibe la energía del *minche mapu* a través del *rewe* y del *wenu mapu*, a través de la escalera simbólica del *kemu-kemu* sintetiza los *meli newen*.

Las *trtrukas* captan el *newen* de los *kuifikiche* o linajes del *nag mapu* a través del *kutral*, el fuego que guarda los archivos de conocimientos de los antepasados, el *lolkiñ* lo traspassa a la *pifilca* y es la *pifilca* la que se encarga de alimentar al *Nag Mapu*, generando la unión colectiva de los *newenes* en un punto de convergencia. Esto se hace para darle a la *machi*, la energía necesaria de canalizar los *newenes* del *minche mapu*, los que son “filtrados” por los participantes y que son transformados en *newén* de *Nag Mapu*, todo esto para poder enviarlo a la *machi* y esta catalizarlo y transmitirlo a los *pili* o *pillanes* a través del *kultrung* potenciado, que en un comienzo partió como factor del elemento aire, pero termina fundiendo los *meli newén* en si mismo.

3-MINCHE MAPU

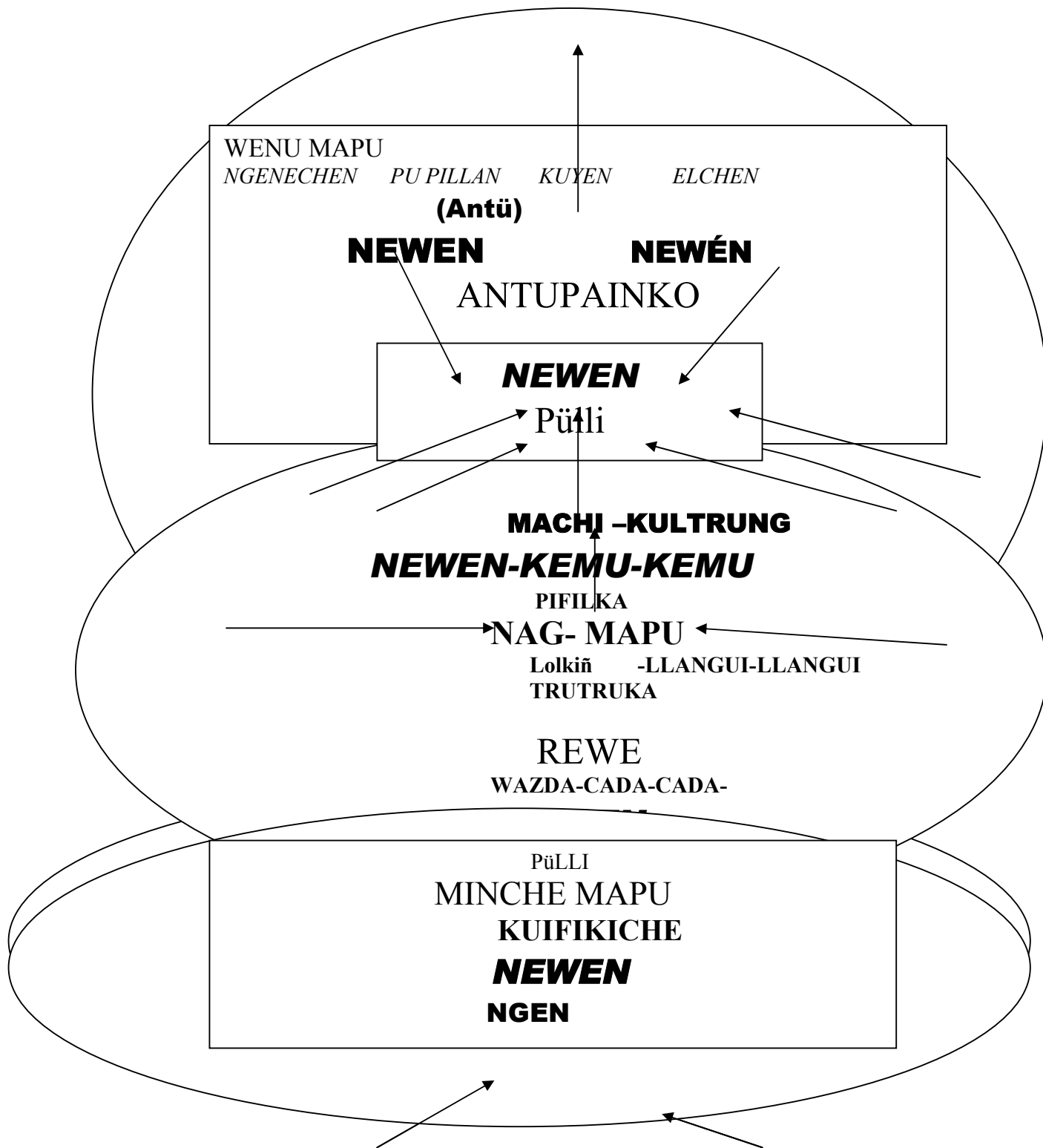
Mundo subterráneo donde existen seres físicos y astrales. Es el mundo físico. Diversos reinos habitan en este mundo, como los *laftraches*, antiguos pigmeos algunos positivos otros negativos, pero todos ellos alimentan al *Nag Mapu* a través de los *newenes* del *Nguen* o espíritu de la vida biológicamente conocida. La música y la danza activan el *newén* del *Minche Mapu*, el que es necesario para la vida. Los *newenes* positivos son potenciados y los *newenes* negativos purificados. El mundo de los *wecufes* y *witrantalwes* se relacionan en un aspecto con el *Minche Mapu*, pero pueden estar también en el *Nag Mapu*. La *machi* recibe el *newén* del *Minche Mapu* a través de los participantes del *lepín*, y el *newén* reunido en el *rewe* a través del *llangui llanguí*, en el sacrificio colectivo es elevado al *newén Mapu*, donde el *newen* de la música fusionado con todos los demás *newenes* culturales, este es transformado en ofrenda a *Nguenechen*. Es en el *minche mapu*, donde los *kuifikiche* los antepasados directos establecen sus reinos cuidando de sus linajes en el *naug-mapu*, ellos envían la energía necesaria al *rewe* que representa a la comunidad y a los linajes para que sus descendientes en nuestro mundo, puedan generar el *newén* que permita elevar el *newén* del *minche mapu* hasta el *naug-mapu* y así elevar la energía de la cultura del *rewe* hacia el *llangui-llanguí*, donde se halla la energía misma del *naug mapu*. Las *wazdas-wazdas* y las *cadadas* despiertan el *newen* del *minche mapu*, para que las fuerzas subterráneas, representadas en las semillas de la tierra y en

las conchas enterradas en a arena, salgan a flote las fuerzas que se hallaban enterradas se desentierran y el pasado surge a la luz, el elemento tierra despierta al *minche mapu*.

CIRCULACIÓN

Finalmente el *newén* viaja de abajo a arriba ahora vuelve desde *Nguenechen* para repartirlo nuevamente por los 3 mundos desde arriba hacia abajo en un circuito que se retroalimenta y se unifica a través del *newén*.

Esquema 1 graficado de mi propuesta de la circulación del *newén*:



I.VI Arte Mapuche

Para comprender un término como el *newén*, que se mueve junto a otros términos como el *kimün*, el *nguen*, el *raqidzuam*, el *chen*, el *ayüman* y el *trepeduamn*, interactuando dentro del contexto musical, es necesario precisar que función cumple la música dentro de las artes mapuches y que se entiende como arte en la cultura mapuche, cual el concepto que este pueblo tiene del arte.

La palabra en *mapudzungun* que a mi parecer es más parecida a la de arte, es la de *kamañtun*, la acción de crear o fabricar, el acto de hacer artesanía. Esto nos remite a la visión de lo que en el mundo mapuche se acerca al concepto de arte, el de algo útil, algo práctico y funcional.⁴⁹

Para el mapuche el arte no debe ser algo que duerma la mirada, o que afloje la conciencia, debe ser algo contingente y algo que llame al estar aquí y al ahora, no debe ser algo que potencie la añoranza o la quimera. El arte no debe ser para exponerse como algo decorativo, debe utilizarse debe activarse, no debe dormirse en lo pasivo de la observación sesgada, si el arte produce embotamiento, entonces no es arte mapuche es otra cosa, todo arte que sea hecho como un capricho no tiene cabida dentro del ideal de arte mapuche, pasa a ser otra cosa y deja de cumplir el rol del *kamañtun*.⁵⁰

Por esto, todas las cosas que se hacen en el mundo mapuche, de modo que comparten el nexo de lo bello, pertenecen a su *kimañtun*, la orfebrería, la cerámica, la textilería, la mimbrería, el trabajo en madera.

Todos los conceptos de la cosmovisión se hacen presentes en estas disciplinas y las imbuyen de su significado, los cuales se hallan irremediamente conectados con la música.

En cuanto a la textilería es útil identificar los distintos diseños que adornan las mantas y las confecciones textiles:

⁴⁹ <http://www.educar.org/diccionarios/mapuche-espanol.asp> julio 2.006

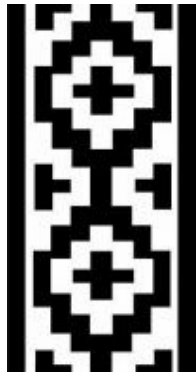
⁵⁰ Coliqueo Patricio. Entrevistas Anexos. Págs.499-500

1-La *anumka*, glifo textil que representa a una planta que posee cualidades curativas, se

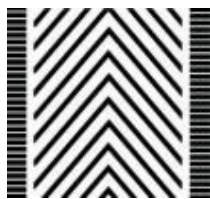
Presenta en su diseño cerrado y abierto o de tenazas.



2-La *kalelche*, símbolo siempre presente en la cultura mapuche, es la puerta a la entrada del *wall mapu* y sus diversos universos. Rige no solo a los 4 elementos y señores sino que es el resumen, la síntesis del universo mapuche y meta mapuche, ya que va más allá de la cultura mapuche y abarca a la cultura quechua y aymará, donde se le conoce como *chakana*.



3-EL diseño del *lafquen* con líneas onduladas, representa al poder del *lafken mapu*.



4- El doble opuesto, que son representados por dos personas con los brazos arriba, representando la presencia luminosa de los *pillanes*.

5-*Külpuwe Ñimin*: Esta hecha con 6 grecas, 3 al lado izquierdo y 3 a la derecha y en su centro la cabeza de la serpiente en forma de diamante sobre esta cabeza y glifos se hallan 5 pirámides y una 6ª mayor sobre ellas y central, debajo de la cabeza de la serpiente otras 6 pirámides que converjan de a 3 en forma de v. Este símbolo

representa a la serpiente antigua, quizá a la *piuchen vilu*, otro símbolo que junto a la chakana (para Juan Ñamculef) representa la unidad con la *viru*, y *viracocha* tiahuanacota y la quetzalcoatl mexicana y la *kukulkán* maya, sería otro símbolo metamapuche, transcultural, junto a la *kalelche*.



5.1: Variación de la *Külpuwe Ñimin* en forma de diamante con grecas externas que miran hacia arriba y grecas internas del diamante que miran hacia abajo, es una representación más abstracta de la serpiente que la anterior.

Acompañadas por una cruz sobre el centro de su base.



Es interpretada como los ojos del alma.

9-*Wanguelen*: pentágono con dos líneas descendentes en su base y una “estrella” de 4 puntas en triangulo y dos puntas centrales en forma rectangular. La estrella posee un rombo o diamante en su centro.



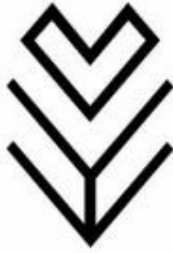
9.1 Variación de *Wanguelen*, rombo que posee en su centro una estrella de 4 puntas, las puntas laterales tienen la forma de alas de un pájaro y las puntas verticales tienen una forma rectangular, posee una especie de “pájaro” en el centro.



9.2 Variación de *Wanguelen* muestra una estrella de 6 puntas separadas entre si que se hallan en torno a un círculo central.



10. *Piwke* : representa a un corazón de forma rectangular con dos líneas diagonales unidas por a una línea vertical central.



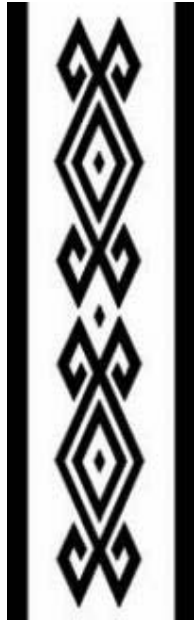
11. *Wenu mapu*. Dentro de un gran diamante se hallan cuatro pequeños diamantes perfectamente amoldados.



12. *Wiriwell*: Diseño interior del cosmos. DO diamantes con 4 subdiamantes en su interior se hallan unidos estos diamantes por cuatro líneas diagonales y a los lados de estas líneas se hallan pequeñas líneas rectas perfectamente ordenadas.



13. *Pichikimenkúe*. Misteriosos diamantes con grecas en forma de antena en su parte superior e inferior con un diamante central en el cual a su vez en su centro se halla un punto.



A mi parecer.

1-La *Anumka* representa al *nguen* sanador que vive dentro de la planta, es la conexión con el ser sanador que habita en cada vegetal, la fuerza del *el nguen tuwe* (tierra)

2-La *kalelche*, representa tanto a los 4 elementos, los 4 puntos cardinales, es la llave unificadora de los mundos por los que posee el *nguen*, *newen*, el *che* y el *pillan*.

3. El *lafken mapu* representa a los *nguenes* dominadores del mar, se relaciona también con el reino submarino de Manquian, el *nguen* del *laf* predomina allí.

4-Los dobles opuestos simbolizan el encuentro entre las fuerzas del *wenu mapu* y las del *minche mapu*, la mente y la materia.

5-La *Külpuwe Ñimin* representa la serpiente antigua anterior a los *nguen*, *che*, *newenes* y *pillanes*, la serpiente asexuada unificada, anterior a la polaridad, es la *piuchén filu*, anterior a *ten-ten filú* y a la *cai-cai filú*. Al ser asexuada representa también a los machis primigenios.

6-EL *nguillan* representa al humano antiguo, primigenio en éxtasis en su contacto directo con dios.

7-La *Mauñimin* representa los 4 elementos conocidos y los 12 elementos desconocidos de otros mundos (*Angkawenu*, *Minche Mapu?*), son las combinaciones secretas del *newen*, el *che*, el *nguen* y el *pillan* con los elementos de otros mundos.

8-El *ngue-ngue* es la fusión de los 3 mundos .

9-*Wangulen* , es el símbolo del *newen* la generadora del *newen*, la dominadora de las fuerzas astronómicas y astrales.

10. *Piwke*, tiene relación con el corazón humano y con la sabiduría (*kimün*), existe un *kimün* del *wenu mapu* y otro del *naug mapu*. Es el *kimün* capaz de ser creado por el humano mismo.

11. *Wenu Mapu* representa los 4 sub-mundos internos del *wenu mapu*, donde habitan los *nguenes*, las *wanguelen*, *pillan* y *elchenes*

12. *Wiriwell*. El universo que contiene a todos los mundos conocidos y no conocidos.

13.*PichiMenkúe*: Los seres que ayudan al *nguen* a crear la forma del ser natural, especie de duende y de hadas.

12*Anumka* con *Pichi Menkúe*.: La alianza del *nguen* trabajando con su *pichi menkúe*.

Ya se ha visto aquí como el *newén* puede ser representado en el arte a través del símbolo textil de la *wanguelen* , así como el *kimün* puede serlo con el *piwke* y el *nguen* con la *anumka*, energías complementarias del *newén*. Ya conocemos un símbolo unificador del *newen*, pero de que modo podemos acercarnos a la diversidad de los distintos *newenes*.⁵¹

Un medio favorable para hacer esto, es el arte, tal como me lo dijera Graciela Cabral en el centro de estudios indígenas de la Universidad de la Frontera. Por eso cito al autor *José Ancan* quien nos da una primera aproximación del color en la cultura mapuche y por su puesto en su arte. Tal como comienza su artículo con una frase de *Chihuilaf*: "Azul en el azul es el que rige el alma de mi pueblo", el color azul es el más representativo y positivo de la cultura mapuche.

El negro (*Küru*) simboliza al color original, social y habitualmente se le considera al negro como un color negativo, pero en sus aspectos más esotéricos y menos exotéricos, el negro es considerado como el color de la estabilidad, el más sólido, tanto así, que el color negro es privilegio de los lonkos quienes lo utilizan en su *makuñ* (poncho).

El Azul (*Kallfu*), es el único realmente positivo y simboliza al cielo y al agua . Curiosamente el color azul es el más difícil para obtener por medios naturales lo que ratifica su exclusividad y su índole misteriosa. La manta azul es superior

⁵¹ http://www.cholchol.org/es_artesanía_significado.php julio 2.006

evidentemente a la mala manta teñida con michas, cuando se quería representar lo glorioso en lo mapuche, los mocetones andaban con ponchos color azul para recibir a los extranjeros.

El azul representa a la bandera del *nguillatun* como la bandera más importante, representa a las *wanguelen* y a la *machi*.

EL blanco (*Lig.*) Es la luz, luz concreta que simboliza la vida.⁵²

EL rojo es el color contrario del *newén*, es el color de la vida desbocada, se puede decir que es el rechazo al *newen*. Es *wedzá newén*, lo contrario al *newén*.

EL gris es el color del *raqidzuamn*, del conocimiento cotidiano que permite el intercambio constante de información. Color de los elementos cotidianos de la cultura, se relaciona con el *che*.

El *chod* (amarillo) al estar relacionado con *antü* se relaciona con los *pillanes*, color de sabiduría, de *kimün*, es el color que despierta la intuición cuando se remarca su dorado, color de enseñanza de aprendizaje.

El azul es color que representa directamente al *newén*, a la fuerza, la voluntad y también la protección.

El blanco es un color que sintetiza los 4 elementos, es la tabla rasa donde se dibuja el *nguillatuwe*, el espacio sagrado donde danzan estas fuerzas: el *kimün*, el *newén*, el *raqidzüamn* y el *trepedüamn* del *nguen*.

El *newén* cuando esta asociado al gris, es la asociación del *newén* cultural, toda la energía creada por la cultura: arte, religión, leyes costumbres, es el *newén* en la complementariedad con el *raqidzüamn*.

El *newen* asociado al verde, es la relación estrecha del *newén* con los *nguenes*, y como la energía de los *nguenes* se asocia al *trepeduamn*, a la emoción y los deseos, el *newén-trepeduamn* del verde, se asocia con el éxtasis provocado por el *newén* en el contacto directo con dios. En el éxtasis, la emoción es controlada y guiada por el *newen*, así concentrada la energía del *trepeduamn*, se permite la vivencia del éxtasis en el *nguillan* (oración y canto).

El *newen* asociado con el *chod* (amarillo) es el *newén* no humano ni perteneciente al *newén naug –mapu*, es el *newén* del *wenu mapu*, el *newén* que en la pareja simbólica del *Antü –Kuyen* representa la asociación del *pillan-wanguelen*, que es *kimün-newen*, la sabiduría que la fuerza necesita para ser bien guiada.

⁵² Ancán Jose .Revista Nüttram."Kallfü Trayenko"El color en la cultura mapuche. pag 57-65

El *newén* relacionado con el color azul, es el *newen* que representa la síntesis de los 3 futa *newén*, del *newén wenu*, *newen naug* y *newen minche*.

El *newén* conectado con el color negro, cuando es tomado positivamente, se relaciona con el *newen* de los *kuifikiche*, de los linajes que residen en el *minche mapu*, el *newén* del sub-conciente y de los planos más físicos.

El *newén* del color blanco, es el *newén* del *kultrung*, la conexión de los 4 elementos relacionados a través del elemento aire, el que prima en el interior del *kultrung*.

El blanco puede simbolizar la conexión que puede tener el *newén* más allá de los 3 mundos, hacia el *angkawenu*, *Meliñon*, *Kelañon*, *Epuñon* y *Kiñeñon*, solo la fuerza de los *meli-newén* puede permitirles romper la vaya de los 3 mundos hacia el resto de los mundos.

II
SEGUNDO CAPITULO
MUSICA MAPUCHE MELI ÜL TUN

II.I Cosmología Musical

Una vez comprendido el cuaternario mapuche, de la *kimün*, *newén*, *raqizduamn* y el *trepedüamn*, y de sus generadores: los *pillanes*, *wanguelen*, *pu che* y *nguenes*, y de sus manifestadores: *Fücha Chao*, *Kushe Chao*, *Weche wentru chao* y *ülcha dzomo*, podemos entender la génesis de la música mapuche. La música mapuche posee un porqué y un objetivo claro, un orden armónico, el cual le permite representarse constantemente en los cuaternarios que se manifiestan en este mundo.

Así lo comprendió muy bien María Ester Grebe cuando mencionó a los 4 dioses de la música, imágenes que nacen como reflejo de los 4 *chaos*, y a su vez custodios de los 4 butas o cuerpos. Estos dioses son: *Tayiltufe fücha*, *tayiltufe kushe*, *tayiltufe weche wentru*, *tayiltufe ülcha dzomo*.

Me atrevo a plantear la posibilidad de que *Tayiltufe fücha*, el anciano que también puede hacerse una analogía lejana con el sol, es el guardián de la *kimün meli-ül*, la sabiduría musical. A su vez, su complemento relacionado con la energía lunar, la *tayiltufe kushe*, es la guardiana del *newen meli-ül*, la fuerza y el poder musical. Siguiendo a los ancianos aparece el *tayiltufe weche wentru*, el guardián del *raqizduamn meli-ül*, el conocimiento y la información musical, relacionado con los *che*, con la información de la cultura y los linajes. Finalmente la *tayiltufe ülcha dzomo*, la guardiana del *trepedüamn meli-ül*, la emoción transformadora de la música, que se relaciona con la sanación y el éxtasis en la música.⁵³

Luego de comprender la cosmogénesis de la *meli-ül* (música) podemos comprender la antropogénesis de la *meli-ül*, que se relaciona con los 4 grandes tipos de música mapuche que deben ser ordenados según su sentido y significado profundo y no según su organología, melodía, armonía u otros cánones musicales euro-arios.

Primeramente (*Kiñe-meliültun*) el *tayiltufe fucha* rige los *nguillan ül* que tiene la *machi* con el *pillan*, y que tienen todos los *kimche*, es la "música secreta", la música que más se desconoce (y que así debe ser) pues es la que abre y cierra puertas, esta música sagrada solo se transmite en los *pewma* y no es ni humana, ni si

⁵³ Grebe María Ester. 1973, pag 33.

quiera extra-humana o extra-terrestre como dijo María Ester Grebe), responde a la conexión con los *pillanes* y a la conexión de *Nguenechen* con los *pillanes*.

La segunda música (*Epu- Meliültun*), es el *tayil* propiamente tal, utilizado en los rituales para la conexión de la comunidad con *nguenechen* y con las 4 potencias, es la música que permite fusionarse a los mapuche con los *pillanes*, *wanguelen*, *elchen* y *nguenes*. Esta música está regida principalmente por los *newén*, es la música del *newen wenu*, el *newén* primigenio. Se realiza en los cantos rituales de las *malen* (doncellas) en el *nguillatun*.

La tercera música (*Küla- Meliültun*) Se relaciona con el *ayekawe*, es la música que permite divertirse y unificar a la comunidad, la música integradora que motiva el conocimiento y la transmisión del conocimiento a través de la comunicación y el compartir, es la música que activa esencialmente el *raqidzuamn*. También al estar relacionado con la cultura se relaciona con el *ad*, la ley cultural.

La cuarta música (*Meli-meliültun*). Es la relacionada con la música instrumental del *nguillatun*, es la que activa el poder de los *nguenes* y de los linajes, la que se relaciona directamente con los *kuifikiche*.

Esta música, que puede ser mencionada como *nguen-meliültun*, es la que permite la evolución de los linajes, así como el *ayekawe* permite la comunicación horizontal entre los linajes, la *nguen-meliültun*, permite la conexión de los linajes con los aspectos verticales del *minche* mapu. Con la limpieza y purificación del *minche* mapu a través de el éxtasis terapéutico y sanador de la danza y del *ül*.

Luego de ver estos 4 tipos de música puede encontrarse una quinta música, la que es la síntesis de las 4 y cuya denominación recalca su carácter de sintetizador: el *ülutun*, la música utilizada para sanar., es la música que la *machi* utiliza con su *kultrung* en el *machitun*, lo hace unificando las 4 músicas en su *rali kultrung*, a través de su iconografía, se hallan las claves, el sol de la *kiñe-meliültun*, la luna de los *tayilfes*, la estrella o el sello de los *ayekawes* y el girasol o *antakarana* de los *nguen-meliültun*.

El *ülutun* es el quinto elemento, que se relaciona con los cinco niveles de la *kemu-kemu*, este quinto elemento que ordena los *pu kimün*, *pu newen*, *pu che* y *pu trepeduamn* del enfermo.

Para María Ester Grebe el proceso de transmisión del *tayil* está relacionado con este elemento, que para la autora es “la herencia del *tayil* que va pasando de una familia a otra” familias “que el dios elige”. Sin embargo el concepto de *tuwun* va

más allá de una simple regla que puede ser conocida respetada, al igual que el *newén* va más allá de su significado como fuerza y el raquidzuam de pensamiento, el *tuwun*, es verdaderamente un nexo que liga a los 4 elementos nombrados reiteradamente en esta tesis: el *kimün*, el *newén*, el *raquidzuamn* y el *trepeduamn*. Es el *tuwun*, un concepto poco explorado y que puede ser fértil tierra de trabajo para futuras investigaciones. Por ahora puedo decir, que el *tuwun*, es la fuerza o el elemento que es irradiado desde los mundos (más allá del *wenu mapu*), para que se realice la recepción de la música y en este caso específico del *tayil*.

La concepción de *Tayil* es fundamental de ser tratada en esta tesis.

El *Epu Meliültun*, que está relacionado directamente, con el poder de la luna y el *newén*, y por supuesto con la machi, posee diversas clasificaciones, que fueron identificadas por Grebe.

El símbolo del *newén* que trae el *tayil*, es por excelencia, el *ñamku*, el águila, animal guardián del *newén* en su forma de *tayil*, quien por “*tuwun*” recibe la melodía sagrada y el *tayil* intenta imitar esta melodía.

El *puel tayil*- se dedica “a los 4 dioses del este” y se acompaña la iniciación del *choike purrün* (baile del ñandú).

El *wenu –tayil* se dedica a los cuatro dioses del *wenu mapu* y *del kallfu* (el color azul) y también a las machis difuntas. , es el *tayil* más largo, ya que posibilita la conexión de los mapuches con el *ñamku*.

El *komampüllli* *tayil* se realiza para preparar el trance extásico de la machi.

La machi se acompaña de rali kultrung, de *wazda* (calabaza) y de *kaskawilla* (cascabeles).

Este *tayil* atrae al espíritu del *kompapüllli* , que proviene desde el *wenu* (cielo) y es una especie de cantor del cielo, profeta musical quien cantando envía por boca de la machi los mensajes del *wenu mapu* para los habitantes de esta tierra. El

kompapüllli a veces es acompañado de una pareja de dioses jóvenes: *weche wenu* y *weche dzomo*.

El *tayil* si bien se centra en la figura femenina de *Chao Kushe*, puede relacionarse con las cuatro deidades principales (*Füta Chachai* y *futa Papay*, *weche wenu* y *weche dzomo*).

54

⁵⁴ Grebe María Ester.1988 .pag 230-236

El *ül kantun* podría ser considerado en una categoría o en una organización funcional social distinta al resto de las *melilutun* mapuche (arte de los sonidos organizados).

El *ülkantun* combina tanto elementos musicales, como el ritmo, la melodía, el timbre, la intensidad y elementos poéticos, como la repetición, la metáfora, la expresividad de la oratoria etc... Además de ser equiparable a una canción y a una poesía, el *ül kantun*, también puede ser comparado con una máxima, y un medio de aprender, como una crónica y como un relato cantado de manera poética, lo que realmente es el *ül kantun* no tiene un equivalente en los modelos euro-arios de arte. Por esta razón, no incluyo al *ül kantun* dentro de esta clasificación aunque ciertamente puede ser considerado como un elemento musical de la cultura mapuche y está relacionado con el *newén*. Pero la realidad y variedad de los *ülkantunes* es tan grande, que desborda con mucho la relación de los cuatro conceptos eje de esta tesis, que fundamentan y dan fuerza a su vez al *newén*, la realidad del *ül kantun* va más allá del *kimün*, *newen*, *raqidzuam* y del *trepeduamn*. Luego de comprender la relación de la música mapuche, con los cuatro elementos que basamenta la cosmología mapuche, luego de conocer la cáscara de sus estructuras es necesario conocer los elementos que la componen, en primer término los instrumentos y luego los músicos mismos.

Definir los elementos que componen la organología mapuche no es tarea fácil, más aun si se desconocen con certeza las procedencias culturales de cada instrumento musical, para el *kimche* (sabio) *williche* Kano. La *pifilca* es de un origen más antiguo que la *trutruka*, para otros como José Pérez de Arce, la *pifilca* es de una introducción reciente que nace con el contacto con las culturas centro andinas, (aymaras, diaguitas, quechuas etc...).

Sea como sea, lo cierto es que la variedad de los instrumentos que componen el gran corolario de la música mapuche es mucho más grande de lo que normalmente se cree.

Los instrumentos que más han sido estudiados y más conocidos a nivel general de la música mapuche son el *kultrung*, la *trutruka*, la *pifilka* y el *trompe*. Otros instrumentos menos conocidos pero vigentes son la *wadza* (calabaza), *cascahuilla* y el (cascabel) y el *ñolkin*, otros menos vigentes son el *piloilo*, *pinkullo*, *kinkulwe*. Otros instrumentos que causan polémica sobre su origen, son aquellos instrumentos que se derivan de los artefactos de greda, como el *metawe* y ánforas

de greda que son tocados con agua, cuya utilización se supone relacionada con países como la India o África (por introducción comercial o por una lejana conexión cultural), y el *kakel kultrung* que algunos suponen mapuches y otros suponen como introducción Argentina del bombo.

A continuación presento una clasificación tradicional de los instrumentos mapuches acompañados de una interpretación más actual de estos, interpretación donde tiene más cabida el concepto del *newén*.

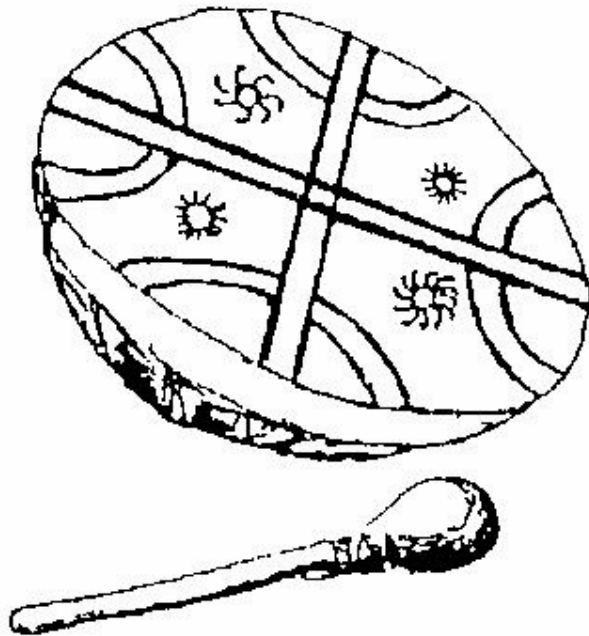
II.II El kultrung

Es interesante partir describiendo los instrumentos de este pueblo, con dos representantes que contrastan, por una parte el *kultrung*, timbal representativo y endémico de la zona mapuche y el *piloilo*, flauta de pan que asocia a la cultura mapuche con una cultura pan-andina. Esto es un ejemplo tanto de lo específico y lo general, dos ejemplos extremos de dos realidades que pueden mirarse bajo dos aspectos: la vigencia y la funcionalidad. Por una parte podemos encontrar el *Kultrung*, instrumento base de la musicalidad y religiosidad mapuche. Es en este timbal hacia donde gira el círculo musical de esta etnia, donde el centro rítmico da el pulso base para toda ceremonia ritual. Este Instrumento, ha tenido una constancia y regularidad a través del tiempo, destacando su importancia y siendo uno de los elementos representativos de la comunidad mapuche hacia sociedades de otras etnias. Tenemos pues un instrumento que se utiliza en todas las comunidades, sean estas urbanas y rurales. Por otra parte en contraste tenemos al *piloilo*, *pitucahue* o *siringa*, especie de “flauta de pan” similar a las antaras peruanas cuyo uso estuvo destinado a un contexto profano fuera de los rituales religiosos, contextos similares al *trompe*, donde los *ül kantunes* pastoriles y los temas de amor eran su objetivo. Este instrumento que suele extrañar a los neófitos en música, por ser representativo más bien de las etnias de la zona norte de Chile que la del sur, es tocado en la actualidad solo en algunas comunidades siendo muy restringido su uso, por lo que su existencia nos remite a un pasado arcaico casi mítico, en donde predominaban los instrumentos líticos y en donde distintas teorías difusionistas se barajaron.

II.II A- El kultrung entre cósmos espiritual y funcionalidad social.

Para comprender la integridad de un instrumento mapuche como es el *kultrung* , no basta con conocer solamente las características físicas inherentes a ese instrumento, también es necesario comprender las circunstancias socio-culturales que permiten su construcción y utilización como elemento significativo dentro del espacio mapuche y las motivaciones cosmológicas que hacen de este instrumento, un canal o vía de comunicación con *nguenechén* y con los *monguen* de la familia espiritual mapuche (antepasados cósmicos). Una vez comprendido el contexto general que rodea a este instrumento, es necesario pasar al siguiente nivel, al de su ejecutor, la *machi*, quien es la que hacer hablar al instrumento y que a su vez en un diálogo recíproco es inspirada y activada por el *kultrung*.

Una vez comprendido el sentido y significado que encierra este instrumento es necesario pasar a su descripción netamente clasificatoria según cánones, de construcción y de ejecución.



II.II B- Cosmología del espacio astral mapuche y su relación con el kultrung

El kultrung en si mismo, representa el espacio abstracto del universo mapuche traspasado a escala en una representación del universo.

Es así, como en este instrumento están representado los 4 puntos cardinales a través de los cuales se ordena el mundo: el *puel mapu* (oriente hacia donde miran todos los rituales mapuches), *pikun mapu* (norte), *lafquen mapu* (oeste) y el *willi mapu* (sur), el movimiento circular de la machi con el kultrung , es de hecho realizado desde el *puel mapu* en dirección al *pikun mapu* , en un movimiento circular contra las manecillas del reloj hasta volver al sagrado oriente mapuche (Armando Marileo Lefio Longko lafkenche. Articulación del mundo mapuche. ⁵⁵

Las entidades del mundo invisible o “astral”, que influyen las fuerzas o *newenes* dentro del mundo mapuche son: el *meli witrán mapu* (4 direcciones), la familia divina (*antü* y *kuyën* o sol y luna), los 4 dioses de la música (pareja anciana: *tayiltufe fücha* y *tayiltufe kushe*, la pareja joven: *tayiltufe weche wentru*, *tayiltufe ülcha dzomo*⁵⁶, las etapas del año y el *wetripantu*, los vientos del bien y el mal (este oeste etc...) y la organización estructural⁵⁷.

El *kultrung* es la vía o canal, a través del cual los seres del *wenu mapu* (tierra de arriba) se comunican con el *nagmapu* (tierra habitada por los humanos) y purifica el *minchemapu* (tierra de abajo o especie de inframundo), la suma de estos 3 mundos conforman el universo total el *wall mapu*. ⁵⁸

El *kultrung* entonces, como disco o micromundo se transforma en un elemento sagrado dentro del *lepín*, o espacio consagrado a las ceremonias importantes en las cuales cuando se realiza un *nguillatún* ceremonia de petición y de diálogo con la naturaleza quien esta a quien está cargo de ordenar esta ceremonia en el lugar mismo de los hechos se le denomina *nguillatufe*.

⁵⁵ http://www.vi-e.cl/internas/aprende/lo_mejor/mapuches_kultrun.htm Julio 2006.

⁵⁶ Grebe María Ester 1973 Págs.11-30

⁵⁷ Lefio MarileoArmando

Longko lafkenche

Articulación del mundo mapuche. http://www.vi-e.cl/internas/aprende/lo_mejor/mapuches_kultrun.htm julio 2.006

⁵⁸ *Ibíd.*

El *kultrung* entonces se transforma en el resonador que invoca las fuerzas o *newenes* para que en el *llangui* o fuerza colectiva, se abran los canales de la *machi*, es a la vez un instrumento para generar sonido físico y al mismo tiempo un instrumento para generar un sonido mental que debe resonar internamente en la mente del oyente, el oyente debe ir más allá del fenómeno físico sonoro para comprender el simbolismo del sonido, debe de captar el lenguaje del sonido, relacionado con la comunicación dialogante entre la *machi*, el *wenu mapu*, el *naug mapu* y el *minche mapu*, captando que la *machi* habla a la comunidad a través del *kultrung*, da el pulso del cielo.

Al mismo tiempo, el sonido en el *kultrung* no solo actúa en un nivel de lenguaje simbólico, también lo hace en su funcionalidad científica como un elemento de sanación, actuando como un llamado al cielo, voz que permite que los *pillanes* abran las compuertas de sus residencias en los volcanes y permitan que la voz de *nguechén* se escuche. El ritmo del *kultrung* se transforma en el latido base para la ceremonia, latido que por una parte conlleva cohesión social y grupal (todos se reúnen y dirigen su atención en torno al instrumento y la *machi*) y por otra parte es la simiente que permite que el *nguenemapun*, o energía de la tierra se eleve y logre contactarse con el *nguechén*, energía tutelar de la etnia, este diálogo entre espíritu colectivo terrestre y espíritu colectivo humano, *mapu* y *che*.

La misma configuración del instrumento, es un intento por hacer brotar los dos niveles observados en él, el latido externo de la membrana y el latido interno del entrecocar de las piedrecillas (y cristales que en ocasiones) que posee en su interior. En este sentido la dualidad externa que posee el *kultrung* se disuelve en la unidad dada por su iconografía cósmica (choque de la baqueta y piedras se unen en la frontera de la membrana, uno mirando hacia abajo y otro hacia arriba) representada en el instrumento. *Machi* y *kultrung* establecen un diálogo hasta fundirse, pero para lograr eso es preciso que instrumentista e instrumento pasen por etapas previas de preparación y evolución.

II.II. C-La machi y el kultrung la alianza entre lo humano y la naturaleza

La fabricación de un membranófono como es el descrito, implica que el mapuche debe estar conectado con el elemento natural con el cual trabajará. Por esto, las partes del instrumento no son consideradas como una cosa o como algo inerte, es fuerza que sigue estando viva, naturaleza que sigue hablando a través del cuero, la madera y los pigmentos. Por esta razón, la machi debe prepararse antes de la conexión con su instrumento. Así podemos comprender el porque solo esta reservado a la *machi* el *rali kultrung* o *kultrung* ritual que así se denomina cuando posee la iconografía y que solo puede ser utilizado en momento ritual, en contraste con el *kultrung* simple, no pintado que puede ser utilizado en un *palín* o tregules (reuniones sociales) profanos. Por esto esta sancionada la ejecución del *kultrung* para alguien que no es machi, es decir que no está calificado espiritualmente para hacerlo.⁵⁹

El aprendizaje de la ejecución del instrumento, es oral pasando de generación en generación entre las machis y las futuras machis.

Así, la machi es iniciada en sagrado lenguaje secreto (especie de dialecto) desconocido de la gran mayoría no machi.

Es por esta gran importancia que la machi le da al instrumento, que ella deposita en él su voz y con ella la energía y el *newén* necesario, para que este se vivifique y la voz de la *machi* hable a través del instrumento y viceversa.⁶⁰

Las ceremonias que utilizan las machis con el kultrung, son variadas y decisivas para el normal funcionamiento social del mundo mapuche, ya que sin ambos, la enfermedad y la desesperanza podrían desarticular la cohesión y estructura social. Es así, como en la ceremonia iniciática del *pillantún*, la machi dialoga con sus espíritus aliados, ritual que se inicia en la mañana junto al *rewe* motivado por un *Pewma* (sueño) y mirando hacia *wuñelfe* el lucero del alba.⁶¹

⁵⁹ Grebe María Ester, Julio-Diciembre 1973.

⁶⁰ Buendía Mauricio La voz de las Machi. www.puntofinal.cl/990528/nac2.html

⁶¹ Grebe María Ester.El kultrun 1973

En el rito terapéutico del *ulutún*, que se utiliza para enfermedades ocasionales y muy especiales, la machi interpreta de forma solitaria el instrumento que a veces es interrumpido por la *wadza* (idiófono fabricado con calabaza), el *datún* ritual de sanación más extenso por estar dirigido a enfermedades crónicas es realizado por cantos que junto al *kultrung* son acompañado por las cascahuillas (instrumentos similares a los cascabeles).

La función energética entre machi e instrumento, se representan en el contexto social de esta etnia como la comunicación entre dos polos, que no son contrapuestos sino que complementarios, polos que se disuelven en uno, y en donde luego no es posible diferenciar entre instrumento e instrumentistas.⁶²

II.II D- Clasificación física del instrumento.

Según la estructura de clasificación dada por Hornbostel y Sachs , es posible circunscribir al kultrung como un instrumento mixto.⁶³, ya que es un membranófono por estar compuesto de una membrana que es golpeada por una baqueta, y es un ideófono por contener en su interior piedrecillas que son entrechocadas, según esto la clasificación para el kultrung sería la siguiente:

Es por una parte semiesférico (211.1) lo que puede considerarse como un timbal independiente ya que es tocado individualmente sin depender de otro (211.11) y a la vez es un ideófono de golpe indirecto 112 ya que el sonido se ejecuta por la percusión indirecta de la vaqueta contra la membrana y de los movimientos que necesariamente tiene que realizar la machi, sin embargo no existe una descripción clara de ideófonos compuestos por elementos de entrechoque al interior de un membranófono⁶⁴

Fabricación: Los materiales utilizados para construir el *kultrung*, son por una parte la madera de laurel que será utilizada para construir la vasija, donde se colocará la

⁶² Arias Jose Antonio K.Maria Cristina Escobar F.Loreto Lira P.Mauricio Guerrero
Cosmovisión mapuche
http://humanistas.academia.cl/documentos/tys_docs/Cosmovisi%F3n%20Mapuche.doc.
Julio 2.006

⁶³ Grebe María Ester 1973.

⁶⁴ Vega Carlos 1946, pag.20 y 200

membrana y por otra parte cuero que en la actualidad es de cabrito “sano y sin curtir”, “un trozo de correa grueso”, “algunos metros de lienza” y “ocho bolitas de vidrio”.

Además de estos materiales se hallan los crines de caballo, que servirían de atadura, un “trozo de coligue delgado, restos de género y algodón y lanas multicolores”

Para la fabricación de la vaqueta, además de las piedras, también suelen utilizarse otros elementos que son introducidos dentro de la vasija de madera, como plumas de aves, cereales, tierra mágica y pelajes de animales.

Luego de ensamblar la membrana con los elementos mágicos, en donde también se encerró o atrapó la voz de la machi, se decora el *kultrung* con sangre de cordero o pigmentos vegetales los que varían según las distintas zonas regionales. Los elementos que componen el pictograma, que representa al mundo dividido en *meli* o cuatro espacios, divididos por giros en cada intersección de los puntos, son la cruz doble o simple, la espiral, la estrella y la luna .

La afinación, se realiza por medio de tensión mediante el calor y hay que cuidar mucho, de que no se produzca la quema del instrumento por accidente, porque podrían producirse conflictos que enturbiarían la normal actuación de la machi.⁶⁵

La posiciones en que el *kultrung* es ejecutado por la machi son la alta, en donde la machi coloca el instrumento sobre su cabeza con clara connotación de invocación hacia las fuerzas del *wenu mapu*, la media donde se coloca el timbal en uno de sus brazos a la altura del busto y la baja que es realizada en funciones de sanaciones y dirigiéndose claramente al enfermo. En definitiva, son las 3 posiciones que sugieren una connotación relativa a los 3 niveles, planos o espacios del *wall mapu* o cosmos mapuche.

⁶⁵ Grebe María Ester 1973.

II.II E-- Nuevas Interpretaciones

Luego de elaborarse la imagen del *kultrung* como un instrumento de funcionalidades unívocas e inamovibles, de un instrumento que representa la totalidad del cosmos, surgen preguntas obvias ¿Puede ponerse en un mismo plano, todo tipo de *kultrung* o debería de hacerse una especificación más clara de los tipos de *kultrung* en relación a los distintos diseños que cada *kultrung* puede tener? Si bien es cierto, que ya existe una diferencia entre el *kultrung* sagrado y pintado y el no pintado o profano, existe una diferencia mayor, entre los distintos tipos de diseños. ¿María Ester Grebe analizó solo un tipo de *kultrung*?, ¿Cómo podía afirmar que todos los diseños que se presentan en el *kultrung* simbolizaban el cosmos entero o *wall mapu*? ¿Cada diseño representa una parte del cosmos mapuches o distintos elementos de este? ¿Representa cada diseño pictórico del *kultrung* un mundo distinto (*wenu mapu*, *minche mapu*). La misma María Ester Grebe en su trabajo sobre el *kultrung* como microcosmos simbólico muestra 8 distintos tipos de diseño, por lo que el simbolismo de cada *kultrung* deja de ser algo simple. En este sentido, sería útil descubrir los elementos en común que tienen los distintos tipos de *kultrung* y los elementos particulares de estos.

Un nuevo panorama sobre el *kultrung*, nos plantea Gastón Soubllette.

Soubllette afirma que “para el mapuche el arte chamánico procede la de la luna pues es el astro que preside la fertilidad de la tierra, el nacimiento de los seres humanos, determina el sexo”

“Así también en el *kultrung* está representado el calendario de la luna, desde el punto de vista mitológico las cuatro fases de la luna, son los cuatro espíritus o dioses lunares invocados” “los remates curvos de los extremos de la cruz son las fases principales de la luna”.⁶⁶

Después de estas afirmaciones aparecen dos lecturas que pueden hacerse sobre el *kultrung*: el *kultrung* como instrumento musical que representa al cosmos entero y que activa los cuatro puntos cardinales, con los signos de poder por antonomasia de

⁶⁶.Soubllette Gastón. La estrella chilena http://www.accionchilena.cl/nacional/la_cruz_del_cultrun.html . Julio 2.006

la cultura mapuche: la espiral (antakarana –*swastika*), la estrella, la luna y el sol (Grebe).

Por otra parte, una función más específica del *kultrung* en su relación con las fases lunares y en la relación astronómica y astrológica de la luna con la tierra (Soubllette).

Ambas visiones, no necesariamente son contrapuestas sino que pueden complementarse.

Ciertamente cada dibujo realizado en un *kultrung* representa un espacio cósmico. ¿Es el dibujo con los cuatro símbolos más generalizados en el *kultrung* representación solo del *wenu mapu* o del cosmos entero?

Se debe recordar, que los habitantes del *wenu mapu* están representados en los dibujos más repetidos en el *kultrung*: el sol representando a los *pillanes*, la luna a las *wanguelen*, la espiral al *che*, y Venus (la estrella) al *nguen*. Pero existen otros mundos, además del *wenu mapu*, ¿cómo es posible entonces representar la totalidad de estos mundos?

Soubllette sigue profundizando en la relación del *kultrung* con la luna y lo relaciona con la función de la machi: “Por esta razón a las machis se les llama *nguenküyen* (Señoras de la luna) y el *machitun* (ceremonia de curación) se realiza siempre en la noche.

¿Es posible que el *kultrung* represente el mundo lunar como un mundo anterior a este (desde el *wenu mapu* al *naug mapu*) como dos ciclos distintos, el pasado *wenu mapu* y el presente *naug mapu*?

Todas estas interrogantes no serán contestadas en esta tesis, pero pueden darse ciertas pistas o elementos que ayuden a contestarlas en futuros trabajos, y por sobre todo, esta información sirve para comprender la función del *newén* en el *kultrung*.

Un ejemplo de la relación de la machi con la luna (y de esta última con el *kultrung*) se puede encontrar en la poesía mapuche, como en ésta de Adriana Paredes Pinda:

Lenguas Secretas (Llum *zügü kewün*) (Poesía, extracto):

“Lo dijo la machi, no lo repitas. Entraba en trance.
Anda a la montaña a esperar que la lengua de la tierra también se abra para ti.
Iremos al cerro sobre la luna llena, allá te cantaremos....”⁶⁷

⁶⁷ http://sapiens.ya.com/joan-navarro/alfa/alfa28/a_paredes_p.htm

Además de la relación con la luna, Soubllette destaca el símbolo de la estrella que es *Guñelve* o Venus:

“En lo que al arco iris se refiere hay un diseño del cultrún en el que el centro de la membrana se ubica una estrella de cinco puntos y sobre ella en el borde del *kultrung*, un arco iris formado por tres bandas de color azul, amarillo y verdes. El amarillo representa al antü, el verde a mapu. La estrella roja no es otra sino que el planeta Venus (*Guñelve* en lengua mapuche”.

Venus sería en este caso un custodio de la cultura, del che (*Elchen*) la estrella que custodia a los che, el *raqidzüamn* (conocimiento) y la relación Venus-luna sería equiparable a la relación *trepduamn-newen*, esa relación tan estrecha donde el *nguen* toma un aspecto femenino y el *newen* un aspecto masculino.⁶⁸

La relación *newen-kultrung* es tan evidente que llega a materializarse simbólicamente:

“Este hecho queda atestiguado por informaciones de terreno consistentes en listas de objeto –símbolos introducidos dentro del *kultrung* en la ceremonia de su montaje. Una de ella enumera los siguientes elementos y especifica sus significados:

“Plata blanca, cuatro monedas chicas para que la machi tenga harta plata; cuatro bolitas de cristal, polcas de que dan *newén* (poder) a la machi.⁶⁹

La relación venus-luna en la *machi* sigue afirmándose por Grebe:

“A éste (venus) se le invoca frecuentemente como *wuñelfe kushe*, la anciana diosa del lucero del alba, mensajera astral que comunica a la machi su mensaje onírico. La mitología mapuche agrupa *wuñelfe* junto a *meli wanglen* (los cuatro dioses de las estrellas) y a *meli küyen* (los cuatro dioses de la luna) quienes forman un equipo de salud cósmico que tiene a su cargo la prevención y curación de enfermedades humanas a través de su intermediaria, la machi”.⁷⁰

Además del simbolismo cosmológico y concreto (en cuanto a la fabricación del *kultrung*) se pueden encontrar ejemplos rítmicos, de cómo el *newen* se halla presente en la ejecución del instrumento. Para María Ester Grebe, la interpretación del *kultrung* se realiza generalmente en 3 intensidades: *forte* (f) *mezzo forte* (mf) y *piano* (p), aunque esta clasificación sea hecha con cánones europeos y este alejada del lenguaje directo *mapudzungun*, puede servir de alguna manera para verificar que si existen distintos ciclos en la intensidad rítmica del *kultrung*. El momento más poderoso, donde el *kultrung* logra expulsar al *wekufe* con su toque

⁶⁸ http://www.accionchilena.cl/nacional/la_cruz_del_cultrun.html . Julio 2.006. Soubllette Gastón. La estrella chilena

⁶⁹ Grebe María Ester 1973. El kultrun;... pág.26.

⁷⁰ *Ibíd.*

percusivo, es el toque fuerte, el toque del *newen*, que representa la potencia y el poder, en ese momento el carácter protector del *kultrung* se hace presente.⁷¹

Además de esto, el *kultrung* es el que lleva la base en el ritmo en la cultura mapuche, puede decirse que es el *apu newén*, el *newén* rector, tras este *newén* rector los *newenes* de los otros instrumentos pueden realizarse y variar e improvisar. Sin embargo el *newén* rector del *kultrung* debe seguir siempre un estricto orden. Esto es porque el *newén* que posee el *kultrung* proviene directamente desde el *wenu mapu*, desde *küyen*, en este sentido, el *newén* del *kultrung* es un *newén wenu* y los otros instrumentos poseen un *newén* más cercano al del *naug mapu*, nuestra tierra, aunque pueden acercarse o influirse por el *newén wenu* del *kultrung* (la *truuka* y el *lolkiñ* principalmente).⁷²

El *kultrung* en síntesis, debe su configuración al poder de la luna, la *machi* toca el *kultrung* símbolo lunar, y el *newén* que llega al *kultrung* nace de la luna, pero es guiado por el *raqidzuamn* de venus. Si bien la *machi* posee los materiales de la luna y sus habilidades, es enseñada por venus, en este sentido, venus ayuda a la *machi* para que sepa utilizar bien el *newen*. Si bien venus no es el señor del *newén*, si es su guía, en esta relación *raqidzüamn –newen* puede manifestarse el poder de la *machi*. La relación de la música es fundamental en esta asociación, *Elchen* el señor del conocimiento, entrega las leyes para que la música siga un orden determinado en su ritmo y timbre, pero es *küyen* quien da la intensidad y el sentido profundo de la música. En este sentido el *newén* puede asociarse directamente a la música y el *raqidzüamn* a la ciencia. La ciencia mapuche combinada con la música *mapuche* dan a la *machi* el aprendizaje necesario para poder efectuar una música correcta y sagrada que pueda ejercer el triple ejercicio de proteger, sanar y enseñar.

Esto puede ejemplificarse también así:

1-*Elchen-Guñelfe* (Venus)→ Creador de la cultura, a su vez la cultura genera el conocimiento (*Raqidzuam*), elemento activo.

2-*Wanglen-Küyen* (Luna) → Creadora del arte (*Kamañtun*), el arte genera el poder, la energía (*newen*) elemento pasivo en relación a la cultura.

Al ser activado el *newen* por el *raqidzüamn*, recibe de este el conocimiento y se transforma en un elemento activo acá, en nuestra tierra, el *naug mapu*, y es utilizado por la *machi* como elemento sanador a través del *ül* (sonido).

⁷¹ Ibíd. pág.22.

⁷² Ibíd.

3-Nguen-Mapu (Tierra)→ Creadores de la sociedad, a su vez la sociedad genera el *trepedüamn* la capacidad de comunicarse emocional y afectivamente. Este elemento es activo sobre el *raqidzuamn* pero es pasivo en relación al *newén* que al entrar el *naug-mapu* ya ha sido activado. La representación del *nguen*, es la espiral, símbolo también del *naug-mapu* que es el mundo de la vida y la forma, en contraste la luna es símbolo del *newen* el mundo astral, un espacio intermedio entre el *wenu mapu* y el *naug mapu*. La estrella que simboliza el conocimiento es símbolo de la trinidad, del *wenu mapu*, *naug -mapu* y *minche mapu*, el mundo mental, físico y astral. El sol es símbolo por excelencia del *wenu mapu*, el *kimün* la sabiduría. Estos cuatro elementos, se hallan representados en el *kultrung* y representan la relación de estos 3 mundos. Pero las curvas que poseen los extremos del *kultrung*, simbolizan el orden lunar de estos 4 puntos, es decir la sabiduría de los 3 mundos, en su representación astral y astrológica. Son los 3 mundos vistos desde la perspectiva del *newén*, una perspectiva lunar. Esto no quiere decir, que no existan otras formas de representar los 3 mundos y los otros restantes, en otros diseños del *kultrung* o en otros instrumentos musicales mapuches. Este esquema, es tan solo una perspectiva más dentro del amplio panteón musical-instrumental mapuche.

II.III- El piloilo.

Según algunos antropólogos y arqueólogos, el origen étnico de este instrumento aun no está muy claro, para algunos es un instrumento totalmente mapuche de características culturales propias. Este puede representar de alguna forma una especie de extensión de la *pifilka* (pifilka múltiple⁷³ y para otros es una extensión cultural a modo de difusión, contacto cultural o directamente de una imposición cultural, proveniente desde el norte de las antaras peruanas. Por esto se puede inferir por lo propuesto por José Pérez de Arce.⁷⁴ :

“Esta teoría, se basa por hallazgo de antaras y piloilos desde todo el norte de Chile pasando por el centro en la cultura Aconcagua hasta el sur en la zona mapuche.”

II.III A-Uso social , significancia y vigencia.

Este instrumento, es considerado como un instrumento de diversión en las fiestas⁷⁵ o como “entretención por los pastores” y se considera fuera de uso desde los años 50 “.Sin embargo, este instrumento profano logró ser reencontrado por Ernesto Greenhill.⁷⁶

Descripción:

⁷³ Chiappino Roberto Raíces Argentinas. Aerófonos Mapuches.
<http://www.raicesargentinas.com.ar/12octubre/aerofonos.htm>

⁷⁴ Pérez de Arce José 1995

⁷⁵ Instrumentos Musicales mapuches http://www.serindigena.cl/territorios/mapuche/art_ma-mu3.htm.

⁷⁶ González Greenhill Ernesto 1986 N° 166 pgs.4-68

Este instrumento está clasificado dentro de las flautas de pan. Y puede estar construido por piedra o hueso ⁷⁷o bien por greda o madera (coliwe, laurel, lingue o mañío) según sea la comunidad en la que este se encuentre como vigente o como relicto ⁷⁸

). La profundidad de los agujeros puede ir de 6cm hasta 12 cm y puede tener 4 o 5 agujeros. La construcción del instrumento se fabrica de una pieza tal como las antaras en contraste con las zampoñas y sicus, fabricados de distintas piezas (caña) amarradas.

). Según J. Pérez de Arce, una de las diferencias que distingue a las antaras de las pifilkas y las antaras "centrales" de Chile, es que estas últimas poseen una o dos asas para ser tomadas, algunas de ellas poseen dibujos y decoraciones así como pequeños tallados escalonados.

Clasificación tradicional

Según la clasificación de Hornbostel y Sachs este instrumento es una flauta de borde soplado que puede ser descrito como distintas pipas paradas, como órgano de boca (*sheng*, descripción china) o como flauta de pan y su numeración dentro de los aerófonos sería de 421.7. ⁷⁹

Puede decirse, que lo fundamental en el uso social del piloilo no es la sanación, el conocimiento ni el poder, es la recreación y el despertar de las emociones. En este sentido, se relaciona con el *trepeduamn*, los afectos la emoción, un instrumento pastoril, ligados a los lugares naturales y a los elementos, cascadas, piedras, bosques. Si bien todo instrumento posee *newen*, el piloilo, no posee el *newén* rector dado por el *kultrung* a los otros elementos, más bien posee el *newén* de su fabricación y del instrumentista mismo. El *newén* del *wenu mapu*, es el *nguen* quien le da su *trepeduamn*. Este instrumento podría simbolizar más bien la relación con el *nguen*, con las fuerzas terrestres de los elementos.

⁷⁷ Instrumentos Musicales mapuches.
http://www.serindigena.cl/territorios/mapuche/art_ma-mu3.htm

⁷⁸ González Greenhill Ernesto 1986

⁷⁹ Vega Carlos 1946 pgs.179-182

II.IV La Pifilka.

Luego de describir un instrumento central, en cuanto a la concepción del *newén* y otro más alejado de esta concepción, podemos ver la realidad de la *pifilka*, un instrumento que si bien no representa directamente al *newén* se halla muy relacionado con este.

Hablar del origen de la pifilka, es hablar de un constructo abstracto, que se ha ido construyendo a través de la historia sobre un determinado instrumento, actualmente conocido como *pifilka* o *pifülka*. Para poder reconstruir una concepción coherente y sólida de los orígenes de este aerófono, es necesario acudir a disciplinas como la arqueología, historia y antropología. Los datos más antiguos que se poseen, provienen de los hallazgos arqueológicos de la zona oriental de Valdivia, donde se ubica lo que se conoce como “complejo Pitrén” donde se encontraron restos de antiguos *piloilos* o *pitucahue*⁸⁰. Si bien es conocido el piloilo, como una especie de flauta de pan de piedra, es útil reconocer que no existe a ciencia cierta, una clasificación que tome a la *pifilka* como un instrumento que nace del piloilo.

El asunto se vuelve aun más complejo, si analizamos la poca claridad con respecto a la denominación de este instrumento a través del tiempo y de su diversidad por zonas culturales mapuches.

Las denominaciones que se han utilizado para la pifilka han sido: *pifülka*, *pivilca*, *pivillka* o *pifilka*..⁸¹.

Estas denominaciones, han variado a través del tiempo según los antecedentes de cronistas de la época, en el siglo XVII *pincullu*, en el S XVIII *pinculhue*, *pivulca* y *pivilca*, en el s XIX *pinculhue* y *pifilka*, que intentan describir un mismo instrumento, pero que al parecer son distintos instrumentos. Es necesario aclarar, que lo que

⁸⁰ Dillehay D. 1990. pgs 30-31.

⁸¹ Hernández Ojeda, Jaime. ,2001, pág. 16

actualmente se conoce como *pinculhue* es una flauta transversa con 4 agujeros de digitación⁸²

Vigencias de Roberto Chiapinno dice que este instrumento que él denomina *pinkullwe* o *kina*, se construye de kina, talla de cicuta o de caña de castilla, de un largo de 28 a 35 cm., de cuatro orificios sin canal de insuflación, para Chiappino tenía poca difusión debido a lo difícil de su ejecución.⁸³

Frente a esta cantidad de posibilidades, surge la pregunta obvia de saber si lo que los cronistas narraban, eran exactamente *pifilkas*, instrumentos asociados a ella o con cierta similitud, esto se aclara ya que se sabe que eran flautas longitudinales. Sin embargo, no se sabe con exactitud si tenían agujeros de digitación y cuantos existían y si los había, salvo en el caso de Frezier (1716) y Augusta (1764) que distinguen con exactitud el *pitucahue* como flauta de pan⁸⁴. Al mismo tiempo, se menciona una flauta longitudinal llamada *pincullhue*. A partir de esta interrogante, surge una aun mayor: saber que es lo que realmente se define como pifilca.

Se sabe por ejemplo, de la existencia de una *flauta bitonal* construida de piedra con “un tubo cerrado y un agujero de digitación”. La diferencia básica con la pifilca, sería que esta última, no utiliza un agujero de digitación, acercándose más al modelo de las flautas con un tubo simple de piedra, con una “asa o dos asas laterales” la que las hace casi idénticas a las utilizadas en las flautas de chino. Según José Pérez de Arce el pito o la pifilca serían unitonales, lo que contrasta con la realidad observada en áreas rurales, como la zona lafquenche o como la zona urbana de Quinta Normal. Por esto, la pifilca puede manifestarse como un instrumento unitonal o bitonal según el área cultural o según los usos particulares que esta tenga.

Tal vez la prueba más antigua de la bitonalidad de la *pifilka*, puede hallarse según datos arqueológicos e históricos en la antigua flauta bitonal antropomorfa, que se extiende desde el siglo XI hasta nuestros días⁸⁵. En contraste, los registros histórico-arqueológicos que se poseen sobre la flauta unitonal son menores, lo que no descarta su equitativa importancia con la bitonal. Según Pérez de Arce, la *pifilka*

⁸² González Greenhill Ernesto –
año XL Julio-Diciembre 1986.pag 16

⁸³ <http://www.raicesargentinas.com.ar/12octubre/aerofonos.htm> (Diciembre 2006)

⁸⁴ Pérez De Arce José 1986 año XL Julio-Diciembre .Pág.99

⁸⁵ *Ibíd.*

era en un origen unitonal y que dada la costumbre a tocarse alternadamente para formar dos sonidos diferentes , los dos tubos con el tiempo, se amarraron para conformar un solo instrumento, pero esta hipótesis no necesariamente puede rebatir a la existencia de un antiguo instrumento bitonal.

El *piloilo*, fue considerado como un instrumento de uso pastoril, de distracción laboral o cotidiana en contraste con la *pifilka* más asociada a actividades rituales. Al parecer, el *piloilo* poseía una connotación festiva de celebración, de exaltación de la alegría, estando ligado a los campos, al cuidado de los camélidos primero y de las ovejas después.

El *piloilo* alegraba las largas horas de cuidado pastoril.

Cómo último punto a destacar entre las posibles hipótesis sobre el origen y desarrollo de la *pifilka*, es destacar el elemento geográfico que presenta la *pifilka*. Además del uso actual en los rituales de las “flautas de chinos”, la *pifilka* tiene modelos en antiguos restos diaguitas y mapuches hallados, por lo que su presencia en el norte chico desborda los límites considerados geográficamente como mapuches.⁸⁶

Frente a esto hay distintas opciones, una de ellas sería considerar a la *pifilka* como un instrumento extranjero que fue apropiado y enculturizado por el pueblo mapuche. Podría ser también un instrumento proveniente de zonas andinas centrales meridionales, es decir el norte grande de Chile, y el sector andino del Titicaca. Como interesante dato a esta sugerente pregunta, está el hecho de que los incas denominaran a sus flautas como *pincollori* y el sitio donde se tocaban como *pincollanapata*.⁸⁷ Además de esto, es interesante mencionar que el nombre aymara para una flauta longitudinal es *pinnullu*.⁸⁸

, Pág. 86). Es posible que la similitud léxica sea un antecesor común o que no lo sea, lo cierto, es que otro hecho interesante es notar la forma rectangulares (aproximadamente) que presentan tanto las *pifilkas* mapuches, como las *tarcas* aymaras. Además de la forma, es interesante destacar el modo de tocar las

⁸⁶ Grebe María Ester. 2001; pgs.302-304

⁸⁷ Mercado Muñoz Claudio. 1995., pag. .27.

⁸⁸ Pérez De Arce José año XL Julio-Diciembre .pgs. 68-124

tarkas con el de las *pifilkas* que es casi idéntico.

Sea como sea, el origen de la *pifilka* debería de basar su diferencia particular con otros instrumentos similares del área andina por su uso y función local y simbolismos particulares, los que pueden trascender los elementos generalizantes.

El material con que fue construida la *pifilka* varió desde la piedra hasta la madera (la más utilizada en la actualidad). Tal vez se utilizó también el hueso en un instrumento como la *pifilka*, ya que existen registros físicos que se remontan al siglo VII. A pesar de todos estos datos cuantitativos que se poseen, el punto central para determinar una organología funcionalista sobre la *pifilka*, no es determinar el material de fabricación o el uso de la uni o bitonalidad, sino que más bien radica en la significación del instrumento como elemento simbólico arquetípico y en su ejecución ritual.

Este hecho es de suma importancia, ya que liga a la *pifilka* a los *nguenes* y a la relación de estos *nguenes*, símbolos comunitarios, como guías silenciosos, no solo de los músicos, sino que también de toda la comunidad, el sonido de la *pifilka* como despertador y salador de los *nguenes*.

En este sentido, cada *pifilka* posee su personalidad, su carácter, el cual se va modelando por la zona y los *nguenes*. Según ese carácter, puede variar la práctica del instrumento y entre otras cosas, el rol del instrumento, si es hombre o mujer. En el *wetripantu lafkenche* de Trawa Trawa la mayoría de quienes tocaban la *pifilka* eran mujeres, lo que contradice la supuesta regla general, de que deben ser hombres.

Construcción

La *pifilka* se ha clasificado, según el sistema de H. y S. Como un aerófono de filo, es decir donde “la corriente de aire choca contra un borde afilado”, no posee canal de insuflación, es longitudinal, aislado, no aparece asociado a otro cuerpo (conforma una unidad) y de tubo cerrado en su punto inferior⁸⁹.

El material de la *pifilka* mapuche, varía según la zona donde se fabrique, en el sector *williche* por ejemplo, se fabrica con alerce o lingue, en el sector de victoria y traiguén de roble, lingue o boldo, en el sector lafquenche del Budi, de maqui. Así, cada *pifilka* de una zona determinada, esta asociada a una planta y no tan solo en

⁸⁹ Vega Carlos.1946 pgs.179-182

su material sino que también en su diseño iconográfico. Se sabe que en la actualidad, algunos mapuches han vuelto a fabricar pifilcas de piedra.⁹⁰

El largo del instrumento puede variar de 30 a 20 cm. de largo aprox.

Los agujeros pueden variar de 1,5 cm. de largo a 15 cm. de largo (. Cuando son bitonales, la proporción puede estar de 4, 5 cm. para el agujero pequeño y 6, 5 para el grande o 11, 5cm para el pequeño y 11,6 cm. para el pequeño y 12 cm. para el grande (ej: zona urbana de Sgto.).⁹¹

En la zona de collileufu (budi) por ejemplo, el agujero derecho tiene una profundidad de 5 cm. y el izquierdo de 6 o 7).⁹² Así puede apreciarse que el rango de registros sonoros es bastante grande no existiendo una regla tácita de cómo debe sonar la pifilca en cuanto a su registro pero si en su modo de tocar.

Las herramientas que se ocupan en la zona del budi para hacer el tallado superficial de la pifilca son el formón, arzueta, lija. Para el dibujo, se utiliza un alambre caliente. Taladro manual o broca según sea el caso. El modelo utilizado en el *Budi*, es acinturado en forma de copa.⁹³

Existen otros modelos en forma de embudo rectangular con la base más estrecha que el filo de soplido. Los dibujos que pueden hacerse son innumerables, a veces llevan el icono de la planta representativa de la zona, otras pueden tener representaciones antropomorfas (como una machi) o zoomorfas y otras veces utilizar símbolos característicos como la cruz mapuche o grecas.⁹⁴

La *pifilka* una vez hecha, debe mojarse entera para luego ser secada. Cada vez que esta se toca debe ser mojada, según algunos debe tocarse con el agua, según otros el agua debe ser vaciada al momento de ser interpretada, no existe un consenso en ese aspecto.⁹⁵

Existen *pifilkas* con dos asas superiores, otras con 4 asas y otras sin asas.

Normalmente las pifilcas van acompañadas de cordeles lanares, que se cuelgan en el cuello de los ejecutantes. Según el *lafkenche* Lupercio Nahuel, el agua logra generar en el instrumento la vibración adecuada para que este suene.

⁹⁰ Entrevista a conjunto Aflayai con 2.005 Anexos

⁹¹ Vega Carlos.1946

⁹² Nahuel Quimén Lupercio, junio 2.005. Entrevistas Anexos pag 537

⁹³ *Ibíd.*

⁹⁴ José Luis Malohuentén - 2.005 Entrevistas Anexos. pag. 526.

⁹⁵ Nahuel Quimén Lupercio, junio 2.005.

Esto es muy interesante, ya que el agua genera que la madera vaya cambiando su espesor, que se apriete o se ensanche, que cambie la fluidez del viento en los orificios, que su movimiento sea más lento o más rápido.

Luego de describir las diversas etapas que se deben realizar para la construcción de la *pifilka*, es útil y necesario detenerse en un punto específico. Se ha recalcado que la elección del material tiene relación con el medioambiente ecológico que cada comunidad mapuche posee, pero esto no se debe solo a la necesidad sino que también a la verdadera conexión que el mapuche tiene con la planta. Esto es, con el espíritu de la planta que toma forma y vida en el instrumento, en su simbología y en su ejecución. Esta idea, no es nueva y ya fue trabajada por María Ester Grebe⁹⁶, quien destaca el concepto del *nguen* como factor determinante en el uso de un instrumento. El *nguen*, es el espíritu guardián de un ser vivo, sea este planta o piedra, *nguen-mawida* (guardián del bosque) o *nguen-kurra* (espíritu de la piedra) El *nguen* recuerda al mapuche que el instrumento musical no es una cosa, sino más bien un ser vivo y que el sonido que este emite es el árbol o la piedra hablando a través de él.

Por esta razón, si el maqui es la madera de la *pifilka* en una zona lafquenche, será el maqui el guardián de la comunidad, el icono representativo que es vivificado y al mismo tiempo, este espíritu vegetal vivificará a la comunidad, bendiciéndola con su halo de *newén* o energía creadora. El hecho de que el instrumento sea colocado en agua, puede simbolizar de alguna forma un volver a nacer de este ser vivo, el instrumento es entonces sagrado, no es un objeto de lujo o entretenimiento, es el puente entre un espíritu vivo de la naturaleza y los hombres. Por eso, ninguna *pifilka* es igual a otra, toda *pifilka* lleva un *newén* distinto en su creación.⁹⁷

En este sentido, la influencia del elemento *co* (agua), es notable en la *pifilka*. Este elemento simboliza la conexión con la vida, en el sentido que el agua permite la germinación de las plantas, en su vitalidad en su poder, permite la continuación de los ciclos. Metafóricamente puede decirse que la *pifilka*, representa el giro del agua. El agua en su relación con el tiempo y las estaciones, el agua que avanza y que se retrae, tal como lo hace en la madera de este instrumento.

Cada constructor de la *pifilka* o receptor de ella, si éste la manda a pedir, tiene una *pifilka* con un *newén* respectivo al suyo, este se apropia de su instrumento y lo

⁹⁶ Grebe María Ester, *año XXVIII*. n° 126-127 Abril, Septiembre 1974. pgs.302,303

⁹⁷ Nahuel Quimén Lupercio, junio 2.005. Entrevista Anexos pag . 537

siente como suyo, es uno con él, casi como si su propio *newén* se fundiera con el *nguen-kurra* del instrumento.⁹⁸

Por todo lo dicho, el mapuche cuida su instrumento como algo particular y no como un elemento o una herramienta de uso público. Puede compartirla eso sí, en un ritual, pero siempre bajo la significancia de que se hace por un solo cuerpo grupal, o social, es decir bajo un *newén* o energía creadora colectiva. El instrumento no puede ser dissociado de su contexto, por lo tanto su creación y elaboración, está asociado con el lugar donde fue hecho. Por eso, para saber como una *pifilka* debe ser hecha, debemos responder a las preguntas: donde, cómo, para quién y para que fue hecho. Es decir, donde, con que *newén* geográfico se imbuyó el instrumento, con que energía de linaje, cómo; con que energía la hizo el constructor. Es decir, si fue con una intención espiritual o solo fue un hecho comercial aislado, por esta razón, es distinto regalar o consagrar una *pifilka* que venderla, quién recibirá esa *pifilka*, porque la obtiene, ¿será una *pifilka* adecuada a su *newén*?, el receptor tiene que recibir y aceptar su *pifilka*; para qué; quiere decir que uso se le dará a la *pifilka*, ¿estético, comercial, un juego? O será realmente representación del *newén* del ejecutante y del *newén* del *nguen kurra* que habita allí?

Por esta razón, la *pifilka* puede ser considerada como un estandarte, diferenciándose claramente en su estilo artístico de la *trutruka*, un instrumento más imponente, pero más rudo y con un *newén* distinto. La *pifilka* posee su *newén* particular, lo que hace que el grupo de *pifulqueros*, se representen con ella a modo de símbolos comunes y de identidad.

⁹⁸ Grebe María Ester. 2001. pgs.302-304.



II.IV. A- Características sonoras de la pifilka y su relación con el medio

Según la clasificación occidental, existen registros de los intervalos que se producen entre los dos agujeros de la pifilka, algunas van del sol central al do, fa central al do de la segunda octava, fa de la segunda octava al do de la tercera octava.⁹⁹ O de un Fa a un Mib centrales en intervalo descendente.¹⁰⁰

Sin embargo el asunto de los intervalos es solo un aspecto externo en la ejecución de la *pifilka* y no un carácter central en su ejecución, ya que distintas notas pueden estar tocándose simultáneamente sin perjuicio de ninguna armonía o ley que lo prohíba, el asunto no es que sonido suena, sino que como suena y cómo se ejerce el diálogo entre los ejecutantes. Por esto, la relación social que se genera en los *pifilkeros* dentro del *lepín* (espacio ceremonial) y fuera de él es importante, ya que genera un vínculo, que se ve a veces en las ceremonias como reencuentro de *pifilkeros*, o en creación de grupos de amigos que generan verdaderas cofradías de *pifilqueros*, como en el caso de los *pifilkeros* de cerro Navia, donde uno de los más viejos del grupo fue manteniendo la relación con su hijo y de ahí con amigos, estableciéndose redes de aprendizaje donde el *purranqui* (profesor maestro) mediante el *nūtram* (conversación) establece un *raqidzuamn* (conocimiento) sobre

⁹⁹ González Greenhill Ernesto Chilena año XL Julio-Diciembre 1986.;pág29

¹⁰⁰ Entrevista a conjunto Aflayai Junio 2.005 Entrevista Anexos

la *pifilka* a través del tiempo. ¹⁰¹Por esta razón, la *pifilka* ejerce una función socializante, también fuera del espacio musical ritual central, generándose redes extramusicales donde se comparte la vida. A su vez los *pifilqueros* se ven retribuidos por la comunidad, que le retribuye mediante comida y mucho vino u otra bebida para mantener su toque. Gracias a esto el *pifilker* es parte reconocida de la comunidad, no conformando ninguna elite o grupo separado, es un grupo orgánicamente interdependiente con todos los que trabajan en un *nguillatún*, *palín* o *tregül*.¹⁰²

II.IV. B- Uso social de la pifilka.

CARÁCTER SIMBÓLICO Relación entre *pifilka* y el humano ejecutante.

La *Pifilka*, como ya se ha descrito anteriormente, posee un carácter simbólico que identifica a su ejecutante, como representante de una comunidad determinada, de una zona y por lo tanto cumple con un papel de representatividad colectiva para el ejecutante. También es un instrumento de representación de la propia individualidad, el *pifilker* imbuje dentro de sí a su instrumento y le representa como músico, con su iconografía, forma y sonido determinado. En este sentido es útil aplicar el concepto de *newén* o energía de poder creador, como sustancia que imbuje a la *pifilka* de una connotación simbólica tanto social como individualmente. Es por esto que el tallado del instrumento, no obedece a una casualidad, aún si este no tiene un tallado material, puede poseer un tallado “inmaterial” que es el que conciente o inconscientemente, le imbuje el ejecutante a su instrumento. Por esto puede hablarse de una “imagen *newén*”, el *newén* que posee una pifilka con tallado de una cruz mapuche, es distinto al que posee una con una machi, uno alude al *newén* de la energía terrena de las cuatro direcciones o *meli witrán mapu* y el otro alude a la energía del che, el humano en conexión con el *wenu* o cielo¹⁰³. El

¹⁰¹ Tapia C Diego Observación participante de Tregül de Meli wixan Mapu en quinta normal 16 de marzo 2.005. Anexos Video

¹⁰² *Ibíd.*

¹⁰³ Tapia C Diego Observación participante del palín de Romopulli (Budi) Enero 2.005 de marzo 2.005.

ejecutante, se apropia para sí del símbolo de la *pifilka* y lo vivifica al tocarlo, se podría interpretar que con este instrumento el músico dice: "Aquí estoy yo, este es mi *newén*, este es el *newén* de mis hermanos". Es una fuente de pertenencia con el núcleo en el que vive y con quien se interacciona.¹⁰⁴

¹⁰⁵ ¹⁰⁶

Los pifulqueros no están solos, hay gente que se mueve en su entorno y que les ve, que recibe su *newén* y ellos a su vez le comparten su *newén* como participantes de un *nguillatún* o un *tregül*, el símbolo de la *pifilka* (físico o mental)

Este símbolo, es un medio de comunicación, un puente entre los diversos *newenes* que convergen en el ritual, punto de fusión donde la diversidad de *newenes* van a la conformación de un solo *newén*, que es el del *rewe* y en su proyección mayor, el *aillarewe*.¹⁰⁷

Linajes tras linajes, lafquenchés, huenteches, nagches y pehuenches van extendiendo sus símbolos pétreos y vegetales a través de la *pifilka*, con la representación del *nguen* del material de construcción, *nguen* que se expresa a través del *newén* de la *pifilka*.¹⁰⁸ La *pifilka* nace en su construcción con un *newén* germinativo en potencia y que es activado por el *newén* del pifilquero, en este diálogo entre instrumentista e instrumento, logra activarse un *newén* que es único, que no es ni elemento pasivo ni activo. Es una relación personal del instrumentista con la *pifilka*, ya que el músico se olvida de sí mismo al tocar, el símbolo de su *pifilka* se activa y le rodea.

Págs.422-423

¹⁰⁴ Malohuentén Luis José Entrevista Anexos 2.005. pag. 525

¹⁰⁵ Sofía Painequeo 2.004 Entrevista Anexos.pag 593

¹⁰⁶ Diego Tapia C Observación participante de Tregül de *Meli wixan Mapu* Video en Quinta normal 16 de marzo 2.005. Anexos

¹⁰⁷ Diego Tapia C Observación participante del palín de Romopulli Budi Enero2.005 Anexos.pag. 520.

¹⁰⁸ Luis Malohuentén José 2.005. P Anexos pag.524

II.IV.C- Dualidad y no dualidad –Relación entre *pifilka* y *pifilka*.

La forma de ejecutar la *pifilka*, es a través de el chiflido, una forma de emisión de aire, que permite que el aire que se genera en los pulmones, sea impulsado desde el centro del plexo solar y que salga directamente hacia fuera, sin existir una forma de articulación bucal que retenga este aire o que modifique el canal directo desde el vientre hasta afuera. Para ejemplificar lo que aquí digo, tómese como ejemplo la forma de ejecutar los sicus en un carnaval andino. En comparación a las zamponas de toque estilizado por los grupos de folklore y neo folklore urbano, los primeros instrumentos son ejecutados con un toque directo y los segundos con un sonido cuya fuerza se genera no en el estómago propiamente tal, sino que en el paladar a través del choque de la lengua.^{109 110 111} Cuando esto último ocurre, el sonido que surge no es de un chiflido, no es un sonido rajado, es un sonido templado, que produce una percepción sonora contraria a la que se busca, en el caso de un sicuri o de una *pifilka*. El sonido rajado, como ya se ha descrito en trabajos anteriores, sobre la flauta de chinos, se requiere de un gran esfuerzo físico y un constante movimiento corporal, que acompañe este ejercicio. Este movimiento, se acompaña con movimientos de hombros y rodillas flectadas¹¹² hacia abajo, en el caso mapuche, un movimiento y una respiración repetitiva que a la larga produce un efecto de hiperventilación, que como señaló Mercado, activa otros estados de conciencia, en el sentido de entrar en un trance que provoca en el individuo, un sentimiento de pérdida de la psiquis racional, para entrar en una psiquis intuitiva y no analítica. Con esto me refiero a que un individuo, puede normalmente estar en un estado de conciencia racional concreto, con el cual mide y cuantifica sus acciones, es decir analiza. Al entrar en un estado de conciencia intuitivo, el individuo pierde los límites analíticos que le permiten desglosar y delimitar el mundo perceptivo, entrando en un ámbito de la percepción sintética que le permite captar su entorno de una forma holística, es decir sin cuantificar y aun si cualificar. Lo mismo que ocurre en la danza de los chinos, se produce en los

¹⁰⁹ Diego Tapia C Observación Participante en Nguillatún urbano (el canelo) con cultora Quintu Ray Mayo 2.003 Anexo especial.pag.634

¹¹⁰ Observación participante del palín de Romopulli Budi Enero2.005.Anexos pag. 421.

¹¹¹ Observación participante de Tregül de Meli wixan Mapu Video en quinta normal 16 de marzo 2.005.

¹¹² Pérez De Arce José .El chiflido pitrén.34-37

mapuches, el *pifilker*, entra en una corriente global de respiración a medida que va avanzando el tiempo en el *nguillatún* o en cualquiera otra ceremonia, en esta corriente de energía ya no es el que toca, deja de tocar como personalidad, para tocar como un individuo colectivo, esto es, un individuo que forma una sola entidad o estructura con la comunidad y los ejecutantes que tocan en forma de ofrenda a *Nguenechén*. Al ocurrir este fenómeno, el músico pierde conciencia de sí como ser meramente material y logra ser más conciente de su propio *newén* y de los *newenes* que le rodea. El cansancio físico no se siente y sus movimientos con flexión de rodillas y de paso muy levemente levantados por sobre el suelo le sincroniza con el movimiento, que ejercen otros pifilkeros. La fuerza que se produce mediante el soplido directo o rajado, en contraposición con el templado generado en el paladar, es la fuerza del *putra newén*, o *newén* del estómago, una energía más cercana a la terrestre que la de la boca o *wün*.

Esta conexión entre , pies, rodillas , estómago y pulmones produce como efecto el despertar el *newén tuwe* o fuerza del lugar en el que se trabaja, el *newén* del sitio específico en el que se realiza la ceremonia musical, con objeto de ofrendar a la tierra y a la comunidad, un sonido que es interrelación constante con la naturaleza.¹¹³

.¹¹⁴ Por esta razón, puede decirse también, que la energía que utiliza el *pifilker* es en parte suya y en parte de la tierra, pues este canaliza el *newén* del mapu para llevarla hacia arriba y manifestarla .¹¹⁵

Si el símbolo físico-mental le permitió al pifilker conectarse con su propio instrumento, el movimiento físico y respiratorio, le permite entrar en un diálogo no-racional con sus compañeros *pifilkeros*, en esa sincronía no hay análisis o un acuerdo verbal previo, de hecho ocurre de forma “casual” o casi intuitiva. En este diálogo, el juego dual de dos grupos de pifilca aparece como un rol fundamental. Un grupo expone y el otro responde, uno más agudo y el otro más grave, ese vaivén ejerce el diálogo de la dualidad presente en el *lepín* (espacio ritual del *nguillatún*) y este péndulo alimenta al *rewe* y al *llangui*, sin embargo esta dualidad

¹¹³ Observación Participante en Nguillatún urbano (el canelo) con cultora Quintu Ray Mayo 2.003 Anexo especial pag. 631-633

¹¹⁴ Observación participante del palín de Romopulli (Budi) Enero 2.005 .Anexos pag. 422

¹¹⁵ Observación Participante en Nguillatún urbano (el canelo) con cultora Quintu Ray Mayo 2.003 Anexo especial. pag. 635.

más que una pregunta respuesta, es el simple movimiento de la unidad, tal como las olas de un océano, no son dos partes distintas en comunicación, sino que la unidad dividida en dos ejerciendo una auto-conversación ritual para volver a centrarse. Con esto, quiero explicar que la dualidad mapuche y la de la *pifilka* no es una dualidad de dos partes distintas, sino que de dos aspectos de una sola parte idéntica. El *newén*, no puede ser dividido en dos partes como ocurre con el *ying* y el *yang* en, china, es una unidad que en su autorreflexión y autodinamismo parece dividirse en el vaivén de su oleaje sonoro a través del juego de las pifilcas. El uso dual de las *pifilkas* es normal en zonas rurales, hasta podría decirse que es casi el único que se utiliza, por ejemplo, en la zona cordillerana y la costa, lo que he obtenido de informantes, sin embargo en los grupos urbanos, el uso de juegos duales entre las pifilcas ha cambiado tornándose cada vez más expresivo el juego numérico

¹¹⁶. Por ejemplo entre algunos pifulkeros de Cerro Navia se realizan juego de respuestas consecutivas de 2, 3 y hasta 4 pifilcas.¹¹⁷

Sin embargo, estos juegos sincronizados en distinta numeración a la dual parece ser poco común.

¹¹⁶ Malohuentén José Luis -Huapi, Budi, Junio 2.005 Entrevista a conjunto Aflayai Junio 2.005. Entrevista Anexos Págs.-527-528

¹¹⁷ Observación participante de Tregül de Meli wixan Mapu en quinta normal 16 de marzo 2.005.video

II.IV.D-Unión en la diversidad: Relación con otros instrumentos.

La ejecución de las pifilcas, se lleva a cabo en grupo de pifilcas, que se tocan a través de dos grupos de personas en diálogo. Según sea el caso, si es en un *ampurún* o danza inicial circular del *nguillatún*, los *pifilkeros* se ubican en una fila y van tocando. El instrumento que inicia todo es el *rali kultrung*, para luego seguir los otros instrumentos, que tocan sin un orden de jerarquía. Las trutrukas tocan entre sí, de una forma más independiente, en cambio las pifilcas lo hacen de una manera más interdependiente. En este juego, las pifilcas están constantemente manteniendo el ritmo, en un juego repetitivo generando una especie de “alfombra sonora” sobre la cual tocan trutrukas, *lolkiñes* o *ñolkines* y cornetas. Las pifilcas tocan durante un tiempo, este constante vaivén sonoro hasta que lo terminan con una nota larga que remarca el final. Tras esto se deja un espacio en silencio, un momento en blanco, donde pueden seguir ejecutándose otros instrumentos, y luego las pifilcas comienzan el nuevo ciclo repetitivo. Esta “alfombra sonora”, permite que el *newén* de la ceremonia se mantenga y no decaiga. Si el *kultrung* es la base del *newén* que se produce de la conexión entre el *mapu* y el *wenu* a través de la *machi*, la *pifilka* es la base del *newén* que permite que el *kompuche*, o el conglomerado del *newén* de los individuos humanos, se mantenga y permita la conexión de la *machi*. Así vemos, como el estado de trance que se produce en el *newen* de los *pifilkeros* permite y da fuerza también a la *machi*, a sus ayudantes y a la *nguillatufe* (sacerdote de ceremonia) a que no decaigan, es así como en un ciclo recíproco, la energía humana abastece a la terrestre y esta a la celeste y viceversa en un viaje de vuelta.¹¹⁸

Las trutrukas, representan el modelo más individual dentro de la ejecución total de los instrumentos, siendo la pifilca un estado intermedio entre el kultrung y la trutruca, ya que el kultrung es representante del *nguillatún* y de los *pillanes* que ejercen su trabajo, la *pifilka* lo es de los *nguen monguen* o espíritus de la naturaleza que protegen al *rewe*, o comunidad central y la *trutruka* es la energía de la personalidad de cada individuo. En este diálogo coherente, la *pifilka* permite ser el puente entre la personalidad del mapuche con el cosmos general mapuche, de esta forma la pifilca cumple con un papel de reproducción social entre la parte y el

¹¹⁸ Observación Participante en *Nguillatún* urbano (el canelo) con cultora Quintu Ray Mayo 2.003. Anexos pag. 632

todo, de la personalidad fluye a la individualidad y de esta al espíritu central (*Nguenechén a Nguenmapu*).

En este sentido, puede verse como la pifilka es representante del *newén* de los guardianes individuales de los diversos linajes mapuches y mediante su ciclo de repetición. Este *newén* permite el juego aleatorio de las *trutukas*, las que representan la fuerza viva de los *newenes* personales y que expresan su creatividad propia, distinguiéndose del gran *newén* total generando, pero aun así, formando siempre parte de este todo.

II.IV .E-.La Pifilka y su aspecto socioespiritual como remarcador de identidad

Cómo hemos visto, los aspectos que definen a la pifilka como tal, no han sido sus características sonoras a nivel de la melodía o como forma de entretención. Con esto quiero aclarar, que interpreto que la principal función en la *pifilka* no es estética, como en el caso del *piloilo* (instrumento de entretención agrícola) o como instrumento amoroso (trompe)¹¹⁹.

Este Instrumento, tampoco cumple una función netamente espiritual a nivel de lo que podría ser un *newén* de la energía más abstracta mapuche, como son las jerarquías espirituales que convergen en *nguenechén*. La energía del *kultrung*, cumple con una función espiritual sagrada, inaccesible a los profanos no iniciados como los y las machis y meicas. En cambio, la pifilka representa un estrato que combina los niveles espirituales pero que los reproduce socialmente, esto es son accesibles a la sociedad, aunque si bien por lo general sean los hombres quienes lo toquen, como un producto más de hecho que por ley tácita. En esta función socio-espiritual, la pifilka puede diferenciarse claramente de un *pitucahue*, un *piloilo* e incluso de una *trutuka*, pues la diferencia con esta última no radica en su forma y sonido, sino que más bien en su estructuración social, pues como ya se vio, las

¹¹⁹ Hernández Ojeda, Jaime. La música mapuche-williche del Lago Maihue / Jaime Hernández Ojeda. Valdivia: Editorial El Kultrun. 2001. Pág31

¹¹⁹ Dillehay D. Tom Araucanía, 1990 Pág. 81

pifulkas suelen conformar una estructura dialogantemente organizada, en contraposición con las *trutrukas* que poseen estructuras más móviles y más independientes. Es en esta función mediadora entre el *newén* de los antepasados míticos o *Antupainko*, representada por la conexión realizada por el *kultrung* y los antepasados auténticos (*Kuifiche*) mediante el *monguen* (linaje) de los *nguen* de la *pifilka*, que realiza el rol de este instrumento que no puede ser suplido por otro.¹²⁰ Tal vez el casi desaparecido *pincullu* generaba melodías estéticamente más apreciables, desde el punto de vista eurooccidental, sin embargo la *pifilka* tiene un sentido socio-ritual de diferente importancia, que los antiguos instrumentos de uso recreativo. Es por esto, que mediante este instrumento es posible entender un poco más al mundo mapuche, que no busca en la melodía o en la estética del sonido la función socio-espiritual, más bien la busca en el *newén* simbólico que habita en el espíritu vivo del *nguen* de la *pifilka*.

Si bien la *pifilka* posee un *newén* fuerte, ya que esta directamente asociado con el *kultrung* en su ensamble rítmico con este timbal, se relaciona más bien con el aprendizaje de familia en familia, esto es, con el *raqidzüamn*, desde su aspecto de ciencia y conocimiento. La relación *pifilka-kultrung* puede ser similar a la relación Venus-luna, una relación fuerte y poderosa.

El otro instrumento importante y muy vigente en la praxis musical mapuche es la *trutruka*, un instrumento que representa el despertar y el llamado. El *kull-kull* instrumento hecho con un solo cacho de vaca, representa justamente eso: despertar, alerta.

El sonido tronador de la *trutruka*, recuerda su origen lingüístico: *tralkán*: sonar y *Trüun* que significa chisporrotear con fuego. Además de esto, se halla el sonido onomatopéyico que imita la *trutruka*, para el kimche *williche* de cerro blanco en Stgo, don Kano, la *trutruka* truena “porque es como el relámpago”. Su sonido es el que trae la sabiduría, el *kimün*, además que simbólicamente la *trutruka* debe utilizarse con la caja torácica con el poder del *piwke*. A pesar del poder que posee la *trutruka* o de su resonancia, no es el instrumento que posee más *newen*, el instrumento que más lo tiene es el *kultrung*, y el simbolismo que la *trutruka* posee con respecto al fuego, al crear fuego, a generar un temblor lo relaciona más bien con el *minche mapu* que con el *wenu mapu*, es el instrumento que llama al linaje de

los *kuifiche* o *kuifikiche*, los antepasados directos desde el minche mapu con su capacidad y características telúricas.

En este sentido, el *newén* que más “maneja” la *trutruka*, no es un *wenu newén* ni un *naug newen*, es un *minche newén*, *newén* necesario para que la circulación de los *newenes* entre los 3 mundos se dé de forma correcta en el *nguillatun*. En ese sentido, la *trutruka* recibe el *newén* que proviene desde la *machi* y que luego pasa desde las *pifilkas* a la *trutruka*, para llevar al mundo subterráneo todo el *newén* y así despertarlo.

La relación que posee el *newén* con el *ül*, está en íntima relación con el tipo de *ül* según sea su naturaleza, un *ül* que habla de tradiciones y conocimientos a manera de crónica, será un *ülkantun* relacionado con el *raqidzüamn* y por ende con el poder de *Guñelve*, Venus y en su relación recíproca y necesaria con el *newen*. Pero en el *ül* relacionado con el llamado a los antepasados, el *ülkantun* que evoca a las fuerzas celestiales, el *ülkantun wenu* será el más relacionado con el *newén*, por hallarse en este *ülkantun* el poder. Por esto, no debe confundirse *newén* con emocionalidad, más bien como una energía mental- astral. Si bien el *newén* puede hacer emocionar a una persona o un músico, despertar su *trepeduamn*, no es en sí mismo emocionalidad, es energía mental astral. En este sentido, el *newén* es una energía que no es pensamiento ni emoción, se halla más cerca del *nguen* como forma pero es guiado por la inteligencia por el *raqidzüam*.

La relación entre Venus –luna es una relación de sujeción o aprendizaje de la energía astral con respecto de la energía mental, en esta relación vertical, el *newén* aprende del *raqizüam*, aunque el *newén* sea muy diferente a este. Pero en la relación luna-tierra, el *newén* despierta la emocionalidad, es el *trepeduamn* (emocionalidad) que aprende del *newén*, en esta relación más terrestre y menos metafísica, los *newenes* y los *nguenes* se hallan compartiendo el espacio de nuestra tierra visible (*naug-mapu*).

La música nace de este *newén* en su relación vertical con el conocimiento (*raqidizüamn*), en su función vertical, la música cumple con su función social de enseñar y aprender, pero en su posición horizontal, en que se halla relacionado con los elementos físicos, con los *nguenes* (agua, bosques, duendes etc...)

III
TERCER CAPÍTULO LA ANTROPOLOGÍA Y
LA MÚSICA MAPUCHE. APROXIMACIONES
AL TEMA DEL NEWEN

III.I Percepción Histórica de La música Mapuche

Para comprender el contexto histórico, en que se han sustentado las diversas investigaciones, que se han hecho sobre la música mapuche, es necesario identificar las diversas visiones ideológicas históricas que se han construido en Chile en torno a la imagen del mapuche.

El primer estereotipo, se forma con la llegada de los españoles a Chile, quienes ven en el mapuche al fiero y bárbaro guerrero, aquel que no deja doblegarse por nadie. El español se sorprende del mapuche, porque al mismo tiempo que ve en él un bruto salvaje desapegado de las leyes de dios y del orden cristiano, un pagano, ve a un hombre que ama su tierra por sobre todo y que no está dispuesto a entregarse. Es la visión del héroe mapuche, del místico guerrero, visión que se ve alimentada y reflejada en la Araucana de Ercilla. Esta imagen del mapuche, es acompañada de los prejuicios existentes sobre su música: una música brutal, caótica, marcial que siempre se hace para llamar a la guerra, tal cual los mapuches fueran bárbaros del tártaro, siempre viviendo para guerrear. La música mapuche a los ojos del español, es disonante y disarmónica con el único objeto de avivar la locura pagana de la guerra y la defensa de la tierra. Luego del período de la conquista, donde el mapuche es el bárbaro, viene el período de la independencia, donde el mapuche es visto como el honorable natural de la tierra, aparece en la bandera de la patria vieja de carrera, como el nativo guardián de la patria. Pero esto duraría muy poco, ya que llegarían las fuerzas de invasión y ocupación de la llamada "Araucanía" dirigida por Cornelio Saavedra en 1859. Las fuerzas chilenas torturan a la población y violan a las mujeres. Este tremendo chock cultural, genera en el pueblo mapuche una honda depresión, lastimando su autoestima e integridad

como pueblo. Esto llevaría a generar en los chilenos la visión del “araucano” (mapuche) derrotado, que ahoga sus penas en el alcohol, es la aparición del mito del mapuche flojo y borracho. A su vez se genera el mito de una música depresiva y triste, creada solo con el fin de encarnar las bajas pasiones.

Al pasar los años y llegar la era radial, se genera un tercer estereotipo del mapuche y su mundo, visión que está acompañada con el surgimiento de una clase media que contrata a la empleada mapuche proveniente del campo. Es la imagen de la pobre nana mapuche que llega desorientada a la ciudad, es la que educa a los hijos de los “chilenos”, es con las mujeres que llega la cultura mapuche a Santiago, al mundo urbano. Esto se ve reflejado en la música a través de las mapuchinas como “Huincaonal” “*a motu llaney*”. La mujer mapuche es vista como la pobre, pero buena, de piel oscura pero de “alma blanca mujercita tierna y oscurita de piel que canta sus recuerdos.

En 1960 aparece el prototipo del mapuche revolucionario. En ese período en la legislación chilena, el mapuche es tomado como un niño incapaz de tomar sus decisiones propias. Así los jueces de indios son los primeros ladrones de la tierra tradicional.

El grupo comunista Quilapayun (tres barbas), el dúo Quelentaro, son reflejos de la imagen que representaba para los revolucionarios del 60’70’ el poder aguerrido de los mapuches.

El quinto estereotipo que surge en los años 80’ y 90’, es el del mapuche new age, el mapuche en perfecta comunión con la naturaleza, con Siley Mora, con Malu Sierra. Están en boga el tema de la construcción de la empresa ralco. Surge la imagen del encantamiento ingenuo con el mapuche, de lo ideal.

Estas 5 imágenes del mapuche (bárbaro belicoso, borracho vencido, nostálgica víctima, idealista héroe, sanador armónico en la naturaleza) fueron influyendo las diversas posiciones en los estudios en torno a la música mapuche y a las creaciones inspiradas en el tema mapuche.

Para Salas Viu, la música “araucana” es extraña, primitiva, tosca.

Territorio en la segunda mitad del siglo XIX, hombres que toman la imagen del araucano indómito, libertario y heroico, como Acevedo Gajardo en 1910 quien escribe la ópera Caupolicán, en 1912 se estrena la ópera Lautaro de Eleodoro Ortiz

de Sárate, cantadas en italiano.¹²¹ En la ópera *lautaro*, se realiza la danza del choique purrún, en su época el diario *el Mercurio* encontraba ridículo poner la danza de un ñandú en una ópera, tales eran los prejuicios sobre la música mapuche y el diario *el mercurio* denomina al arte mapuche como “un arte de medio pelo”. Ya en 1908 Ángel Torres crea su zarzuela “*Ruka Cahuín*” y luego su obra “*Arauco*”. En todas estas obras se realiza al valiente guerrero mapuche. Además de la tendencia romántica del héroe mapuche se pone en boga la tendencia primitivista (Isamitt) y la vanguardia francesa (Carlos Lavín). Isabel Aretz publica un artículo sobre la pentafonía mapuche. Isamitt expone su neo-wagnerianismo y neo-stravinskismo con “*Friso Araucano*” en 1933.

En 1935 Isamitt escribe *Wiranka Wellu*, obra que construye a partir de la transcripción de un *nguillatun*, en 1940 y 1950 incorpora melodías o composiciones de aire mapuche. Compone “evocaciones Huilliches” en 1945 y “*Mito Araucano*” en 1950.

Finalmente compone “*El combate de los vientos*”, una cantata huilliche estrenada en 1963 por Claudio Arrau. Carlos Lavín en 1967 en la *Revista musical* publica un artículo “la música de los araucanos” y sus obras “los mitos araucanos” las cadencias tehuelches (n° 18), *Fiestas Araucanas 1929*, la choike mahuidá (1934), orquestado en París, 6 canciones para voz, piano y clarinete.¹²²

Isamitt conoce a Lavín en París y es ahí donde se motiva para investigar el indigenismo, luego de esto vive 7 veces al año en Temuco, donde recoge importante información etnográfica.

Isamitt recoge 13 canciones, 1 *ül pichichen* una canción de cuna que hace para 1 coro para voces blancas., transcribe 6 canciones mapuches, entre esas se encuentra una canción de machi y una canción para ahuyentar al espíritu huecú fe.¹²³

¹²¹

<http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/20AIRES%20NACIONALES%20EN%20LA%20M%C3%9ASICA.pdf> . “Aires nacionales en la música de América latina como respuesta a la búsqueda de identidad. Aurelio Tello)

¹²² <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/garcia/musicachilena.html>.
Fernando García Música de tradición escrita chilena y mestizaje durante el siglo XX)

¹²³ *Revista Musical Chilena, Número Especial 2002*, pp. 83-98 por Raquel Barros Manuel Dannemann

Luego de esto autores como Falabella, Schislosky (Con su obra Caupolicán), García y Ortega retoman el tema mapuche. En 1980 aparecen G.Eduardo Cáceres (Cantata de América Insurrecta) Y Juan Selman (Obra de Trutruka)Gabriel Mattei (1984) crea “Guerrero de la Paz”. También aparece Fernando Carrasco con “Ieftraro” .

En la poesía surge Elicura Chihuailaf con “Epigramas” y “Entre lunas y Cemento” (<http://www.colombiaaprende.edu.co/html/mediateca/1607/article-65456.html>)¹²⁴

Fernando Carrasco con su “Leftraro”, con texto en mapudungun, con los metros que caen en el redundante troqueo de una corchea y negra, lo que se transforma en un cliché (el troqueo).

Se genera entonces, una imagen estereotipada de los ritmos mapuches. Estos ritmos, incluso llegan a asemejarse a la visión de la música de los indígenas de América del norte, con ritmos típicos impuestos en el ideario nacional. Los otros clichés existentes son la polirritmia y el tutti del machitun, el canto mapuche con grandes arcos melódicos notables y también la nota repetitiva. Basado en el *llamekan* con su chempalitun, la célula rítmica de crecimiento. Otro cliché son los giros de tercera.

Proteo Martínez, transcribe sonidos de trompe mapuche, donde se le da gran importancia a la altura, que en la cultura euro-occidental es lo más importante. Sin embargo, para el mundo mapuche no lo es tanto, el eje melódico pasa más por el timbre que por la altura, además de que la interválica mapuche se realiza más bien en los armónicos.

Influencias en estos cliché melódicos pueden verse en canciones como “el copihue rojo “de 1916, con su tríada musical descendente en 1916 con el giro frigio (la fa# sol fa#, mi).

En la música popular, surge el tema mapuche hasta en el fox trot (1920-1950), Verdugo Roberto Retes con “Araucano” fox trot que posee saltos de 4ª de modo frigio y giros penta tónicos. Se crea el tango “Noches de Arauco”. Andrés Peralta con su amutuy Anay, donde puede observarse el estereotipo del mapuche derrotado.F.Danino con Roberto Retes sacan otro texto estilo pampeano. En “llantos de Arauco” (en 1928).En 1930 Rayen Kitral graba “canción araucana”. En 1952 Panchita Lincomán graba coloristas y mapuchinas.

¹²⁴ <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/mediateca/1607/article-65456.html>

Guillermo Frike crea el himno de Arauco dedicado a Gabriel Aantoine, también compone “la orda Belicosa”.

En 1950 Pinala Anahí escribe sobre el estereotipo que existía de la “pobrecita “mujer mapuche de piel oscura y alma blanca”, el estereotipo racista y paternalista que llamaba a escuchar y contemplar la música mapuche con espíritu compasivo y apenado.

Esto se refleja en la letra de la canción huincaonal “Mi querido infiel, por ser india, no merezco tu querer”.

(Cátedra Ideología de la música, primer semestre 2º año de magíster en artes con mención en musicología. Jorge Martínez Ulloa. Universidad de Chile).¹²⁵

Luego Fernando Lecaros escribe “*Nahuelbuta*”.

Esrer Sorer con ritmo de bolero, escribe “Ayanei”.

Una de las primeras personas, que intenta hacer investigaciones más directas tales como las que hizo Carlos Lavín, con el pueblo mapuche, es Violeta Parra, quien graba cantos mapuches. Se puede observar una influencia o un aire mapuche en “Yo canto a la chillaneja”. Es justo en este período de V.Parra, en que surge el estereotipo del mapuche contestatario y se imponen melodías cliché, de lo que se creía que “debía “sonar como mapuche: la estructura musical triádica, el giro cadencial descendente. Otro ejemplo, de esta melodía mapuche de tiempos de la “nueva canción chilena” es “Arauco tiene una pena “en 1969, de los jaiwas.

Víctor Jara con Angelita huenuman, describe la dura vida de una joven mapuche.

Así es, como poco a poco se va pasando del mito, la leyenda y las imágenes idealistas o distorsionadas del mapuche, para ir hiendo a lo concreto de la experiencia directa. Es ahí, donde se describe la vida cotidiana e intentan rescatarse virtudes y valores, tales como la fortaleza, perseverancia y fuerzas mapuches. Todas estas aptitudes, ayudan a este pueblo a sobrellevar todas las dificultades causadas por el medio socio-cultural chileno. Ya en la década de los 80el grupo Congreso crea “Con aromas de canelos no olvides despertando el recuerdo chamánico de los mapuches.

La inspiración en la música mapuche, y el ideario imaginario nacional sobre esta etnia, traspasan todos los estilos hasta llegar al grupo de jazz fusión “Fulano” con su jazz sentimental blues que tocan en un compás de 6/8 y 12/8.

¹²⁵ Martínez Ulloa Jorge. Cátedra Ideología de la música, primer semestre 2º año de magíster en artes con mención en musicología. 2005 Universidad de Chile.

Además de la cifra de compás binaria y ternaria, destacan las alturas de tercera, con giros cadencial descendentes, caídas indeterminadas y escalas pentáfonas en modo frigio. Otro aspecto era la monodia vocal. Todos estos elementos fueron construyendo la “imagen” social chilena de lo que es o pudiera ser la música mapuche

.¹²⁶.

En esta construcción identitaria, de lo que la música mapuche ha sido para el chileno “mestizo” han estado detrás números paradigmas e ideologías, acompañadas tanto por la creencia, religiosa, política racista, sociológica etc... Todas estas corrientes, que han intentado dar una explicación al mundo mapuche, se fueron desarrollando con el tiempo hasta tomar forma y cariz de ciencia y de musicología. La evolución de esta imagen, comenzó desde la primitiva visión de los primeros cronistas, con sus primeras reacciones hasta los trabajos clásicos sobre la música de este pueblo. Es importante hacer notar esto, porque revisando las ideologías que fueron imponiéndose dada la moda histórica y las corrientes que a cada investigador le tocó vivir, pueden descubrirse conceptos claves que han intentado fundamentar la música mapuche: dualidad, heterofonía, tretralidad, panteísmo, etc... Estas ideas, han partido desde conceptos europeos, pero también han existido atisbos en trabajos antropológicos de conceptos propiamente extraídos del *mapudzungun*. Estos conceptos, se han utilizados para describir los factores que componen y construyen la música mapuche, tales como el *nguen*, el *tayil* y el *ül*. Al comenzar a utilizar las palabras provenientes del *mapudzungun*, los paradigmas que originalmente nacieron en escuelas del pensamiento europeo y que no utilizaban palabras del *mapudzungun*. Estos paradigmas más bien buscaban sustitutos capaces de resumir, todo el pensamiento mapuche bajo cánones racionalistas europeos. Estos cánones, fueron viéndose afectados, al recibir la impresión intelectual de los términos lingüísticos mapuches y toda la experiencia social y emocional, que estas palabras autóctonas llevaban consigo. El investigador, al permitirse trabajar con conceptos propiamente mapuches fue viviendo una transformación en su observación y en su modo de estudiar la música de esta cultura.

En este aspecto, si entendemos que el sujeto observador vive una inter-subjetividad, con lo observado en el momento de la investigación, es imposible que

¹²⁶ Notas de cátedra 1/06/05 de las clases del ramo “Ideología de la música” Dictado por Jorge Martínez Ulloa

los paradigmas se hayan mantenido puros al momento de realizar la investigación. Estos, no se pueden mantener sin sufrir una transformación con el contexto cultural y social en el que se intentaban aplicar. Esta transformación, de los términos lingüísticos castellanos a los del mapudzungun, fueron cambiando no solo la percepción del investigador, sino que también su lógica y su programación mental, en la forma de entender los códigos comunicacionales mapuches musicales.

Aquí surgen diversas preguntas ¿Cómo los estereotipos sociales afectaron la visión de los investigadores, quienes de alguna forma podían confirmar o refutar las creencias populares sobre lo que se sabía a “nivel general” del pueblo mapuche? ¿De que forma, estas creencias populares y los prejuicios sobre esta cultura podían afectar la comprensión de un determinado concepto *mapudzungun*? ¿De que manera la escuela académica y su enseñanza en los investigadores de la música mapuche afectó en ellos para determinar o influenciar en una forma específica su visión o percepción de un término en mapudzungun?

¿Cómo la percepción específica de un término, como puede ser el *raquidzuam*, el *nguen* o cualquiera otro, ayudó a la elaboración de modelos teóricos que intentaban explicar y describir el orden musical mapuche, ya fuera en los aspectos cosmológicos, rituales, sociales o netamente artísticos de esta manifestación humana?

La profundización en el estudio, de un término como el *newén*, puede permitir abrir una ventana nueva, en la reinterpretación de conceptos que habían sido aplicados en la cultura mapuche, pero que no tenían una total claridad. Esto era debido a que partían de raíces europeas y no mapuches. Términos tales como estructura, dualidad y heterofonía, pueden presentarse bajo otros aspectos, cuando son entendidos bajo el prisma del idioma *mapudzungun*. Es así, como el rígido ordenamiento numeral, con el cual el estructuralismo europeo organizó a los esquemas culturales, puede presentarse bajo una forma totalmente diferente, cuando se analizan las prácticas musicales y los escenarios rituales bajo la mirada del mapudzungun.

La forma en que la música popular chilena, se vio influida en los estereotipos y modelos de lo que era el mapuche (heroísmo, borrachos y pena) se debe en parte al desconocimiento propio de la cultura, ya que diversos patrones conductuales de la música chilena, fueron achacados a la visión que se tenía de la música mapuche.

Logrando tan solo que la música de este pueblo fuera estigmatizada de una sola forma, bien podía ser comprendida en tiempos de la mapuchina, como una música triste y desgarradora, bien podía ser entendida en tiempos de la nueva canción chilena como una música belicosa o de lamentos guerreros. ¿Dónde se haya la respuesta a lo que es la música mapuche? Ciertamente, la música mapuche no puede ser entendida de una sola forma, es un gran compendio de diversos elementos y variedades, suponer que existe una forma única y rígida en la música mapuche, sería como suponer que la música mapuche es simple e inamovible, inmutable. Sin embargo la realidad, nos muestra una música compleja, llena de diferencias internas y a veces aparentemente contradictorias, un mundo rico en matices y manifestaciones y que sin embargo, conforman un todo cuando son observados bajo el prisma cosmológico mapuche. Descubrir estos matices, estas diferencias en cada parte de las expresiones mapuches, es el deber de cada investigador y una forma de hacerlo, es ir descubriendo los elementos (tanto inmateriales como materiales) que conforman el pensamiento y los ideales musicales mapuches. Hablo de ideales, ya que en cada cultura existen ideas básicas que sustentan cada célula cultural. Estas ideas pueden estar sustentadas a través de los términos claves. En esta tesis, se intenta describir y estudiar un término más de tantos otros, que construyen y modelan el mundo musical mapuche: el *newén*. Así como existe el *newén*, existen otros términos que trabajan en conjunto con este término, así como otros que lo hacen de manera más independientemente, como el *raqidzuamn*, el *kimün*, *trepeduamn* etc... Sería absurdo si se pretendiese que en la música, todo es *newén*, sería como construir una ideología más, a partir del *newén*, sería como crear un cliché más, tal como la pena del mapuche olvidado o de la fiereza brutal del guerrero. ¿Que es lo que quiso transmitir Violeta Parra, con sus melodías inspiradas en lo mapuche, fueran estereotipadas o no? Violeta Parra, intentó transmitir un mensaje, una forma particular de sentir, percibir y ver el mundo a través de una sensibilidad musical proveniente desde la esfera mapuche.

Muchas veces, se intenta describir los estados emocionales o mentales que se transmiten a través de las melodías, ritmos, timbre sus formas musicales de el pueblo estudiado. Esto se ha hecho a través de conceptos ya utilizados en otra cultura, que poseen otra raíz y experiencia distinta al mapudzungun. Al hacer este traslado, se termina confundiendo los conceptos, atribuyéndoseles actitudes

determinadas a cada música mapuche. Actitudes que se confunden con religión, con tristeza etc... Por ejemplo, un canto o una melodía mapuche que a cualquier oído occidental santiaguino chileno podría parecer triste, si se le pregunta a muchos mapuches de Temuco o de Puerto Saavedra, puede ser alegre. Porque ocurre esto? , porque la cultura musical actúa a través de códigos, cada nota o cada forma de hacer la nota, cada timbre describe una idea o un deseo determinado. Frente a esto surgen nuevas preguntas ¿Qué es lo fundamental en la música mapuche para que algo suene como tal? ¿Es acaso la melodía, el ritmo, el timbre, la intensidad? ¿Existen parámetros y componentes en la música mapuche que no existen en la tradición clásica europea? ¿Si existen estos parámetros o elementos musicales, cuales son, como actúan?

Frente a esto, es necesario preguntarnos ¿si basta para que una música inspirada en algo mapuche, toque el ritmo de un *kultrung* o imite las terceras o los intervalos, los que son tocados en la música de esta etnia, para que suene como mapuche? Ciertamente, el mundo musical mapuche, es más amplio que el troqueo y los intervalos de tercera. Más allá de toda la diversidad rítmica y melódica que pudiese existir, cabe preguntarnos de que manera percibe el mapuche la melodía, que palabras existen para describir la intensidad y la fuerza de cada parte musical? Suponer que una canción completa, un *ülkantun*, es percibida como una masa total, donde no se pueden distinguir diferencias internas. Sería como decir que la música mapuche, es una música ficticia, irreal. La realidad, nos demuestra que toda cultura posee una ciencia y un entendimiento interno de lo que se hace, cada *ülkantun*, cada manifestación musical posee diversas etapas y ciclos musicales. Estos ciclos, van transmitiendo el ritmo interno de la música. Suponer que la monotonía de ciertas melodías, transmite siempre la misma idea de manera inerte y estática, es no comprender el mensaje que se halla detrás de la superficie musical. La música mapuche es dinámica y no puede circunscribirse tan solo a un elemento específico, o a la idea de que se mantiene estancada o rígida, de que no posee cambios internos ni externos. La música mapuche, esta en constante movimiento ya que desea expresar tanto el mundo mental, astral y emocional de sus cantores y el mundo natural que se refleja.

Como es posible expresar estos cambios de estado? Un elemento que sirve, es justamente el concepto de el *newén* a través de la observación participante, puede sentirse y vivificarse la circulación del *newén* como un elemento vivo. Es así, como

la sangre de *kuyen* se mueve a través del sonido. Captar este concepto y muchos más, puede ayudar a transformar las visiones clásicas, que se han tenido de esta música, para poder comprender con más acertividad y empatía el sentido de este arte.

Así como la visión histórica de la música mapuche, se ha ido transformando con el tiempo, la misma visión de los conceptos puede ir variando con el transcurrir de la experiencia investigadora. Tal vez en los años 50, el *newén* era solo conocido como fuerza física. Tal vez en el tiempo de Grebe 70' el *newén*, era la fuerza espiritual sanadora de la machi, en el tiempo de Rolf Foerster, 80-90' era un concepto cosmogónico de creación, tal vez ahora el *newén* pueda vincularse no solo con esos aspectos sino que también con el aspecto cultural y porque no "genético" de la tradición de la transmisión de la música.

En este último punto, es importante señalar, que la imagen que ha acompañado a todos los prototipos de la música mapuche, es el que fundamenta un tipo de idea mística. Esta idea del mapuche como un ser místico, es marcadamente opuesto al europeo como un ser racional y pensador. La imagen mística del mapuche, ya fuera guerrero o machi, shaman o danzante, hablaba de una imagen primitiva y casi instintiva. Estos prejuicios, alimentaban la idea de una música cuadrada rígida, donde la variedad y la innovación no tenían cabida. Al mismo tiempo, el mito del guerrero mapuche alentaba al medio cultural del siglo XIX y XX a ver lo mapuche como algo difuso, misterioso y demasiado místico como para ser alcanzado. Esta concepción de lo mapuche, si bien lograba estimular el interés por los enigmas de esta cultura, también hacía poner un velo sobre cosas que eran muy concretas. Elementos que se relacionan con la ciencia y la sociedad mapuche, al mistificar toda la cultura mapuche, se limitaba su estudio, en vez de lograr profundizar en ella. Esta mistificación, se traspasó a través de los paradigmas estructuralistas, en la fundamentación de lo mítico como un punto formador y protector de las llamadas culturas orales. Este prejuicio, alimentó a estudiosos como Grebe y Foerster, quienes sustentados en lo mítico profundizaron y mostraron todo ese campo a la comunidad científica y artística.

Sin embargo, a pesar de que creo que su aporte es muy notable, aun faltan muchos aspectos de lo mapuche por conocer. El suponer que una cultura determinada, solo se basa en lo mítico, sería como imaginar una cultura en base a ilusiones o juegos imaginarios. Tras el concepto de lo mítico, en oposición a lo

histórico y lo científico, en la comparación entre las culturas orales y letradas, e incluso más entre las europeas y no europeas, subyace una creencia etnocéntrica que aun permanece en el estudio de lo mapuche. El creer que toda la sociedad mapuche, es una sociedad religiosa, que se guía por cánones rígidos donde lo individual y donde los aportes en la transformación no tienen cabida, es solo conocer la parte superficial de una cultura. Esto es tanto si esta opinión proviene de los mapuches, como de los no mapuches. Ciertamente, muchos mapuches, se han visto influidos, por esta teocentralización de la imagen de lo mapuche. A pesar de todo esto, en muchas de mis observaciones, pude constatar que no existe una sola realidad religiosa o mística mapuche, así como existen muchas otras paralelas a esta.

El comenzar a reconocer y a utilizar conceptos como “ciencia” mapuche, historia mapuche y sociedad mapuche, significa desmitificar la música mapuche. Cuando intento hablar de *newén*, en el aspecto musical de esta cultura, tengo que referirme no solo al campo místico-mítico como hago en el primer capítulo, sino que también en lo científico. Para esta misión, me apoyo en lo social y más específicamente en lo biológico de lo social. Para observar la música mapuche, desde lo místico hasta lo social y científico, es necesario realizar un ejercicio de deconstrucción conceptual a través de la antropología. Los instrumentos, que nos otorga esta disciplina, nos ayudan a explicar de que manera, los seres humanos construyen su sociedad, crean o reciben y conceptualizan a las energías de la naturaleza, a dios o los dioses y a todas las leyes naturales, quienes también forman parte de lo visible y concreto. En este sentido, la antropología, a pesar de haber comenzado principalmente de lo mítico y cosmogónico, puede pasar a lo científico y a lo cosmo-lógico. Realiza esta disciplina, un trabajo de pasar por lo intelectual y teórico hasta lo más concreto, material y práctico. Se trata de estudiar las “realidades”, basadas en conceptos y tradiciones.

Surgen así preguntas sobre la identidad del *newén*.

¿Cómo se construye el *newén* a partir de lo mítico? ¿En que punto el *newén* se distancia de lo mítico-musical y se establece como algo científico-musical? ¿De que manera, puede palpase la existencia empírica del *newén* a través de la música? ¿De que manera la utilización de conceptos del *mapudzungun*, abordados desde diversas perspectivas ayudan a desmitificar y desmitificar los conceptos a priori del estudioso de la música mapuche?

No se trata en esta tesis, de desvirtuar el estructuralismo, sino que más bien de enriquecerlo a través de la experiencia misma, de una sociedad dinámica. Las estructuras no son rígidas, siempre cambian y muchas veces estas comparten junto a otras estructuras, realidades sociales y musicales paralelas, se compenetran e interactúan. En esta tesis, se intenta aportar con la mirada de que no existe una estructura de lo mapuche, sino que existen distintas realidades estructurales paralelas que se hallan en diversos planos de acción. Entre estos planos de acción, hay conceptos que desbordan sus estructuras y actúan como nexos coyunturales entre estructuras, uno de estos conceptos es el *newén*, como se verá más adelante.

III.II El estructuralismo de Leiviss Strauss

Para comprender los aspectos esenciales, en que el paradigma estructuralista influye en los estudios musicológicos, creo útil comenzar por analizar el pensamiento de uno de sus principales gestores: Claude Leiviss Strauss.

El punto inicial, que me parece apropiado mencionar es el de la identidad cultural. Para Leiviss Strauss, una estructura no tiene que ver directamente con una identidad cultural, puede influenciarla conformarla, pero en si mismo, la identidad cultural va mucho más allá de una formación intelectual. La estructura, se basa principalmente en un constructo intelectual, es el conjunto donde todos elementos, no se valen no por si mismos,. sino que por la interrelación que llevan a cabo entre ellos. El todo es igual a sus partes, donde la particularidad individual como tal no existe. Para CL. Strauss, dada su experiencia personal, el aspecto de identidad cultural tiene que ver más que nada con el aspecto sensible, con el mundo de las percepciones, más que con el mundo de las jerarquías intelectuales, es decir con el mundo de la estructura. Por ende, lo musical si bien puede ser estructurado dentro de ciertos parámetros, en la perspectiva de estar relacionado con la identidad, escapa de la estructura y va más allá. Solo esto podría explicar como muchos pueblos, han pasado por la historia cambiando sus estructuras sociales y culturales, pero han logrado mantener su identidad. En este sentido, lo estructural, se muestra como un todo organizador de las partes es eso pero nada más. Cuando las estructuras se desintegran o transforman, las partes mantienen su independencia, tal como si fueran células culturales que logran sobrevivir. En la interrelación de estas partes o células culturales, es donde se van conformando las jerarquizaciones, divisiones y categorizaciones que van “estructurando” a una cultura. En esta estructuración, los actores culturales van intelectualizando sus ideas, sentimientos y valores para ir organizándolos según funciones específicas y otorgándoles ciertas áreas o rangos de acción. Así, a través de las estructuras se van conformando las instituciones, nombrándoselas y otorgándoles ciertos rangos de importancia.

Dentro de una cultura existen instituciones religiosas, sociales, económicas, artísticas, científicas etc...

Pero detrás de estas estructuras, que actúan como verdaderas redes compenetradas una tras otra se hallan las células que ayudaron a construir las estructuras.

Tal como dice CL. Strauss

“Cuando estoy en terreno y escucho la música de la población local, tengo impresiones a flor de piel y soy absolutamente incapaz de penetrar lo que es esta música, las razones por las cuales me gusta o disgusta”.

¿Que quiere decir esta opinión del intelectual?, que tras lo que el conoce gracias a una estructura, hay algo que no puede asir intelectualmente, algo que se haya vedado a la estructura, que traspasa una explicación intelectual y que se atiene a cosas perceptibles, sensibles e intuibles a primera instancia. Estos elementos “sensibles” y “sensibles” e intuibles, se refieren a lo concreto a una realidad física, directa a un corpus y no pertenecen a una mera imaginación religiosa. Estos son constatables y experienciables. En conclusión, la identidad musical de un pueblo no se puede atener a una estructura, esta puede expresarse a través de distintas estructuras pero no es lo esencial a ella. Este punto, es importante porque cuando se ha querido identificar la identidad de la música mapuche, se le relaciona con la estructura religiosa y mística, creyendo que esa es la identidad, cuando es solo una de las tantas formas que la identidad musical puede tomar. En ese aspecto, me refiero a otras estructuras, la social y la científica y cuantas más puedan existir. En cierta forma, el primer capítulo de esta tesis retoma la metodología estructuralista ocupada por M.E Grebe y Foerster, para la construcción de una teoría estructural mítica de la identidad musical del *newén*. Al mismo tiempo, debo aclarar que es tan solo un aspecto de éste y que no conforma la totalidad de su identidad.

Surge la pregunta ¿El *newén* es un concepto intracultural mapuche o es pancultural dentro de un ámbito identitario andino, patagónico o sudamericano? ¿Es posible determinar que el *newén* es uno de los valores o conceptos que construyen la identidad musical mapuche, o es tan solo un aspecto funcional de la música?

¿El *newén* posee más rasgos identitarios, arraigados en ciertos sectores o sub-culturas mapuches o conforma un eje unificador entre las diversas regiones?

Otro punto fundamental para el estructuralismo Levi Straussiano, es el de comenzar por definir que es lo que llamamos música. Para el intelectual, música es un concepto que describe un conjunto de teorías y prácticas artísticas, en base al

sonido pertenecientes a una tradición cultural pan-europea. Sin embargo, este no es un concepto que pueda ser aplicable fácilmente, a nivel transcultural en todo el globo terráqueo. Para el estudioso, lo principal que define a la música como música es su función, para él la música debe ser algo que produzca placer, debe tener un sentido estético y muchas culturas que él llama orales no poseen esa función. Su “música” no está hecha para provocar placer. En este sentido, crítico ampliamente esta definición, de partida un monje cristiano que cante un canto gregoriano no tendrá como principal función producir placer, sino que conectarse con dios. En segundo punto, los placeres son sub-jetivos y pueden variar de cultura y cultura, el placer no es uno, varía según los códigos que este maneje. Por lo que a mi respecta, creo que el sentido del placer en el sonido se halla en todas las culturas, lo que cambia es el tipo de placer, además de que no todos los sonidos se realizan con ese fin. Una música puede generar o no generar placer, pero sigue siendo un lenguaje. Así mismo, en la lengua hablada hay palabras difíciles de pronunciar y que no producen mayor gracia en el oyente, pero son necesarias para la articulación de la lengua hablada. En este sentido, estoy de acuerdo con que el concepto de música posee una raíz específica, pero esto no limita la posibilidad que las diversas artes de sonido se encuentren y dialoguen.

En la cultura mapuche, no existe una palabra para la música, pero esto no implica que no exista una organización artística del sonido, aunque se manifieste de forma muy distinta a la tradición mediterránea-europea.

Así mismo, he podido constatar que en “las artes organizadoras del sonido” mapuches, si se encuentra arraigado fuertemente el sentido del placer, en algunos de sus aspectos pero en otras partes de este arte no lo es así. Así, placer y no placer se hallan entremezclados entre las distintas músicas, existiendo muchas alternativas para el placer. En este sentido el pensamiento estructuralista de Strauss aparece como bastante limitante para la construcción de un marco teórico o investigativo que intente describir y conocer la música de este pueblo.

Por otra parte, en Strauss está la idea fija de los pueblos no europeos ni hindúes o chinos como pueblos “primitivos”, representantes del ideal “primitivista” de Stravinsky, tal cual como si todos los pueblos de cultura oral conformaran una gran nación sin diferencia. Suponer esto, es generar desde ya un moldeo estructuralista que analice a todos los pueblos de cultura oral con la misma vara. Esto es, con la misma medida, estructurándolos a priori y estableciendo límites preestablecidos.

Estos límites están ligados con lo mítico y lo místico, la música “primitiva” o “de los pueblos indígenas” como lo ancestral, lo misterioso, lo insondable lo impalpable, lo imaginario, lo diosificado, lo idolatrador. En este sentido la visión clásica del estructuralismo Levi Straussiano favorece la posición religiosa-mística para analizar los contextos y funciones musicales dentro del panorama mapuche.

Nuevamente la imagen de los dioses que se repite en los trabajos de Grebe, la oposición de dos fuerzas en constante lucha, la batalla primigenia, el génesis, la guerra primitiva etc...

Es verdad que estos son elementos importantes en cada cultura, desde los romanos hasta la cultura inglesa del siglo XIX, pero no puede limitarse el estudio de una cultura solo a su aspecto mítico y religioso ya que eso sería estigmatizarla y caricaturizarla.

Es tal como si para el estudio mítico resurgiera la imagen ilustrada del “buen salvaje” en Levi-Strauss.¹²⁷

El estructuralismo Levi-Straussiano que le debe mucho a la lingüística Sasureana que se levantó como reacción frente al evolucionismo determinista y unicasalista del siglo XIX. Esta última corriente pretendió establecer una linealidad temporal a través de la historia que enlazaba todos los sucesos y movimientos sociales en un todo que perseguía una finalidad. Esta visión pretendía encontrar puntos que explicaban una madeja de relaciones sociales que las hacía inseparables las una de las otras. En contraposición, la corriente estructuralista explica las organizaciones humanas como todos cerrados, como circuitos que tenían su propia vida, independientemente de las otras estructuras. En este aspecto el estructuralismo Levi-Straussiano intenta demostrar una cierta invariancia de las estructuras a través del tiempo, manteniéndose estables e imperecederas a través de los distintos ciclos. En este sentido el estructuralismo se levantaba en defensa de la antropología como un medio de estudiar las culturas “tradicionales” en oposición a las culturas “modernas”. Esta oposición, se da entre la antropología y la disciplina histórica, una intentando, descubrir la identidad de las culturas orales, carentes de registros físicos del tiempo, a través de un medio sincrónico: la etnografía y la otra, registrando los acontecimientos que transcurrían a través del tiempo bajo una mirada diacrónica.¹²⁸

¹²⁷ Levi-Strauss Claude Entrevista 1987. Pág 1-2

¹²⁸ Alcaman Eugenio –1977, p 110 –127 .

Al mismo tiempo, el estructuralismo Levi-Straussiano, busca descubrir las leyes universales del todo a través del descubrimiento de las leyes lógicas de la oposición dual, intentando esclarecer los principios bases, que se hayan en la estructura inconsciente a cada institución y cultura para obtener principios válidos, en todo tiempo y lugar, tal como el mismo Levi Strauss dice :

“Las leyes lógicas que gobiernan en última instancia el mundo intelectual, son por su propia naturaleza esencialmente invariables y comunes no solo en todos los tiempos y lugares, sino también a todos los asuntos, cualesquiera que sean inclusive sin ninguna distinción entre aquellos que llamamos reales y los que llamamos quiméricos: en el fondo esas leyes se observan hasta en los sueños.”.¹³⁰

Por una parte, se tiene a la corriente historicista unilineal, que entrelaza una cadena de acontecimientos, que se siguen por causa-efecto y por otra parte la corriente estructuralista, que plantea como a través del tiempo, se repiten las estructuras de manera cíclica sin importar la cadena de acontecimientos. En este sentido, la concepción estructuralista Levi-Straussiana, ve a la cultura como un conjunto de estructuras independientes, que se reproducen a través del tiempo a manera de verdaderas programaciones. Los individuos, son programados como elementos de estas estructuras, y tras los aparentes acontecimientos, se ven prácticas cíclicas. Estas prácticas, podrían llegar a ser viciosas y vuelven a manifestar el mismo objetivo y propósito una y otra vez. Levi-Strauss, reconoce implícitamente, que hay cosas que escapan a las estructuras y que no pueden ser analizables por medio de la lógica, del intelecto. Una parte de la música, se halla dentro de esta categoría, una parte sensible e intuible, que escapa a las programaciones encerradas en una estructura. Sin embargo, a pesar de que Levi-Strauss sugiere esta posibilidad, intenta dar una estructura lógica a las relaciones musicales. La estructura lógica de la música, se situaría en un punto extremo de la cultura, estando en otro punto extremo el lenguaje y en el punto medio el sistema mítico o mitológico.¹³¹

El panorama histórico del siglo XIX (de tipo más bien evolucionista) y el antropológico estructuralista, presenta a la música de formas muy diferentes: La

¹²⁹ http://www.prodiversitas.bioétic.org/nota78.htm#_toc36181203.

¹²⁷ http://www.marxists.irg/espanol/moreno/obras/08_nm.htm#_Toc535637785

¹³¹ Strauss Levi- Claude “Obertura” 1987 en Lo crudo y lo cocido.pág 36

primera visión, plantea a la música como un devenir unicasalista, donde la música y todos sus componentes deben avanzar y evolucionar de manera progresiva, manifestando cambios y procesos a través de los acontecimientos musicales. La música así vista, iría cumpliendo objetivos claramente diferenciados. Esto lo hace, mediante propósitos fijados para su progreso y su mejoramiento, su perfeccionamiento. El estructuralismo plantearía lo contrario, existen estructuras musicales que pueden repetirse en el tiempo, independientemente de los acontecimientos históricos. Estas programaciones musicales, se retroalimentan como un circuito cerrado a través del tiempo, donde todos sus elementos se hayan cohesionados y no tiene cabida la idea de un acontecimiento particular.

Si aplicáramos estos conceptos a la música mapuche, se podría constatar que existen ciertos elementos históricos claves, en la observación que se ha tenido de la música mapuche: Las aportaciones y transculturizaciones que se han tenido de ciertos instrumentos: La adopción del cacho de buey en la *trutruka*, en reemplazo por el cono de caña, la adopción del trompe alemán de metal en reemplazo al *pawpawén* de madera, la incorporación de la corneta española y del tamborín, el uso de la *makawa* en su prototipo de bombo. También se puede encontrar desusos de ciertos instrumentos: el *piloilo*, la *pifilka* de piedra, el *kunkulcahue*.

Cambios en las funciones de los instrumentos: el *kull-kull* de la guerra por el *kull-kull* del llamado al *nguillatun*; el uso cada vez más ritual de la *trutruka* y menos recreativo, el uso del trompe para llamar al amor y su uso meramente recreativo etc...

No solo se hayan cambios en el ámbito organológico, también se pueden encontrar cambios en los sistemas cosmológicos que rodean a la música: la antigua preponderancia de la música en los cultos personales, a los *pillanes* por el uso cada vez más masificado de la música en los ritos globales y comunitarios, cambiando el sentido introspectivo de la música mapuche por uno cada vez más social e institucionalizado.

Así pueden observarse cambios, en lo que respeta a la cosmología y la percepción de las entidades creadoras: El *pillan*, *ngenechén*, *Elchén*, Los cuatro antepasados, las *wanguelen*, los *nguen* etc...

La sociedad mapuche es dinámica y sus instituciones han ido variando con el tiempo, con ellas las instituciones construidas en torno al "ü" (sonido) también lo han hecho.

Así podemos encontrar diferentes estructuras musicales mapuches, las que han convivido a través de los sucesos históricos: la concepción dualista de la música, la organización tetrádica, la organización septenaria, la organización pentagrámica etc...

Las estructuras musicales mapuches se han organizado en torno al número, observado tanto desde su aspecto numerológico-cosmológico como desde su organización física. El aspecto de lo numérico y matemático, es importantísimo en el paradigma Levi-Straussiano, las estructuras se organizan matemáticamente, con el fin de obtener un orden coherente y una cohesión interna que haga que todos los elementos actúen en conjunto y con dependencia al todo, con el fin de realizar los objetivos bases subyacentes en las estructuras inconscientes de cada institución..¹³²

En el primer capítulo de esta tesis, se muestra una propuesta estructuralista de la organización del *newén* basada en un orden tetraico, de un cuaternario mapuche: *Pillanes, Wanguelen, Chen y Nguen*. El *newén* como el segundo factor de los cuatros nacido de las *wanguelen (Kuyen)*.

Pero para poder obtener una visión clara, del papel que ha jugado el término del *newen* en la música, hay que establecer un punto de encuentro entre la visión historicista y la estructuralista. Para el autor Braudel “la historia opera en términos de temporalidades distintas (los ciclos de larga duración, la coyuntura y los acontecimientos), a nivel de los ciclos de larga duración es donde pueden colaborar más eficazmente las ciencias sociales, incluyendo la antropología.

Es justamente, en los momentos coyunturales en que las estructuras tienen las posibilidades de vivir un cambio dinámico que afecte a todas sus partes. Este cambio, se produce por la manifestación de acontecimientos no recurrentes, excepcionales que provocan la crisis, el conflicto y la transformación de las estructuras.

A través de estos cambios estructurales, los distintos elementos van cambiando sus funciones y usos sociales, cambian la importancia de los tonos, las alturas en relación al timbre, el sentido melódico, las intensidades, las estructuraciones y relaciones internas entre los elementos organológicos etc... Al mismo tiempo, suponer que las estructuras sociales de la música mapuche, han permanecido

¹³² http://www.marxists.org/espanol/moreno/obras/08_nm.htm#_Toc535637785.

congeladas a través del tiempo es una quimera, en algunos casos han variado poco en otros muchos.

La estructura del *newén* dentro del esquema tetraico (dioses del *wenu mapu*), podría haber cambiado sus relaciones externas pero se ha mantenido sus bases internas. ¿Como es posible que puedan mantenerse estas bases internas? Los conceptos claves, son los que dan la respuesta. Estos conceptos, han permitido que las estructuras de los *pillanes*, *wanguelen*, *chenes* y *nguen* se hayan reproducido a través del chornos, han sido los conceptos de *kimün* (sabiduría-intuición), *newén* (poder-fuerza), *raqidzuamn* (conocimiento-razón) y *trepeduamn* (deseo-emoción). Cabe preguntarse, si estos mismos conceptos tendrán la misma significación y sentido si se hallasen organizados de otra forma y en relación a conceptos distintos a los mencionados. Una estructura, no es nada más que eso: una forma de presentar el mundo y de actuar en él, una verdadera programación cultural. Aclaro, que a pesar de que el término programación que aquí ocupo, es muy fuerte en todas sus connotaciones, las estructuras poseen un punto débil. La estructura, por su naturaleza esta construida en torno al logos, al intelecto. En este sentido, el hacer un esquema del *newén*, es intelectualizar y representar al *newén*, limitarlo dentro de ciertos márgenes... Pero existen otras estructuras, que poseen otros conceptos bases y que a veces actúan paralelamente a otras estructuras. En el caso del *newén*, si bien yo establezco en la primera parte de esta tesis, una organización tetraica para la génesis cosmológica del *newén*, establezco también una estructura triádica. Esto se hace, para explicar la función social que posee el *newén* a través de la música, a través del esquema de circulación del *newén* en su repartición por los “tres mundos” *wenu mapu*, *naug mapu* y *minche mapu* y en su utilización organológica: *Kultrung-wenu mapu*, *pifilka naug-mapu* y *trutruca minche mapu*.

Sin embargo, es necesario ir más allá de las estructuras para poder descubrir la naturaleza de los conceptos y de su aplicación en la sociedad y en la cultura bajo una mirada desde la música. ¿Es posible, que exista algo distinto a la estructura, que hayan elementos culturales que escapen a las estructuras? Creo que si, pues antes de que exista cualquier estructura, cada concepto se halla aislado, cuando comienza a interconectarse con otros elementos bajo un prisma y un objetivo en común es cuando comienzan a entramarse las estructuras.

El concepto estructura, se halla ligado al concepto de *chronos*, lo cíclico que se repite a niveles inconscientes y mitológicos (astrales), en cambio el concepto de lo histórico se haya relacionado con el tiempo, (*Tempo*) un concepto más físico, ligado a las transformaciones constante de la materia.

Es curioso, que una de las palabras para definir el tiempo en su concepto latino *Tempo*, más similar en el *mapudzungun* sea el término “*wenu*”. El *wenu mapu*, como la tierra del *Tempo*, el desplazamiento físico de la materia. El tiempo, en sentido *chronoidal* (astral, ligado a lo estelar y mítico cosmogónico) en *mapudzungun* corresponde al término “*Angkantu*”, de ahí que surja el termino de *Angkawenu*, como tierra de lo astral y de *Wenu mapu* como tierra del tiempo físico. El *ül* (sonido), posee dos aspectos uno físico y otro astral, en su aspecto físico, el *ül*, permite manifestar a través de las músicas mapuches, al *newén* en los tres mundos (*Wenu mapu*, *naug mapu*, *Minche Mapu*). Los instrumentos musicales, establecen así una tríada de interdependencia: el *kultrung* como controlador del tiempo, del *wenu*, la *pifilka* como controladora de la forma, de nuestro mundo, y la *trutruka* controladora del espacio, de el *minche mapu* (el mundo de lo concreto, de los deseos y acciones).

Es importante aclarar, la importancia que Levi-Strauss dio a los mitos como constructores de las estructuras de las culturas tradicionales. Los mitos van tejiendo una serie de creencias, que afectan desde la concepción de la creación del mundo hasta como debe ejecutarse un instrumento musical. Para Levi Strauss, los mitos reemplazan a la historia en las sociedades orales. Este es un aspecto en que estoy en desacuerdo con eso, ya que hoy en día puede observarse como los mitos siguen estableciendo y fundando las estructuras de las sociedades modernas instrumentales: el mito del sexo, que esta representado también por el mito cristiano de la eucaristía donde se dice “*acá está mi cuerpo*”, el poder donde se halla el mito del diluvio como castigo al mal uso del poder por parte del hombre, el dinero etc... Sin embargo, quedarse en la estructura sería limitar el aspecto y la función de la música mapuche solo a lo mítico, místico, religioso y devocional. Para superar el estado, en que se encuentran las investigaciones musicales mapuches, hay que ir más allá del concepto de estructura tradicional, imbricado en los sistemas de parentesco y en las creencias míticas que las sustentan.

Levi-Strauss, basó el análisis de los comportamientos culturales a través del estudio de los sistemas de parentesco, estableciendo lo que sería la base del

estructuralismo en sus líneas generales: el sistema oposicional, dos elementos que se encuentran actuando de forma opuesta. Estos dos elementos, se repelen pero al mismo tiempo se necesitan, actuando de forma cíclica o viciosa de manera que en su constante dialéctica construyen la estabilidad de la estructura. Bajo este punto de vista, se han construido los trabajos más importantes de los estudios antropológicos mapuches: María Ester Grebe, Rolf Foerster y Hans Gundermann. El establecimiento de las redes parentales, fundamentando el actuar y el accionar de la vida social. Todo esto, encaja correctamente dentro de un esquema general, pero que sucede cuando comienzan a ocurrir frecuentemente ejemplos que salen de la regla o cuando se observan diferencias claras entre las sociedades *lafkenches* y *huenteches*, *nagches* y *nguluches*?

Lo mismo ocurre en la música: suponer que un mismo esquema y estructura, pueda aplicarse a todo territorio mapuche es una quimera, cada zona posee sus características claras, que harían derrumbarse a la más firme estructura basada en sistemas míticos.

Sin embargo, el estudio cosmológico-mítico, no es inútil en el estudio de la música de un pueblo o etnia en particular, ya que permite descubrir las estructuras de comportamiento musicales, los porqué y los cómo. Estas sin embargo, no son las únicas causas de los porqué y los cómo. La cultura, se construye a través de estructura, pero también a través de acontecimientos. No solo existe esa dualidad, la cultura se construye también a través de valores y virtudes, la valorización, explicaría los fundamentos científicos de la cultura y las virtudes las bases hermenéuticas de cada cultura. Así como las estructuras, son la base de cada cultura, los valores y virtudes se colocan en los puntos medios de la construcción de la cultura. En este aspecto, el *newen* posee un nivel estructural en su relación con el *ül* (sonido) en su relación indical (perceptiva inmediata) pero también posee un nivel valórico y científico como elemento sanador. Estos niveles, se manifiestan a través de la música (empíricamente) y un elemento virtual (de virtud) a través de la hermenéutica en la sabiduría secreta mapuche. Esta sabiduría, va más allá de la observación de la naturaleza como dioses y observa al mundo ya no desde un aspecto místico o devocional, sino que más bien inmanente, a nivel de energías.

El suponer a la cultura mapuche, como una cultura sin filosofía y ciencia, es cometer el más grave error musicológico. El estudio del término *newén*, ayuda a

observar las dimensiones no solo místicas de la música mapuche, sino que también sus áreas científicas y filosóficas. La música, no solo sirve para “adorar” en lo mapuche, también sirve para sanar (ciencia), para conocer (*raqidzuamn*-ciencia) para comprender el universo y el sentido de lo humano (*kimün*-filosofía). Los valores y virtudes, van construyendo las estructuras a través de entramados coherentes, cuando una cultura es desprogramada de sus virtudes y valores, sus estructuras comienzan a decaer y morir. Al redescubrir la cultura, sus valores y virtudes, logra reconstruir las antiguas estructuras pero mejoradas, bajo nuevos modelos. Es solo en este sentido, en que se superaría la antinomia estructuralismo vs. Evolucionismo.

Es necesario, superar la visión etnocentrista de que las culturas orales solo poseen mitos, de que solo poseen sistemas basados en imágenes idealizadoras del cosmos, en ilusiones artísticas cuyo fin es moralizar y enseñar. Todas las culturas, manejan distintitos niveles en su conciencia, de lo que es considerado como real o no real. Más allá de las limitaciones de cada realidad, existen conocimientos que manifiestan el uso material y concreto de la música: Tal música sirve para esto cual, tal música genera este o este estado social y eso puede apreciarse en las normas musicales que la sociedad construye sobre la música, el *kultrung* posee normas tanto científicas (su construcción su efecto sonoro) como míticas (su utilización en los rituales y su simbología).

Una vez que se puede comprender, la amplia gama en la cual puede presentarse un término en una cultura dada (estructural, histórica, valórica etc...) y se puede hablar de una fusión coyuntural entre estructura e historia, valor y virtud (Braudel), cuando conocemos, el funcionamiento interno de un término cultural, es posible estudiar la posibilidad, de que un término pueda utilizarse como un elemento transcultural, actuando como un nexo a nivel estructural entre las distintas culturas. Cabe hacerse la pregunta. ¿Es posible utilizar el término melodía transculturalmente, desde la tradición clásica a la cultura mapuche y a su vez a la inversa, es posible utilizar el término *newén* desde la tradición musical mapuche a la cultura europea? Para Levi –Strauss, si es posible establecer puntos transculturales entre culturas muy diversas, Levi-Strauss, les llama “puntos” de encuentros, ventanas a través de las cuales puede verse de una estructura a otra..

133

¹³³ Lévi-Strauss Claude Entrevista a 1987. Pág -2

Sin embargo, el límite que establece Levi-Strauss en su propuesta de “estructura”, es el de la racionalización, para el investigador, una estructura se construye racionalmente, de hecho una estructura solo se justifica si posee un sustento racional. El problema, se haya en mentalizar el mundo, las emociones, deseos, sentimientos, intuiciones etc...

En este sentido, la idea del *newén*, se coloca en un punto totalmente extremo al de la racionalización, la idea del *raqidzuamn*, se le acerca un poco, pero no es totalmente similar al de la razón. Entonces, es posible acercarse racionalmente al *newén*, pero es necesario comprender que la estructura del *newén* no es racional, si no que más bien de tipo mental-astral, sub-conciente. Esta estructura, corresponde a los procesos de los estados exálticos, todos los cuales tienen un porque, si se estudian sus orígenes míticos, sus aplicaciones terapéuticas y sociales.

En este punto, es necesario detenerse, si bien los antiguos autores como Carlos Llavín, Isamitt y Grebe, intentaron describir y racionalizar la música mapuche a través de los pentagramas, se escapaban sus fundamentos principales, ya que ellos no se hallaban dentro de la razón. Estos, no eran representables por medio de esta, solo se comprendía el fenómeno audible de la música mapuche, pero no se comprendía su estructura interna ni su expresividad. En pocas palabras, seguía siendo un misterio el lenguaje musical mapuche, tan solo a través de una partitura, puede observarse la relación de alturas y tiempos. Este es el aspecto más externo y reconocible a primera instancia, pero no se entiende lo que la música mapuche quiere decir o quiere transmitir.

Relacionado con esto, Levi-Strauss plantea que existen culturas con músicas atonales y otras tonales, creo que primero habría que preguntarse si existe el concepto de tono en otras culturas. Esto es, lo que más se asemeja a la construcción de una jerarquía de sonidos organizados y si estas estructuras, se basan en su racionalización es decir si son medibles y clasificables o si se basan en su efectos emocionales etc...

El mismo intento por establecer “el troqueo” y los intervalos de tercera en la visión popular de las músicas inspiradas en la idea de lo mapuche es un intento por realizar un ejercicio de racionalización de esta música capaz de hacerla entendible y escuchable en la esfera europea chilena.

Para Levi-Strauss todo sistema musical mantiene su estructura gracias a su simetría interna, cuando esta simetría se acaba y surge la asimetría, las bases y los elementos formadores se disgregan y la estructura desaparece. Esto explicaría, porque la música de algunas culturas, desaparecen o decaen. Creo que existe en la música mapuche, una simetría que ha permitido que esta siga realizándose a través del tiempo. Descubrir los elementos y las leyes de la simetría interna, de la estructura musical mapuche debería ser un desafío, necesario para el crecimiento del investigador de esta música.

En contraste con las corrientes lineales de la historia, Levi-Strauss desconfía de las series causales en las sociedades a-históricas, cree que en la música a nivel etnográfico, solo hay correlaciones y que las causalidades solo pueden encontrarse a nivel histórico.¹³⁴

El sistema Levi-Straussiano, intenta tomar distintos mitos en una cultura y encontrar los puntos en común y que están movidos por un eje principal. Ordenar los mitos, sería misión de una “ciencia de los mitos”.

El problema, es que los mitos no pueden analizarse cartesianamente, ya que no existen unidades de los mitos en que basarse, siempre se están creando elementos nuevos y se van dejando otros viejos. En el caso mapuche, son pocas las alusiones directas (al menos las que se poseen) a la música en los mitos, hay que deducir ciertos elementos que son observables en el ámbito ritual para poder establecer la preponderancia de estos elementos.¹³⁵

Para Levi-Strauss, la comprensión de la música parte de la comparación con los modelos en que se funda la pintura, que se basan en lo existente en la naturaleza, en cambio la música no intenta imitar lo natural, no intenta describir lo natural. Esto, puede ser muy válido para cierto tipo de música de la tradición clasicista europea, cuyo fin era lograr la manifestación de la música pura. Pero en el modelo musical mapuche la idea de lo abstracto de la música, choca con la idea de lo concreto en la música.

La música mapuche, basa sus fundamentos en la imitación y descripción de la naturaleza a través de la simbolización de los elementos, de los animales, vegetales y seres “invisibles” que en ella viven.

¹³⁴ _Lévi-Strauss Claude Entrevista a 1987. Pág -3-4

¹³⁵ .Strauss Levi- Claude “Obertura” en Lo crudo y lo cocido. págs. 12-15

Es verdad, que podría haber una representación simbólica abstracta de la música de la etnia estudiada, a través del estudio de la gráfica y diseños de los tejidos, artesanía y los mismos símbolos hallados en los instrumentos musicales. Esta representación, requiere necesariamente también de su contraparte física, natural y biológica, no se halla una separación estricta entre el mundo natural y el mundo mental, espiritual o como quiera llamársele.¹³⁶

La distinción que hace Levi-Strauss, entre pensamiento salvaje y moderno, es demasiado tajante, porque plantea la realidad de que las culturas “tradicionales”. Puede generar mundos y realidades sin ningún límite, a través de los mitos sin hallar elementos asibles en ellas, en contraste con la música de las culturas modernas, que pueden ser manejadas a cabalidad. Se establecen leyes, donde esta claro lo que puede ser y no puede ser. En el pensamiento mítico, todo puede ser, pero en lo moderno existen leyes causales determinadas. Sin embargo, como el mismo Levi-Strauss dijo, el pensamiento mítico sigue replanteándose en el mundo “moderno” a través de Wagner y Debussy las estructuras se repiten una y otra vez.

¿En que momento el *nguen* pasa de ser un mito a una realidad científica en la *pifilka*, en que momento el tipo de respiración del *pifilker* se relaciona con el *naug mapu* y con la conexión del estómago?¹³⁷

Levi Strauss, supone estructuras inconscientes universales que han modelado la cultura y el arte, en este modelo el ser humano nacería ya dentro de esquemas preestablecidos. Se opone esta visión, al existencialismo de Sastre quien ve a los individuos no como entidades unidas a un esquema, sino que como seres libres que desarrollan su propio sistema de vida más allá de la cultura. La oposición, entre estructuralismo y existencialismo supone la oposición entre modelos tradicionalistas, donde toda la música que se hace se hace a favor de la comunidad repitiendo modelos ya existentes, en contraste el modelo existencialista supone la preponderancia de la creatividad humana individual, donde la espontaneidad, la innovación y la improvisación alimentan el espíritu de cada humano en la cultura. Es necesario, flexibilizar los sistemas estructurales, ya que dentro de cada comunidad cada familia posee su propia “cultura” y hábitos.¹³⁸

¹³⁶ .Ibíd.pág 28

¹³⁷ .Ibíd .pág 19-20

¹³⁸ Rondón Víctor. 2002 .Págs. 4-5

Para poder realizar lo más concienzudamente una etnografía, es necesario distinguir una estructura de otra y no confundir sus mecanismos, un mismo concepto, puede tener un uso totalmente diferente según la estructura en que se mueve. Es por esto, que los términos lingüísticos son muchas veces relativos al contexto en que se ocupan, sus connotaciones varían. Surgen así preguntas obvias respecto al tema de tesis. ¿Qué función cumple el *newén* en la música en contraste a la economía o a la “religión”?

Una vez que se conoce el origen de un término, es necesario observar sus transformaciones a través de los distintos usos y funciones en los distintos planos en que se mueve. Es por esto, que el *mapudzungun*, un idioma aglutinante, depende mucho del sentido de un término, según la frase o el contexto de la oración en que es utilizada una palabra.

Otro problema que plantea la visión estructuralista, es la de utilizar siempre la dualidad como medio de análisis a través de los elementos opuestos.

La visión dualista de la realidad, buscaría los elementos opuestos en la estructura mitológica de los pueblos, el bien y el mal, lo oscuro y lo claro, lo negativo y lo positivo.

Es cierto, que existen muchos elementos culturales que hacen pensar en una universalidad, en china se halla el *ying* y el *yang*, en Europa lo divino y lo diabólico, pero aun así, estas generalizaciones carecen de un estudio riguroso y una visión profunda, para los chinos el *ying* y el *yang* son fuerzas complementarias y no tienen relación con una moral. En la cultura cristiana, la relación bien y mal es tajante, el mal es horrendo y digno de ser destruido, el bien jamás ha sido manchado. En la visión mapuche, el bien y el mal ciertamente aparecen, pero no siempre están separados de manera tan tajante.

En algunas zonas, se puede hablar de *kume newen* y de *wedzá newén*, pero en otras no se halla tan claro, siendo el *newén* un sinónimo total de algo positivo.

Donde no exista *newén*, es porque la energía no circula y lo contrario al *newén* es el *dawün* (hechicería). Aun así, no es tan claro que exista una dualidad interna del *newén* o una tetralidad interna de este término, existen tipos de *newenes*, pero cada uno forma una unidad. En ningún caso, se habla de *newén* masculino o *newén* femenino como siendo energías que determinen la “sexualidad” individuo, si se desea buscar algo que describa el género en la cultura mapuche, no se debe

buscar en el *newén*, ya que el *newén* es una energía asexual, anterior al sexo, ya que como fuerza originada en el *wenu mapu*.

La visión estereotipada del *teng-teng vilú* y *cai-cai vilu*, de las fuerzas que están en constante lucha, de un mundo en constante guerra, escapan a la verdadera realidad mapuche. Es por esto, que la imagen de una cultura totalmente guerrera, empaña y dificulta la percepción de la música de este pueblo. La música mapuche, no solo puede utilizarse como un “arma” (que de hecho en algunas ocasiones así se ocupa) sino que tiene un contexto totalmente diferente. No hay que olvidar, que hablar de la música de la cultura mapuche, es hablar de distintos estratos culturales que se mezclan y combinan, culturas sedentarias y agrícolas, culturas semi-nomades y recolectoras y culturas totalmente nómadas y cazadoras. Hablar de la cultura mapuche, no es hablar de un solo plano cultural, es hablar de un mundo complejo donde las distintas “características” culturales se mezclan. Por ejemplo, se halla un “*choique purrún*” danza que proviene de los pueblos cazadores de Argentina (caza de ñandúes) se tiene un *masatun purrún*, danza agrícola que procede de los primitivos habitantes agrícolas del valle central y un *longkomeo purrún* danza de habitantes sem. nomades provenientes del norte ligados a los “*araukos*”.

Todas las cosmovisiones, de las culturas que aportaron la construcción de lo que hoy conocemos, como cultura mapuche, dieron parte de sus conocimientos, donde ciertamente en algunas existía una preponderancia de lo dual (Ej. Escultura bicéfala, símbolo serpentario doble) A pesar de los sectores que veían a dios como un ser dual, también existía la visión de un dios unitario. Así mismo, las músicas mapuches, que al parecer procedían de distintas corrientes culturales, fueron conformando una estructura unificada para dar forma a la cultura que hoy conocemos.

Ahora bien: de donde proviene el término *newén*? , ¿Nació de culturas agrícolas del Chile central? Provino desde las pampas argentinas? Llegó desde las culturas del norte? O simplemente fue una creación reciente de que nació de la combinación cultural?

La actual discusión, sobre si los mapuches eran un pueblo monoteísta, con una visión en *nguenechen*, muy similar a la visión dualista católica del bien y el mal o si realmente la cultura mapuche, es panteísta basada en un plano cuatridimensional

de los antepasados aun sigue en pugna , pero pueden hacer muchas preguntas elucubrando orígenes.

Es difícil imaginar, una cultura americana que se ha movido por 10.000 años, sin aportes ni transformaciones culturales a través de los años por distintos contactos con otras culturas.

La cultura mapuche ha sobrevivido en parte, junto a la *aymará* y la quechua por su gran espíritu de auto-conservación en contraste con las culturas tehuelches, querandíes o aucas. Estas últimas culturas, eran mucho más abiertas a los contactos, debido en parte a su tipo de vida. Sin embargo a pesar del hermetismo mapuche, es probable que hayan existido ciertas culturas fundadoras, de esta gran macrocultura. Para estudiar esto, hay que observar bien el núcleo geográfico donde se genera la cultura, la que hoy es llamada de muy mal forma “*Araucanía*”, (ya que los mapuches nunca se llamaron araucanos siendo el origen de los *araukos* la provincia de *arauko*). En la región de la “*araucanía*” pueden encontrarse los sectores *lafkenches*, *nagches*, *huenteches* y *nguluches*, para algunos mapuches estos corresponden a verdaderas sub-culturas, para otro solo a relaciones de los puntos cardinales. ¿Fueron los antiguos mapuches antepasados de estas 4 etnias, dejando un resto de su cultura en el idioma secreto hablado por las machis? Estas preguntas son útiles si se quiere hacer un registro confiable sobre el origen del *newén* según los mitos, los cuales varían según distintas zonas, por ejemplo para los *lafkenches* es representativa la leyenda de Manquian, La leyenda de Currarehue relacionada con los *nguluches* etc...

En este sentido, la visión estructuralista surge como una gran ayuda, para encontrar los orígenes del *newén*. Sin embargo, no es el único medio que puede describir que es el *newén* en la música, en este aspecto se le acerca más bien la visión “holística de la realidad” (Mercado, Ojeda), para descubrir la función social del *newén*.

Además del concepto dualista presente en Levi-Strauss, éste a través del sistema de parentesco, coloca énfasis en el sentido de lo sexual como energía de la libido (lo que recuerda Freud) Esta energía al ser reprimida a través de los distintas prohibiciones y reglas del linaje, dan lugar a la cultura. Es difícil imaginar, que reprimiendo la vitalidad se puedan generar estructuras que creen las más bellas formas humanas, tal vez a lo que se refería Levi-Strauss con el sexo , era al sexo

mórbido tomado como vicio en el caso de las relaciones incestuosas y endogámicas. Tal vez Levi-Strauss, generalizó la palabra sexo para entender un solo concepto en él, siendo que en este término conviven muchos sentidos y connotaciones.

El *newén* va más allá del sexo, ya que no se refiere a una energía biológica o vital de las funciones superficiales humanas, sino que más bien van dirigidas a la trascendencia como individuo y colectivo humano. Ciertamente, existe una mitología de lo sexual en lo mapuche (los antepasados creadores, las energías en equilibrio) pero eso es solo una parte de la cultura de este pueblo.¹³⁹

En resumen, los principales puntos, en que el estructuralismo levistraussiano, influyó al estudio antropológico y musicológico del mundo mapuche fue:

1-El análisis mitológico como base para comprender la cosmovisión, historia y estructura ideológica de una cultura.

2-El análisis mitológico como punto medio de encuentro entre la música y el lenguaje de un pueblo

3-EL estudio de las leyes de parentesco como explicativas de la estabilidad estructural de una sociedad.

4-Las estructuras musicales como elaboraciones intelectuales basadas en elementos abstractos que no hayan su referente en la naturaleza, en contraposición a la pintura que la imita.

5. El tiempo de las culturas no se vive a partir de una línea causalista de acontecimientos sino que es la representación constante de las estructuras que se mantienen a través de una vida cíclica con algunas variaciones internas pero manteniendo sus bases fundamentales.

Concepción del tiempo, no como una constante evolución, sino que como una constante representación de modelos intelectuales que determinan y dan forma a la vida social.

Esto, con lleva a que los movimientos y tipos de música, tanto en lo que estilo como a identidad cultural se refiere, no se desarrollan en un sentido de progreso o de avance de perfeccionamiento, reemplazando lo viejo por algo nuevo mejorado. Al contrario, el sentido estructuralista de la música, supone la representación cíclica constante de modelos que nacen se desarrollan decaen y vuelven a nacer.

¹³⁹ http://www.6tesis.com.ar/el_antihumanismo_antropologico.htm ; www.6tesis.com.ar
Cintia Rojo

Siempre con variaciones, pero manteniendo las bases estructurales de forma constante.

6. La concepción dualista de la realidad social, donde para que exista una estabilidad social se requiere de una constante dialéctica entre polos opuestos, el conjunto de oposiciones revela también el hecho de que mediante el contraste de las contradicciones internas las estructuras logran sobrevivir al tiempo.

7. La visión matemática del ordenamiento de las estructuras. Toda estructura se basa en un patrón numérico que resguarda sus principios y leyes internas, cuando un elemento de la estructura no posee este patrón deja forma parte de esa estructura y forma la anomalía de esta, sea para bien o para mal.

8. La concepción generatriz del sexo, como fuerza que reprimida o contenida logra generar la cultura, con todas las creaciones humanas que esto conlleva.

9. La imposibilidad de conocer la verdadera historia humana ya que todos los hechos son nublados bajo el manto místico de la mitología, los hechos son mitologizados y así mismo las leyes de la música olvidan su origen y se mitifica y mistifica sobre su origen.

Bajo estos nueve puntos de mi interpretación de los planteamientos de Claude Lévi-Strauss que tomo como modo de ejemplificar lo esencial de sus pensamientos el análisis que por lógica estructuralista se “impondría” o se modelaría al estudio del término *newén* en la música sería:

1-El *newén* como término lingüístico y concepción del mundo, de su energía y de su mecánica en la naturaleza tiene su explicación en la estructura mítica del mundo mapuche.

El *newén* como fuerza salvadora y sanadora desde otro cielo y otro mundo llamado *wenu mapu*. Esta energía procede del *wenu mapu* e irriga todos los mundos por los que pasa.

El *newén*, como poder ligado a *kuyén* la luna, como salvadora de los hombres y el diluvio a través del poder mágico del *kultrung* de la machi. Estas son ondas sonoras mágicas, que dan fuerza y protección a los sobrevivientes que se hallan en tierra firme.

El *newén*, ayuda a explicar la concepción cultural del sonido o *ül*, como un fluido que se halla potencialmente en todo y en todos (en la naturaleza).

2-La mitología mapuche, explica la concepción de la música como un medio de manifestar cosas materiales, la música sería un sagrado éter o fuerza capaz de

modelar materia, en contraste con el lenguaje que modelaría el mundo invisible. Ambos, el lenguaje y la música se fusionan para crear el aspecto espiritual-material inseparable de la cultura.

3-La estructura patriarcal y filial mapuche explicaría la importancia del sentido del *newén*, como energía que se hereda a través del poder de los cuñados a la esposa que a su vez hereda a los hijos.

4-La música sería representación no de lo visible o la naturaleza sino que de las ideas y pensamientos subjetivos que surgen a través de los *newenes* personales de quienes ejecutan la música.

5-Las estructuras musicales mapuches, se repiten según tiempos cíclicos relacionados con las actividades rituales (*nguillatunes-kamarikunes-palines*) así mismo, los *newenes* estarán supeditados a estos tiempos cíclicos. Habrá una música para sembrar, cosechar, barbechar o pedir dar gracias y pedir protección. La música de esta forma, trasciende los acontecimientos y logra permanecer a y en el tiempo, el *newén* no se produciría por acontecimientos, sino que posee una estructura cíclica. El ciclo natural de todo, surgimiento desarrollo inactividad para luego volver a activarse en la música como un orden natural e inconsciente.

6. El *newen*, observado desde una perspectiva dual, posee una dualidad interna aplicable solo a su propio concepto: *kume newén* (buen *newen*) y *wezdá newén* (mal *newen*) y una polaridad externa: *newén* (positivo)-*dawün* (negativo).

Así, hay música que genera *kume newén* y otra *wezdá newén*, como también puede decirse que hay música que posee *newén* (*nguillatun*) y otra que posee *dawün* (la música de los *kalku* (brujos)).

7. La estructura social mapuche, se basaría en el número 4, donde el *newén* como segunda energía, depende de otras 3 energías: el *kimün*, el *raqidzüamn* y el *trepedüamn*.

Así, nacen las *meli-ül-tun* (4 músicas): El *nguillan ül* la rogativa entonada propiamente tal, el *tayil*, el *ayekawe* y la música instrumental grupal de las cofradías de músicos en el *nguillatun*.

8-Existiría un *newén* femenino y uno masculino, el femenino esta representado por el poder del *kultrung*, la *cascahuilla* y la *wadza* y el masculino por la *pifilka*, la *trutruka* y el *ñolkin*.

9-La historia mapuche, como tal no se puede conocer, solo se pueden percibir las imágenes simbólicas, que la colectividad posee del pasado y de las culturas que estuvieron interactuando, con la cultura mapuche. El *newén*, sería un intento por reconstruir el sentido antiguo que los pueblos míticos. Estos pueblos, como los antiguos lituches manejaban y conocían, sería una especie de recuerdo arcano representado en la música.

De los 9 puntos aplicados al *newén*, creo que los que más se acercan al concepto de la naturaleza del *newén* en lo relacionado a la música, observado e investigado por mí son el punto 1 (origen mitológico) 2(estructura ideológica de la música) el 5 (estructura temporal de la música mapuche) y 7 (estructura tipológica-funcional de la música mapuche).

Estos puntos, ya fueron tratados en el capítulo 1, pero se retomarán más adelante para contrastarlos con una visión más holística.

III.III-Discusión Bibliográfica

En este sub-capítulo, intentaré describir el panorama existente en los trabajos de investigación musicológica y antropológica en torno al tema del *newen* : si existe un abordamiento del tema, de que manera se toca este , cuales son los límites que se le ha colocado , su pertinencia respecto a la música y la perspectiva paradigmática con que ha sido tratado este concepto.

Tal como dice el doctor estadounidense, Robert Edwin Svoboda "The mapuche use the word *nehuen* (pronounced nu-when) for the life force (waht India calls prana and China *qi*) the sky is sacred for the mapuche and so also the color blue, wich to the mapuche represented *nehuen*".¹⁴⁰ A los ojos universales, la forma más generalizada tal como se puede entender el *newén* es la de energía vital. Así lo entendió este médico, inspirado en los poemas de Elicura Chihuailaf. Si un término como el tratado en esta tesis, puede causar tal admiración y acercamiento a alguien versado en medicina tradicional y oriental es porque este concepto es algo más que lo que se puede entender cotidianamente como fuerza, se esta hablando entonces de un término arcaico con el que se pueden comprender muchos misterios de la cultura y la música mapuche.

Este término, que se oculta en la niebla del secreto, ha sido abordado muy tímidamente por los investigadores, antropólogos, lingüistas, etnógrafos, poetas e historiadores. La gran parte de ellos, define al *newén* como un "poder espiritual" sin ahondar más allá. Quien más da una explicación profunda y un poco más detenida sobre este término, es el historiador José Ancán, quien relaciona este concepto con la idea de "iniciación" "misterio" "superación" y "etapa" como se puede extraer del siguiente texto, que narra sobre los viajeros mapuches del occidente hacia su viaje al *wall mapu* la tierra de oriente, la tierra de la iniciación:

"En efecto, para nuestros "antiguos" el viaje al *puel mapu* era mucho más que una aventura económica o comercial de intercambio de bienes, mucho más. Era

¹⁴⁰ Svoboda, Robert; LADE, Arnie; 1995.

experiencia pedagógica de hombres por excelencia y también la marca iniciativa que separaba la niñez de la edad de “ser persona”. Prueba socialmente irrefutable de valor, viajar desde el *Ngulumapu* a las tierras orientales, generalmente portando un cargamento de textiles y platería, era evidencia y mensaje de intercambio a las relaciones establecidas o por establecer en la ruta. A veces si el viaje duraba más de la cuenta mejor era entonces la recepción a la vuelta y mayor el prestigio ganado por el viajero. Elocuente testimonio eran las cabezas de ganado o el secreto *newén* que en forma de piedras caminantes dicen, podía conquistarse en aquellas tierras vedadas a los menos valientes. Tanto más importante que ello eran las alianzas familiares ganadas en el camino, elemento fundamental de la trama del gran tejido parental que horizontalmente cruzan a la sociedad mapuche autónoma desde hace poco más de un siglo.”

Extrayéndose de esta pequeña narración, se pueden extraer otras ideas como la del valor, el viaje, la comunicación, la trama familiar y el comienzo de una nueva etapa.

Para poder acceder a los dominios del *newén*, primeramente se debe poseer valor, un valor y una perseverancia que son necesarias para realizar “el viaje”. Antes de iniciar el viaje, se deben abandonar las antiguas formas, creencias y apegos. Para eso es el valor, este trayecto enseñará, una vez iniciado el aprendizaje, aparece el *newén* como energía maestra, guía que en forma de piedras va señalando el buen camino, la muerte de una etapa y el comienzo de una totalmente distinta. Pero para llegar a esta nueva etapa, además del desapego del viajero, se debe lograr la comunicación. Esta es la comunicación consigo mismo y con los elementos, que la naturaleza pone a disposición del viajero-aprendiz. Una vez aprendida la lección y llegado a los dominios del *newén*, que se le tiene preparado podrá el “neófito” viajero, traer consigo un aprendizaje que irradiará a sus familiares y a todos sus linajes, para el crecimiento de estos. Así el *newén*, aparece aquí tanto como energía vital, como ser vivo que se halla en los elementos, ser que el aprendiz debe respirar absorber y hacer parte de su cuerpo. Esto se hace para sanar las huellas de la etapa anterior y preparar la etapa posterior. Esto queda aun más claro, cuando sigue leyéndose el relato que recoge Ancán:

“Es bien probable que cuando los caballos pasaron a ser parte y requisito ineludible del repertorio cultural mapuche, solo ahí fue el concepto de *Puel Mapu*, debió cristalizar en promesa de prosperidad y aventura desafiante para los jinetes *nguluche*. Ese fue el tiempo en que las montañas nevadas tuvieron que abrir sus secretos y darles paso a algunos viajeros a los que pedían permiso y augurios en *kunalal*, el templete de piedra que vigilaba la entrada a las cumbres cordilleranas, allí donde los *napülkafe*, por obligación debían pasar a pedir fuerza y buen augurio, para poder continuar su ruta. Un viaje exitoso al *puel mapu*, era aquel que de vuelta traía el poder *newén* que allá se conquistaba, que otorgaba riqueza y larga vida a quienes lo poseían y que según su fuerza podía alcanzar a sus descendientes. En

la memoria colectiva usualmente esos poderes estuvieron asociados a piedras de color azul o verde “de esas piedritas que dicen que tiene poder si uno no sabe usarlo termina la persona, esos traen de Argentina de esas piedritas poderosas que andan caminando”.¹⁴¹

En este caso, se le da al *newén* una connotación mística y social. Mística, espiritual y social.

El autor que más nombra el término *newén*, es el historiador y filósofo Ziley Mora, cuyos escritos sobre la cultura mapuche tienen un expreso matiz místico.

En su libro *el Yerpun*, se extrae: “Los señores del sur son dueños de la sabiduría (ngülam). Por eso son los principales rectores –“*ta ñi ne e tew*” de los inciados, a quienes enseñan los secretos del mundo invisible y guía en sus actos”. Lo que el investigador Juan Benigar, quería informar en 1949 año de esta cita a la gobernación de del Neuquen (de *newén*: energía) era de la presencia benéfica de una de las cuatro entidades divinas que rigen el mundo telúrico o “kosmos” mapuche.¹⁴² Aquí, Mora, recalca la conexión del término *newén* como la energía cósmica enlazadora del cuaternario mapuche.

Así, Mora prosigue:

“*Ayülme kume che ngeakel mülei mi newenuuküleakel*, trad: “2Si quieres ser hombre de calidad debes hacerte violencia.” La expresión *newenuukaüleakel* que hemos traducido como “violencia” literalmente significa “ estar con la energía”. Lo que está indicando que el sentido de la sentencia es: “el querer ser bueno (otra alternativa para *küme che* es un asunto ligado al estar con la energía a disposición de sí”.

La calidad –según el epigrama- no es nunca un fruto de un regalo donde para nada haya intervenido el esfuerzo humano. Esto es la falacia mayor en la que puede caer un hombre de cualquier cultura: creer que ser bueno no depende de la voluntad ni de la sostenida y ardua decisión de serlo.”¹⁴³

Aquí, Mora relaciona el término *newenuuküleakel* con la idea de ser perseverante, con tener la suficiente potencia para poseer la voluntad. Aquí el concepto *newén* pasa a ser una actitud, es la expresión del *newén* en lo humano, ya no como entidad divina, sino que como acción espiritual proveniente desde lo humano. Así, el autor continúa en el mismo libro profundizando sobre el término *newen* y dándole una connotación religiosa creacionista:

¹⁴¹ Ancán José “Los *napülkafe*, viajeros de *wallmapu* en el antiguo pasaje mapuche <http://www.precolombino.cl/es/biblioteca/paf/voces.php>

¹⁴² Mora Pernos Ziley, 2001 *Temuco*, pág 21

¹⁴³ *Ibíd.*, pág 51

“El orgánico monismo filosófico precolombino encuentra aquí su más alta y más profunda formulación. Tal como en el Egipto de Thot y en la Grecia de Hermes , aquí en la Araucanía arcaica se identifican los planos material y espiritual como los dos modos de la única realidad universal : La mente infinita o el todo vibratorio. Aquí en el sur de Chile se le llamo a veces la “*Newén* (energía) Padre-Madre”. La diversidad de seres no son más que grados de condensación –o si se quiere de volatización de esa energía primordial, formas varias en que se manifiesta la actividad y la vida universales. El átomo de las piedras, las moléculas de agua, las plantas, las células del cerebro del hombre, los fuegos que se agitan al interior de las estrellas o de los dioses no son más que niveles jerarquizados de una sola y misma escala energética vibratoria del ser”.¹⁴⁴

En este fragmento, se puede tomar la idea del *newen* como energía creadora, capaz de manifestarse en múltiples formas. Esto se define, casi como un término polivalente, en una idea casi teosófica de evolución y de dimensiones (grados o densidades) dentro de la naturaleza, esta visión del *newen* es a la vez religiosa y a la vez panteísta, inspirada en ideas de escuelas herméticas europeas aplicadas al modelo mapuche.

Además, Mora plantea la idea de la dualidad en el *newén*, al llamarla padre-madre tal como si el *newén* fuese un dios. La significancia es dual, por una parte es una entidad una energía cósmica y por otra, un éter, un fluido materia universal de creación en un intento por aproximarse a una hermenéutica mapuche.

Luego Mora materializa totalmente el concepto del *newén* para darle una connotación alimenticia, biológica;

“Füchake che yem ñi femkelel fey adentukallelaiañ, welu kidu taiñ rakiduam niellelaiañ taiñ pütra mew afürpukey iaquel 2 wñi: re newentuwal perpuaimy mi kimmon. “

Trad: “La tradiciones de los antepasados debemos conservarlas intactas, aunque nosotros también tenemos que pensar por si mismos; (como) nuestra comida que pasa y baja a digerirse en el estómago.

Muchacho:

¡Solo esforzándote vencerás tu ignorancia!

El verdadero aprehender el conocimiento, seguiría los mismos pasos y leyes del proceso de la digestión. Primero un tomar o coger el alimento información. Le seguiría un mascar y deglutir.”¹⁴⁵

La palabra *newentuwal*, se refiere al esforzarse y vencer, en este caso la ignorancia, para alimentarse se debe comer con conciencia, el esfuerzo que

¹⁴⁴ Mora Pernos Ziley, “El Yerpún , el libro sagrado de la tierra del sur 2001 Temuco , pág 21

¹⁴⁵ Mora Pernos Ziley, 2001 Temuco, pág 225.

permite tener una correcta actitud incluso sobre los alimentos. Una actitud para una correcta acción material.

La idea del *newén*, ligado a las acciones y actitudes humanas se refuerza en esta cita de Mora en otro de sus libros:

“*Kiñe mew dungu ta müley newen*. “Donde se da una sola cosa hay fuerza”.

“Alude a la importancia de procurar la concentración de esfuerzos y la reunión de todas las facultades humanas para lograr eficacia en la acción pretendida. El fracaso muchas veces se debe a la dispersión de objetivos y de deseos que se someten al yo único.”¹⁴⁶

En esta cita, Mora le da al término *newén* el significado de “acción unificada”, es decir la acción coherente y equilibrada del ser humano, el *newén* como vitalizador de la acción. Una acción recta, es una acción llena de vida. En este aspecto, Mora enfoca al *newén* desde una visión filosófica y moralizadora.

Luego de dar una visión religiosa, mística, neo-teosófica y moralista del *newén*, Mora agrega un aspecto ligado a la medicina mapuche en otra de sus publicaciones:

“En síntesis, los prodigios de esas gentes de la tierra”, se deben al concurso de los espíritus *pillán* que se comunican a través del *foiyé*, árbol con el que tienen una singular participación sagrada o alianza místico –vegetal. Tal mancomunidad o alianza se actualiza de diversos modos según el tipo de fuerza (*newen*) o “vibración fina” que la etnia requiera para una situación o un momento dado”.¹⁴⁷

En este fragmento, Mora define al *newén* con la palabra *nguérica* de fuerza, no como un tipo de fuerza, sino que como la fuerza la energía, sin embargo en otra parte, utiliza el término *ku* como energía, contradiciéndose y no dándole al *newén* su especificidad necesaria al momento de decir que el *newén* es la energía y no un tipo más de energía dentro de muchas otras:

“*Kalko* o *Calcu*: Brujo o “mago negro” (¿?!) Experto en manipular las fuerzas ocultas de la vida y en “fabricar” entes a su servicio, tal como se deriva del significado del vocablo *Kalku*: “el que hace envolturas (*kalun*) con la energía.”¹⁴⁸

¹⁴⁶ Mora Pernos Ziley .2003, pag 61

¹⁴⁷ Mora Pernos Ziley. 1991 pág34

¹⁴⁸ Mora Pernos Ziley. Diccionario del mundo invisible y Catálogo de los seres fantásticos Mapuches 2001, pág 76

Ciertamente *ku* es una energía dentro del mundo mapuche, así como lo es *newén*, por lo que el sinónimo *newén*-energía no debería ser absoluto. El *newén* es un tipo de energía y no la energía en si misma, cosa que no aclara Ziley Mora.

Prueba de esto, es que Mora menciona otro tipo de concepto ligado a la energía:

“El hombre azul lleva consigo su bandera amarilla. S vuelven y se acercan otra vez al enfermo. Este está de pie. Entonces el hombre y la niña azules lo toman en el medio y le respiran (*neyünmakeeyeu*)”¹⁴⁹

El término *neyén* o *neyün* es diferente al de *newén*, aunque cercano a él, lo que demuestra que el mismo autor, utiliza dos términos distintos para mencionar 2 energías diferentes de carácter benefactor.

Además de esto, Mora liga al *newén* con la energía del sol, con la energía de su irradiación.

“Hoy de aquellas prácticas, solo conservan en algunas comunidades la costumbre de propiciarse la fuerza y la energía (*newen*) del sol naciente una vez terminada la rogativa matutina de los nguillatunes solemnes. “¹⁵⁰

Acá liga directamente al *newén* con el sol, en su aspecto físico no simbólico, semejante al término de los fotones solares (energía ciliar).

Mora menciona el término *newén* en su aspecto mítico:

*“Arinmew kureweche traunrokey epu dungumew ammew (punmew) ka pelonmew. Mapumew ngerkelai chemrume, komorume, manullnurume rainpingeafey. Napiyaulu miyawürkey epu am kiñe doy newen-ngelu ka kiñe newe-newen-ngelu. Kiñe kueü tüfayengu üll-kurkey tengün doy newen-ngelu kuraturkefi ka wentemwe turkey ñi n deu weda-wülüngeam mawidawürkey. Trad: Al abrazarse los esposos del cielo se abrazaron también dos palabras: la pareja noche y día. En la tierra nada había, ni en el agua, ni en las montañas, ni tampoco en las cumbres se divisaba la blanca flor de la nieve. Y en el aire andaban esos dos espíritus. Uno de ellos se destacó mejor que el otro por su fuerza. Entonces ambos se enojaron y el más poderoso con una mano apedreó al más débil y puso sobre él el pie.”*¹⁵¹

En este interesante mito seleccionado por Mora, puede observarse claramente la lucha dual de dos fuerzas: una poderosa y arrogante, la otra menos, poderosa pero resistente cuya salvación se encontró en la tierra. En ese aspecto, no existían términos medios el mal era mal y el bien bien, pero el *newén* existía antes que ellos. Esa energía vital que combinaba fuerza-potencia e inteligencia, era un poder

¹⁴⁹ Mora Pernos Ziley. 1991 pág 78

¹⁵⁰ *Ibíd.* 1991 pág120

¹⁵¹ .Mora Pernos Ziley 1988.pág 3

neutro, dependía de quien lo tuviese y como lo manipulase su efecto final, de ahí la unidad del *newén*, anterior a la dualidad.

Newen nguelu ka kiñe newen ngelu quiere decir tener más *newén* que el otro. Sin embargo, el pecado se halla en querer robar el *newén* de la otra energía, de la otra parte que es víctima inocente; a pesar de eso, gracias a su inocencia, la fuerza derrotada, al descender a los retiros intraterrenos y ascender a través de los volcanes, vuelve a recobrar el *newén* resistiendo a las fuerzas tenebrosas. El *newén* corrompido de los vencedores ya no es más *newén*, su estado prístino original se pierde. Este análisis que hago, permite demostrar como el *newén*, se halla por sobre la libertad en un sentido amoral, en su sentido dual, el mapuche posee una moralidad clara sobre el *newén*, lo que también se demostrará en la música y su función que puede ser sanadora o corrompedora. Mora nos acerca al aspecto contrastante del *newén*, como energía celestial ideal y a su desarrollo físico social, donde lo dual se halla presente y modulado por las fuerzas humanas y meta humanas.

El carácter neo-teosófico con que Mora trata el *newén*, puede observarse aun más en la clasificación de las envolturas energéticas y vibratorias, las que nacen de una clasificación casi alquímica de los cuerpos y esencias humanos, más allá de lo visible llevándolos a causas metafísicas:

“El alma embrional recibía el nombre de *alwe*. Constituía una mera fuerza bioquímica, amorfa y sutil, desconectada todavía del núcleo personal o yo integrador. Por esta causa era susceptible de ser “enganchada” por un brujo. A través de la práctica volitiva y de las experiencias vitales, se podía desarrollar el *am*, segunda alma, o segundo cuerpo sutil copia exacta del físico. Se manifestaba a la muerte de la persona como una aparición fantasmal de duración variable de horas a un año de permanencia, regresando a su hábitat anterior. El *am*, cuando el difunto solo cultivó la voluntad pero no adquirió el conocimiento, necesita recibir impresiones. Y puesto que carece de suficiente experiencia y de material de impresiones, debe como un recién nacido, recibir cierta educación post mortem. Si el *am* se enfrenta con materias de vibraciones más fina el *pellü* por ejemplo, se desintegra. El *pellü* equivale a lo que los occidentales llamamos espíritu. Este tercer cuerpo sutil, principio activo por antonomasia, neutraliza al segundo absorbiendo su energía o simplemente manejándola para sus propósitos superiores. Posee una fuerza o *newen* secreta capaz de trascender la muerte en los límites elevados de la atmósfera. Se instala de preferencia en las alturas ígneas (volcanes)”..¹⁵²

En este fragmento, Mora cae en un error al decir que el *am* (especie de alma encarnante se desintegra con el *pellü* (alma espiritual), ¡¡¡cuando realmente el *am*

¹⁵² “.Mora Pernos Ziley. 1991. pág, 101

se alimenta del *pellú*, como fuente original de información!! Ciertamente el *am* no es eterno, pero no se contradice del *pellü*, es su desconexión del *pellü* que provoca la pérdida del *newén*. Ciertamente, el *newén* puede residir en el *pellú*, pero se traslada a todos los niveles humanos y no puede circunscribirse solamente a las alturas.

En ese sentido, Mora delimita al *newén*, como una fuerza demasiado inalcanzable y no presente en lo físico y cotidiano, todo lo contrario a lo que quiero demostrar en esta tesis. Mora sitúa al *newén*, dentro de un plano demasiado idealista, no dándole una forma física, atómica y palpable. Tal como las emociones tienen sus efectos y demostraciones físicas (sicosomáticas), el *newén* también posee sus expresiones empíricas y demostrables físicamente a través de la música.

A pesar de la connotación demasiado sutil, que Mora le da al término *newén*, él mismo, menciona un término que nace del *newén*, como una energía o una actitud presente en la vida social y política mapuche, aunque no la analiza ni se detiene en ese aspecto:

*“Newentu wirkakelafui. Kom che ta dungulkefui. (TRAD.) No mandaba con imperio. A nadie le negaba el habla.”*¹⁵³

Acá la palabra *newentu* quiere decir “no mandaba”, donde *newén* en su aspecto social tiene claramente una función directiva, ejecutiva donde quien la posee puede mandar, dirigir y guiar. Este texto se refiere a un caudillo a Mangin, él usa al *newén* de una forma no agresiva con sabiduría y gracias a eso el *newén* no se iba de él, no perdía tal energía.

Además de explorar el *newén*, de una forma mística y neo-gnóstica o teosófica de modelos herméticos europeos, Mora estudia un concepto, que va casi siempre acompañando al *newén* en su aspecto biológico y terreno del *naug-mapu*: el concepto del *nguen*. Mora elabora toda una teoría hermenéutica-neocientífica sobre el *nguen*, parte de esto por una teoría, que trata a los valores culturales tales como códigos genéticos o matemáticos:

“Por tanto, para evitar la muerte de la vida y con ello la degeneración entrópica de la energía no se soluciona el problema con solo mayor cantidad de vida, de materia orgánica de especies. Más bien, esto lo agrava. El problema de superación de la entropía creciente, pasa entonces por la cuestión del perfeccionamiento del proceso

¹⁵³ .Mora Pernos Ziley. La araucanía mística antigua para la grandeza de Chile. Impresión de 1988 Padre las casas.pág 192

de la vida, por la degeneración de un tipo de vida superior, la creación y el cultivo de islotes o reservorios de *ngentropía*.¹⁵⁴

Acá Mora, cuestiona la visión tradicional del modelo mecanicista de producción energética de producción consumo, postulando que las tecnologías mapuches, fueron efectivas en el reciclaje de la energía. Esto se debe al concepto de *nguen*, como espíritu guardián de cada elemento de la naturaleza, al establecer el humano un diálogo con estos guardianes, mantiene el equilibrio energético, produciendo circuitos cerrados que no permiten la filtración de energía. La energía es re-utilizada, así el agua, la tierra, el alimento y todas las cosas son purificadas y reaprovechadas mediante el concepto de *nguen*. El *nguen* hace esto, como ser conciente de cada elemento natural, no inerte, sino que inteligente y vivo. En ese sentido, Mora acierta con la visión mapuche del *nguen*, mediante la cual todo lo natural posee conciencia y cultura, desde la piedra al aire. La idea de la *nguentropía* puede ser también aplicable al *newén*.

“Conversión de la energía humana en núcleos irradiadores de energía estelar: Consecuencia lógica de la anterior especialidad araucana. La tecnología arcaica de sub-partículas es haber estructurado el destino de lo humano como posibilidad de construcción de microcentrales nucleares de energía *nguentrópica*.”¹⁵⁵

En sus palabras tan “físicas” e intelectualizadas, Mora se acerca al concepto mapuche de la energía humana;: el ser humano, al evolucionar o al superarse, puede llegar a transformarse en un productor de energía y no tan solo en un consumidor de ella: como verdaderos “*pu antü* “ personales (soles personales) y una de las energías que puede llegar a generar es el *newén* humano mediante la conexión con los *newenes* originales (*wenu newen*)

“Asumir el nicho ecológico como aliado para el logro trascendente de la empresa humana.

Desde una época inmemorial, el antiguo pueblo mapuche comprendió que para evolucionar o “hacer subir al espíritu” había que desarrollar determinadas competencias básicas. Una de ellas y estimada como fundamental es el *kumün*, traducido como sabiduría o “enseñanza” pero que en su raíz etimológica está la clara noción de “imitar el operar de la energía” “Esta tarea de imitar y trascender queda resumida la *monguen*, la “vida” humana. Esta misma palabra *monguen*, en su estructura semántica básica, conlleva la idea de “giros o vueltas repetitivas de algo con lo mismo”: es decir, la estructura cíclica y helicoidal de la energía molecular de la vida es la misma que se repite siempre en todas las formas vivientes de la naturaleza. En consecuencia, la conciencia mapuche dedujo algo simple y señero: “hay partes del hombre desparramadas por la montaña” y a su

¹⁵⁴ Mora Pernos Ziley. 1995 pág.7

¹⁵⁵ *Ibíd.*, pág.11

vez, hay partes del bosque (elementos químicos, fuerzas o fluidos vitales) esparcidas por la mente y el cuerpo del hombre.¹⁵⁶

En lo que acierta Mora, es que el *kimün* es la energía que permite la concientización y la síntesis de la experiencia, energía complementaria y necesaria para una buena conexión con el *newén* en su trabajo para crear vida (*monguen*). Sin embargo, la visión cíclica de los mapuches no es como la presentada por Mora, porque a pesar de existir ciclos con vueltas dinámicas, estos ciclos no repiten sino que constantemente están creando ideas nuevas a través del tiempo. El tiempo como creación, nunca presenta las mismas cosas, en ese sentido la visión mapuche del tiempo es artística, de ahí que el sonido mapuche no sea monótono, siempre está abierto a la aleatoriedad a la espontaneidad y a la improvisación, no es una masa mecánica repetitiva.

En lo que si acierta Mora, es que hay partes del ser humano repartidas en la naturaleza, en este sentido el ideal humano para el mapuche arcaico es la fusión y el trabajo en mancomunidad con la naturaleza, donde radicaría el verdadero A-mor (sin muerte) del concepto mapuche del *Ayün* y no el falso amor de la emoción *trepedüamn* el seudo amor egoísta, algo contrario al *newén*, ya que el *trepedüamn* es un medio y no un fin.

“En síntesis, todos “comemos” orden y “defecamos” desorden. Empezamos como semillas fecundas y terminamos como estiércol caótico. Este fenómeno universal del proceso de la vida solo se invirtió en el caso de un invento genial que logró violar esta ley de la naturaleza: los lenguajes arcaicos de ciertos pueblos originarios. Tal es el caso del idioma mapuche. En él se observa que pronunciando ciertas palabras “se ha comido desorden y se ha eliminado orden”: mejor se ha consumido caos con información preceptiva diversa y se ha alumbrado mundos plétóricos de múltiples significados posibles”¹⁵⁷

Esto es falso, ya que en la visión ideal del cosmos y las realidades en la mentalidad mapuche, el universo es orden y termina con el orden. El caos se produce en el momento intermedio de conflicto, de reestructuración se nace del universo y se vuelve a él, el caos se produce en el proceso de alejamiento del cosmos. En la experimentación, cuando el caos tiene un sentido es porque retorna al orden, ahí radica el verdadero equilibrio.

¹⁵⁶ Ibíd. pág.14

¹⁵⁷ Ibíd. pág.17

Cuando ya el caos se aleja, renegando del orden es cuando se atraen las energías *wedzá* y se repelen las energías *newen*, solo el cambio interno de la persona puede vencer al *wedzá* para retornar al *newén*, quien se alía con el *wedzá* disfrazándose de *newén*, es un verdadero tramposo para la sociedad mapuche, es el falso músico, el falso artista.

“Porque comprendió el antiguo hombre de Chile que sólo el estado de acechamiento y alerta, hacía justicia con el entorno natural, eternamente programado con genéticas recurrencias. Comprendió algo radical y tajante: lo que no evoluciona conscientemente degenera entrópicamente; y la posibilidad de ascenso de la vida pasa por la decisión humana de hacerlo. Y solo en ese intento, en el esfuerzo lingüístico y volitivo de una evolución consciente, es como la realidad y la naturaleza se nos irá revelando, manifestando, alumbrándonos significados cada vez más amplios y omniabarcantes.”¹⁵⁸

Esto es acertado, el *newén* responde a esta idea de alerta que da Mora, quien posee *newén* se encuentra despierto y atento para distinguir de quien miente y quien dice la verdad, es una forma de omnipresencia en el acto mismo, solo así puede producirse la sincronía musical.

“Cambiar y mutar la índole interna, desarrollar los embriones de posibilidades de acción y logros supremos que traemos al nacer, sería entonces la fórmula más eficiente para vencer la flecha del tiempo o la ley de la entropía. Porque si el hombre sólo se limitara a respetar el orden, la diversidad de especies de su entorno ambiental y terrestre, este mismo orden se lo come. La naturaleza sola no basta, degenera en desorden y muerte. Lo que ella necesita es un hombre en permanente estado de desequilibrio creativo y nguentrópico, en permanente vibración fina, en una praxis cuántica, en sintonía alerta y perfecta con las octavas superiores del cosmos.”¹⁵⁹

En esto es correcto lo que dice Mora, la cultura mapuche contempla la idea de ayudar a la naturaleza, el hombre depende de ella, pero esta también de este, es la simbiosis necesaria y el *newén*-humano es un ejemplo de ello.

Otro autor, que investiga la naturaleza de las fuerzas que se hallan en el mundo natural bajo la visión mapuche es la japonesa Yosuke Kuramochi:

“En el cerro existe un toro grande el cual solía aparecerse en una vertiente del cerro. Oraron pues y en medio del agua con un gran temblor surgió el toro ¡Ayuda pedimos! Decía la gente de Lonkoche en la oración del nguillatufe.”¹⁶⁰

¹⁵⁸ *Ibíd.* pág.18

¹⁵⁹ Mora Pernos Ziley. 1995 pág.20

¹⁶⁰ Kuramochi Yosuke “Lengua y Literatura Mapuche 7 , 1996 pág 11

Es interesante, la mención que Yosuke hace del toro, ya que la idea de un poder radicado en la visión de este animal es común en la cultura mapuche (al menos desde hace 3 siglos), la idea de un ser a quien se le pide poder, se establece el traspaso de “sangre” con poder. Este es el caso de un tipo específico de poder, el toro representa el poder del *newén* distinto al *ku* o al *neyén* o al *neyün*. En este sentido, el *newén* es el poder de la perseverancia y la valentía, de la resistencia.

“La gente de Makewe oró y dio gracias al cerro Lonkoche. El nguillatufe oró y bailó dando gracias y dijo: “Poderosa vertiente, grande es tu poder, mucho poder tienes del toro protector que está en nuestro cerro Lonkoche, por este poder hemos pedido en oración.

El agua tiene, pues, poder, por ello ganó la gente de Makewe. Porque ese poder está en el agua, porque ese poder se transmite a la gente, por eso ganó la batalla la gente de Makewe, ellos bebieron del poder que da esa agua para vencer. Entonces no olviden ustedes eso. Lonkoche tiene poder, existe ese poder en Makewe. Eso no más.”

El poder que se encuentra en los cerros es presentado aquí y se manifiesta en el agua (vertiente) que sale del cerro llamado Lonkoche. Allí vive y se aparece un torito como ser del agua, como corporización del poder del cerro y dador del poder del agua que vuelve valientes e invencibles a los mankehuanos que luchas contra la gente de Boroa.”¹⁶¹

De este fragmento presentado por Yosuke se puede extraer que la vertiente y su agua es el medio por el cual la gente bebe del *newén*, es la sangre del *newén* un medio para llenarse de vitalidad y protección, al transmitirse este *newen* se produce la fusión pueblo-montaña.

Continúa Yosuke:

“3.El poder del agua se observa en las aspersiones de los rituales, eso significa en los rituales “*trayenko*”; también en el lugar de fortificación de los antiguos machi: en el lugar de adquisición de fuerza y poder en la iniciación de una machi de *Tromén*.
4 En cuanto al toro con poder (*newen*) del relato, lo observamos en distintos relatos cumpliendo roles diversos aunque siempre relacionados con poderes no naturales y como seres del agua. La forma de este animal que uno tiende a pensar que debiera ser de aparición tardía, después del traumático encuentro con los *wingkas*, se vuelve incierta, pues antes existía el “*iwey*” y también se hablaba “*chupei*” (Kuramochi Yosuke “El agua, su poder, sus sistema de seres y los esquemas de procesamiento de la realidad”¹⁶²

Yosuke acierta, debo aclarar que los *trayenko* son puertas dimensionales

¹⁶³representadas por cascadas o saltos de agua a través de los cuales se puede acceder a otros mundos, el *iwey* animal mitológico anterior a los españoles

¹⁶¹ Ibid. Pág 12

¹⁶²Kuramochi Yosuke 1996 en Lengua y Literatura Mapuche 7 , Pág 13

¹⁶³ Ñamculef Juan. Entrevista Anexos

representaría a este guía que instruye a quienes ingresan de este mundo a otros a través del *newén*, el *newén* sería un medio un canal que permitiría unir mundos, el medio móvil.

Continúa Yosuke mencionando a Popper

“El genoma y la información inscrita en los ácidos nucleicos , inciden en el yo, en su permanencia identitaria y en expresiones tan importantes como lo es el lenguaje ; en tanto que el sistema nervioso desarrolla tipos de células y uniones como gliales , las dendríticas y las sinápsis que se desarrollan a medida que el conocimiento de la realidad externa e interna crece desde la tradición como información y experiencia cultural incidiendo en el aprendizaje (Eccles y Popper:1982)¹⁶⁴

Este fragmento es interesante , el hecho de que la investigadora japonesa lo haya mencionado, esta explicitando la idea de que los mapuches, no estaban ausentes de la idea del genoma o la genética presente en la tradición. Este es un conocimiento que no es propiedad de Europa, con otras palabras puede expresarse que la *nguentropia* y otros términos, van a explicar la realidad de la programación cultural y biológica o el ordenamiento genético de la sociedad. El lector se preguntará, que tiene que ver la genética con la música, ya veremos que es muy importante si se analiza la relación del ordenamiento comunal del **Ad** y el **Lof** mapuche en conjunto con las distintas funciones que cumple cada tipo de música mapuche, y en este sentido para la visión mapuche la biología se haya intrínsecamente ligada con el arte, en una visión no acostumbrada para el observador de formación científica europea.

“El agua tiene entonces poder (*newén*), ella discurre por ríos lagos o mares, tal como en el presente relato cae en forma de vertiente, transfiriéndosele la fuerza por un toro de la montaña que ha acudido por el ruego de los mankehuanos. Tal fuerza o poder se inserta en el amplio contexto natural, (terrestre, montañoso, aéreo, acuático), en el espacio de los ancestros, así resulta una naturaleza imantada de poder.”¹⁶⁵

Efectivamente la naturaleza atrae todo tipos de energías, no solo *newén*, también *newén*, *netün* etc... Determinar este tipo de energía ayudaría a entender como se estructura cada tipo de música mapuche y como esta estructura interactúa con los medios biológicos y naturales en los cuales se halla inserto (Ej.: música para las cosechas, lluvias, sanación, protección, temblores, guerras, historia, alianzas con *nguenes* y con guardianes naturales etc...)

2.1

¹⁶⁴ Kuramochi Yosuke 1996 en Lengua y Literatura Mapuche 7 , Pág 14.

¹⁶⁵ Ibíd. pág 16

“El ámbito de realidades relacionadas con el agua, su poder y los seres vinculados, resultan específicos para la cultura mapuche, porque gran parte de las habilidades cognitivas son especializadas para manejar tipos específicos de información”.¹⁶⁶

Esto quiere decir, que cada elemento no tiene una forma de presentarse o de actuar, el agua lo puede hacer a través del *nguen* o el *newén*, ambas formas son diferentes lo que se puede observar a través de su uso y función social.

También Kuramochi explicita otros ámbitos del *newén* en su relación con la machi como poder específico en sus transcripciones y recopilaciones etnográficas hechas junto a Rosendo Huisca:

“(1)*Famngechi tüfey chi machi rume fūta ewengey...* (22) *Ngelu ...fūta nietuy newen rume fūtra newen machingetuy...*(36)*Rume fūtra newengey ...*(45)*Tañi newen ngeael chumngechi chi femngechi ka feytiti*
trad.: (1) Por eso es machi mucho poder tiene... (22)Mucho poder tuvo una machi poderosa era... (36) mucho gran fuerza tener... (45) poder tener así, así¹⁶⁷

El término *newenguey* se refiere a un *newén* en expansión, si este se tomara como un ser podría decir que el *newen* esta creciendo que se halla en su etapa de desarrollo.

Tañi newen ngeael , el tener *newen* , así se refiere a que la persona ya domina un *newén* externo a ello mismo, que lo maneja y lo comprende es decir que esta plenamente consciente del *newen* que tiene, es un maestro(a) del *newen*.

Otro relato relacionado con la construcción de una casa, publicado en el volumen 2 por Yosuke dice así:

“(10)*Müleam yallngeli treman ta pu yall ñaweli treman*(11) *ta pu ñawe fotümgeli treman ta fotüm laku* (12) *ta pepali müleay tañi pu punen famew tachi wirin* (13) *mapu mew feytachi wirin mapu mew feytachi newen* (14) *mapu mew wente mapu ta elenew ta dewma mapunün* (15) *fücha dewma mapunün kushe ngillatufe fücha ngillatufe* (16) *kushe elenew nguillatufe ngeael*.

(10)Esta casa yo la hice para estar, para cuando tenga descendientes, para cuando crezcan. (11) Si tengo hijas crecerán mis hijas, si tengo hijos que crezcan ellos , los hijos de mis hijos (12) Si miro estarán mis hijos aquí (13) En esta porción de la tierra , en este espacio de tierra y en esta fuerza (poder) de la tierra: (14) sobre esta tierra me dejó (15) el viejo hacedor de la tierra y la anciana hacedora de la tierra (16) pedidor viejo (nguillatufe) y la pedidora vieja me dejan para pedir yo.”¹⁶⁸

¹⁶⁶ Ibíd. pág 17

¹⁶⁷ Kuramochi Yosuke & Rosendo Huisca " Vol 1. 1992, págs.7-9

¹⁶⁸ Ibíd. 198-199

En este último fragmento, se explicita como debajo de esa casa se halla el *newén* de la tierra, un *newén* especial, que protegerá a sus dueños y descendientes, un *newén* que dará fertilidad y vida.

En resumen, Kuramochi combina los aspectos espirituales y sociales del *newén*, realizando su significancia cultura como transmisora de vida y regeneradora de las costumbres.

Quien profundiza aun más en la función social y espiritual que posee la machi, es Sonia Montecinos quien en su capítulo VII de Sueño con Menguante, etnografía e historia de vida, que describe la experiencia de la iniciación de la machi, donde el *newén* cumple una función importantísima como energía que se le hereda o se le otorga a la machi:

“Mi kultrún lo soñé, lo hice con tres personas, Añbero Huiriqueo, Julio Vidal y mi viejo, Rinaldo. Lo fuimos a sacar en la montaña. El árbol estaba ahí bien señalado era un laurel, triwe. Lo compramos al dueño de la montaña. El maestro fue Alberto y me salió muy bueno. Pero yo soñé esté kultrún, todo fue por el sueño, nadie me aconsejó...”

En mi sueño venía una machi venía desde allá, del cielo venía bailando purrún y era tan bonito como bailaba la machi. Andaba sin camisa, con delantalcito de tejido no más...

Y traía el kultrún...

Aquí está tu kultrún –me dijo_ tu kultrún se llama menguante aukinko, aquí está. Me lo entregó la viejita, eso sucedió en mi sueño...”

“Así que fuimos a la montaña a buscar un árbol (no en el sueño, en vigilia con un amigo). Le compramos por un cordero, le dimos un cordero a Juan, el dueño de esa montaña el mismo lo vino a elegir. Entonces matamos una oveja para forrar el kultrún y con puro muday oramos....”

“Después que tuve mi *kultrún* me soñé otra vez con ella, con la viejita. Estaba yo botadita en una cama, desnuda, llena, enterita de remedios; pero ¡que había lawen! Y ella me cantaba, cantaba y bailaba, no paraba de bailar. En eso me vino el espíritu a mí, sentí algo fuerte que no puedo explicar en palabras de español-es algo muy sagrado, muy delicado para dar su significado. Ahí tomé mi kultrún y me entró el espíritu, cante y toqué fuerte. Ella me puso un cuchillo en medio de la lengua m eso lo hizo para que yo tenga *newén*, fuerza, poder como el metal, mucha fuerza. Por eso yo no me hice machi con machis de esta tierra, desde el cielo a mi me dieron el don.”¹⁶⁹

La machi, recibe la iniciación del poder del sonido del kultrún mediante la daga, instrumento para cortar el mal, el *newén* dado por este cuchillo, representa el poder de la voluntad para resistir a la tentación, el poder del despego poder

¹⁶⁹ Montecinos Sonia. Sueño con Menguante. 1.999 pág 175-177

necesario para ejecutar el *kultrung* con fuerza positiva y no negativa, poder para dar fuerza y materialización al sonido.

El *newén*, permite traspasar la fuerza del metal a la machi, el *newén* nuevamente es el medio la energía conductora entre metal y machi.

EL *newén*, que en su forma astral en el sueño luego se hace físico dentro de la machi, Juan Ñamculef diría que se está hablando de otra dimensión. Estos elementos son etéricos, plasmáticos y luego se hacen físicos, de ahí que el *newén* pueda manifestarse en sueños y luego hacerse físico. El hecho, que se coloque en la lengua, relaciona al *newén* con el *dungün*, el poder del verbo, la transformación por medio del sonido.

Para poder entender el concepto del *newén*, del *neyén* (prana-aire) y *neyün* (pulso) átomos, es necesario ampliar la perspectiva que el hombre occidental posee del universo físico y captar la materia como en diversos niveles dimensionales, ya muchos mapuches, se atreven a hablar de “dimensiones”, sin miedo a ser juzgados de fantasioso o de pseudo-físicos. Al comprender esto, podemos entender este texto que traduce Pedro Megge Rosso en donde menciona el *neyén*, concepto que nos ayuda entender el de *newén*:

*“Witra-akuy fey- kümelenolu forro-
Kümelenolu mollfün-adkintulelmuan-pelelmuan-eimün ta mün pingen-witrapay tüfey-
kimelelIngealu ñi kutran –chem kutran ngen-pipingen may chau oh oh*

Eimun ta adafimün ta püñün

Ad-afimün ta muelkon.

Ad-afimun ta forro

Ad afimün ta lonko

Elumuchi neyen ta tufei”

“Le miran sus huesos

Le miran su cabeza.

Verán a esa criatura

Que vea sus pensamientos

Como estarán sus raíces

Cómo estará esta hija

Estoy diciendo Padre.

Oh.oh, oh.

Quiero verle sus entrañas

Quiero verle sus huesos

Su sangre

Cómo está su enfermedad

Cúal es su malestar

Para que tenga respiración pues.

Etnosemiótica: Neyen: “viento” espíritu de los muertos ¹⁷⁰

¹⁷⁰ .Megge Rosso Pedro “la imaginación Araucana” Fondo Matta Museo chileno de Arte Pre-colombino 1997

En este caso, *neyén* es la respiración necesaria para poder vivir, pero no es respiración, ya que respiración es *nevun*, *neyén* es el aire cósmico de la vida, la purificadora de la sangre, una de las energías que puede recuperar la sangre. Este fragmento, habla de la sanación, y el *ül* el sonido es una de las energías que permite que el *neyen*, entre al cuerpo del enfermo desde otras dimensiones. Sin embargo, Pedro Megge Rosso se equivoca rotundamente, al presentar al *neyen* como el espíritu de “los muertos”, un error garrafal ya que el *neyen*, *newén* y *neyün* se hallan vinculados a la vida y no a la muerte.

Es verdad, que *neyen* se vincula al viento pero va más allá del viento físico.

Otro autor, que profundiza en el concepto de *neyén* es Juan Carlos Gumucio quien explora el significado, simbolismo y uso de las plantas medicinales mapuches en donde también converge la música:

“The mapuche notion closest to the concepts of knowledge wisdom or thought is *rakidwam*. Augusta glosses the term as thought, md, intelligence (1966:206) without attempt an explanation of what these terms really mean in thinking. He could perhaps have taken a cue From Molina, who 200 years earlier wrote: cerning speculative science they have no insights, “en lo que mira a las ciencias especulativas no tienen ninguna luz” (Molina 1978:130) this is an exaggeration no doubt, but the lesson that can be obtained from that assertion is that it is misleading to try to define exotic notions of knowledge or wisdom in western terms. Another biased attempt is made by Juan Beningar en in the 1920 when he makes inquires about the nature of inhaled air *neyün*. The answer he botanist to the question “what is *neyün*” is of course “simply *neyün*”. (igar 1978:152). Thus, *rakidwam* appears embedded in concrete images rather that abstract ideas, and I would argue that as far as plants are concerned, the concept has two basic elements, seeing aunt counting.

While Carol Roberston is studying the cognitive basis of musical communication, ad asks people in which language they think they answer: -not in language –words but in picture words, “palabras de videncia” (1979:398).¹⁷¹

Tal como Gumucio expone, existen palabras en el mapudzungun que no tienen traducción al castellano, ya que describen elementos que no existen en el cosmos europeo o que al menos no se han descrito. Estas palabras, describen cosas indescriptibles, bajo una mentalidad ajena al mundo andino o desconocedora de él.

Tal como Gumucio supone, el *neyün* correspondería a una palabra de videncia, algo similar al yantra indú o al *kangi* japonés.

Newén, *neyün* y *neyén*, no tienen ejemplificación clara en el mundo europeo ya que son cosas concretas, aunque energías no visibles o visibles, no pueden ser

¹⁷¹ Gumucio Juan Carlos. 1.999. Págs.65-66

meras fuerzas, son conceptos que pueden describir desde lo que los europeos llaman partículas. Estos son átomos, hasta íconos o símbolos tales como las letras hebreas o las letras griegas, en su concepción simbólica. Estas palabras, no son simples palabras, contienen en sí la función y la posibilidad de manejar la materia. La música al utilizar estas “fuerzas”, transforma el entorno físico que le rodea. Gumucio profundiza de manera notable, en el aspecto fisiológico-botánico del *newén* tal como lo presenta Juan Ñamculef:

“Juan Carlos Gumucio, por su parte, aborda la temática de la relación dialéctica entre la “naturaleza” (los vegetales) y la cultura mapuche, poniendo como categorías centrales para el análisis los términos Nguenemapu (el “espíritu” de la “tierra”) newen (fuerza) kimün (saber).”¹⁷²

Es interesante como Gumucio relaciona *neyén* con *raqidzuamn* y *newén* con *kimün* alguna de las fuerzas matrices del conocimiento y la energía en el mundo mapuche.

Gumucio explicita aun más la naturaleza del *newén* en la clasificación de los vegetales, al contrastarlo con energías distintas:

“Nos podemos aproximar a este mundo (el vegetal), aunque por necesidad imperfectamente, desde diversas perspectivas. Puede ser a partir de la dinámica rotunda del newen, la fuerza física y espiritual que se nutre del fruto del campo y del huerto, y de la experiencia concreta del entorno natural, o puede ser siguiendo la senda vehemente y a la vez sutil del *Kimün*, el saber, para el que la naturaleza consiste en paisajes animados llenos de reposo y desenfreno, un entorno ambivalente de trampas y complicidades, bendiciones, sobresaltos y tentaciones. Entre estos dos extremos se ubica el núcleo de lo social, lo normado por el *Admapu*, lo tradicional...”

De acuerdo a esta pauta ordenamos los vegetales de la siguiente manera:

Vegetales *Newen* (fuerza)

Alimenticias, cultivadas y silvestres.

B Vegetales *Kuna* y *Repu* (techo y fuego)

Vivienda, calor, color y sonido.

Vegetales *Monguen* (vida)

Pasión, salud, reveladoras y diagnósticas curativas.

A: Vegetales *Newen*: Se comprenden aquí las plantas que son la base de la alimentación y por lo tanto la precognición del vigor que caracteriza a la cultura mapuche tradicional. El marco ordenador de este nivel es el entorno geográfico y el cambiante medio natural en que vive la *gente del mapu*...

B: Vegetales *Kūna* y *Repū*:

Quedan incluidas en esta parte las plantas que al ser usadas en la construcción de la vivienda, delimitan un espacio social dentro del cual se desarrollan el trabajo textil, la música y el uso del fuego.

C. Vegetales *Monguen*:

¹⁷² Ñamculef Juan 1991- Revista Nüttram N° 25

*La persona conocedora se adentra en el monte y se sumerge en un mundo en que cada cosa natural, piedra, planta o animal hace al entorno participe de su disposición armoniosa y virtud peculiar...*¹⁷³

Según esta clasificación, Gumucio entiende por *newén*, nutrimento vivificancia, regeneración, *küna* como espacio, ambiente y *monguen* (vida) como generación, sanación.

Sin embargo, a mi entender el *monguen* es la experiencia, la vida social en cambio el *newén* es la energía generadora de la vida.

El *newén*, desde su aspecto físico y simbólico en las plantas, puede transmitir el poder necesario para el trance de la machi:

“Trance central: durante el trance, la machi profetiza y entrega los mensajes que le traen los espíritus respecto del enfermo, su situación de enfermedad, su posibilidad de recuperación y las condiciones que los espíritus requieren para optimizar su recuperación.

Junto con esto nunca deja de dar un mensaje general a los presentes de su cercana relación, como machi, con los espíritus y que a través de ella todos los presentes participan de esta relación con los deberes morales que eso implica. Se está aquí en la parte más importante del *datun*, ya que la machi está en contacto con el más allá a través de sus espíritus. Generalmente estos espíritus están referidos al poder que emana de la naturaleza y evocan por ejemplo al río, *leufu-newen*, al monte *mawiza-newen*, al pantano *malliñ-newen*, a las flores o al volcán.

En este último se basa en la fuerza principal de los espíritus presentes en las piedrecillas, *likan*. Pueden también ser espíritus de animales como el caballo, toro o culebra”

¹⁷⁴

Aquí se observa la relación clara, entre la música de trance de la machi y el *newen*: El *newen*, asociado a elementos de la naturaleza, entrega su poder a la machi para que llegue a conectarse con las grandes entidades del *wenu mapu*.

Es interesante, como se recalca que el poder máximo en forma física que representa al *newén* son las piedrecillas y minerales, las mismas que relataba José Ancán y las mismas que posee en su interior el *kultrung*.

El *newén*, si bien no es quien enseña, como el *kimün* ni quien aprehende como el *raqidzuamn*, es quien vivencia, quien vive. El *kimün*, comprende entiende, reflexiona, el *raqidzuamn*, intelectualiza y el *newén* experiencia comprende vivencialmente. Este es, quien hace a la machi, no aprender o comprender a las energías divinas, sino que vivenciarlas en carne propia, un aprendizaje sin el cual el intelecto no es nada.

¹⁷³ Gumucio Juan Carlos N° 25 págs. 26, 28, 29

¹⁷⁴ Gumucio Juan Carlos. “El trabajo de la machi: contenido y expresividad” en Revista Nüttram n°4, pág :6

Así como José Ancán trata al *newén* desde la iniciación espiritual-filosófica y Ziley Mora desde el aspecto hermenéutico-místico y Gumucio desde lo Botánico-biológico y lo acerca a lo musical es Jorge Martínez Ulloa quien relaciona al *newén* desde el aspecto social-musical desde la mirada de la articulación de los distintos sectores de la sociedad mapuche:

“Otros grupos en cambio, producen una refuncionalización de sus manifestaciones culturales identitarias generando al interior del contexto cultural criollo o urbano, espacios de semántica alternativa:

Es el caso de las manifestaciones culturales identitarias generando, al interior del contexto cultural criollo o urbano, espacios de semántica: es el caso de las manifestaciones y rogativas como *nguillatun* o *palín* realizadas en la periferia de las urbes y que tiene como objetivo declarado “reforzar el *newén*”: la fuerza mapuche”. En dichos espacios los criollos invitados pueden, si lo desean, reconstruir el propio concepto de lo mapuche, generando las condiciones para una relación más equilibrada entre ambas culturas. Estos espacios de transculturalidad poseen fuertes trazos distintivos musicales y espirituales. “

¹⁷⁵

En esta descripción de Martínez Ulloa se explicita la función del *palín*: “reforzar el *newén*” y reforzar el *newén* quiere decir cohesionar y unificar las instituciones y núcleos sociales a través del juego que representa a las distintas comunidades, donde se departen conversaciones, se comparten experiencia y hay distintos flujos de energía: emotividad, pensamientos, ideas, necesidades económicas, recreación, vitalidad etc...

Así el “reforzar el *newén*” quiere decir reconstruir la cultura, el *newén* como energía constructora de la gran malla bio-cultural donde como energía vital, como fluido astral alimenta los deseos y motivaciones de los participantes de la cultura, quienes reunidos en el *palín* se reafirman como individualidades participantes activamente dentro de lo mapuche. El *newén* permite así abrir espacios, entre las comunidades disolviendo rencillas y distancias, anulando diferencias no concordantes para fomentar el diálogo y el reencuentro positivo entre los diversos sectores locales de la cultura mapuche.

La descripción de Jorge Martínez Ulloa establece perfectamente el nexo sociedad-espiritualidad –música *newén*, dándole una categorización totalmente práctica al *newén* llegando desde los primeros conceptos abstractos de estos términos a los más concretos.

Martínez explora el sentido del *newén* y la música como concepto fundador de un modelo tertrádico:

¹⁷⁵ Martínez, Tesis Borrador Magíster en Artes con Mención en Musicología 1999

“Durante la rogativa el oficiante Augusto Aillapán, machi de la agrupación *meli-rewe*, ofreció el palpin y solicitó la fuerza al “Padre Chau Ngenechén”; allí se oró y se cantaron textos de canciones. Parece que los textos usados no eran tradicionales, sino que de propia composición de los cantores, y tenían como función expresar la alegría por estar en el palín. Se hicieron abluciones y se asperjó con *mudai* el área del palín.

Acto seguido los palinfe se concentraron y entrecruzaron sus palos *weñu*, por encima de sus cabezas *afafán* y golpearon el suelo. En este momento según González, se deben entonar los cantos de *elkonan ùlkantun*, que

“son cuatro y se entonan en orden sucesivo: *kallfu-likan*; *ad-palliwe*; *wichan-ùlkantun* y *melwechuntufe ùl*” (González: 247)

Estos cantos se refieren a “la fuerza de la piedra azul”, “la tradición del palín” el canto de la fuerza” y “el canto de los cuatro finales”, respectivamente.

El juego del palín ha estado siempre ligado a la fuerza, *newén*, y a la fuerza guerrera, así como a las apuestas. Se podría relacionar con una especie de “juicio de Dios”.

176

En este fragmento aparece el *meli rewe* como el receptor del *newén* del *ngueuchen*, se observa la relación directa entre rogativas y cantos con la recepción del *newén*. Al mismo tiempo las cuatro canciones ordenadas representan este ideal del cuaternario. Así el *newén* aparece como el ordenador de estas cuatro fuerzas dando sentido al *palin*, así aparece el elemento del *kallfu-likan* (el héroe legendario de la calavera y los huesos, el “dios” del desapego) *ad-palliwe*, la ley cultural, la tradición, el *wichán* la unificación, y *melwechuntufe* la decisión de avanzar, la perseverancia. Estos cuatro elementos se unifican en la fuerza constructora que toman un aspecto guerrero, no siendo en su origen el *newén* una energía guerrera, más bien chamánica toma este aspecto al formar parte del juego del palín.

La energía de *Epu-Namun* es la energía guerrera mapuche, siendo la de *Kuyen* la energía chamánica. La alianza chamánica-guerrera puede verse en este fragmento seleccionado por Martínez:

“En las vísperas de una partida de *chueca* el *machi* “curaba” la pelota (*pali*) con que se iba a jugar al día siguiente. Se decidía por la suerte del partido ponía en juego su pelota, y esto se consideraba de gran importancia en el resultado del juego (1924:696)”¹⁷⁷

El o la machi entrega así su venía para que el *newén*, una energía azul y celestial

¹⁷⁶ Martínez Ulloa Jorge, Tesis Magíster en musicología – Universidad de Chile-Facultad de Artes escuela de post-grado 1996. pág 276.277

¹⁷⁷ Martínez Ulloa Jorge, Tesis Magíster en musicología – Universidad de Chile-Facultad de Artes escuela de post-grado 1996. pág. 275

se combine con las energías de la tierra.

Si existiese una extrapolación cosmogónica mapuche habría que decir que es una unión de la fuerza lunar del *newén* con la fuerza marcial del *ku*, la energía de la vitalidad física mapuche.

Hasta la fecha, quien más ha incorporado el concepto del *newén* con la música y el factor social del deporte, ha sido Jorge Martínez Ulloa. Dentro de los trabajos más recientes, realizados en el área de estudio, ha sido el de Ramón Cayupil Calfiqueo. Describiendo el *newén* desde un aspecto más cosmogónico, como un antecedente para entender el sentido de construcción identitaria a través de la música mapuche:

”Cuando usamos el concepto mapu, es bueno tener presente que no solo estamos refiriéndonos a la tierra como materia, pues para ello existe el término *püji mapu*. Mapu es un término que se aplica a todas las dimensiones de la vida en el universo. Es decir podemos entender el cosmos como mapu. Se debe tener presente que para la cultura mapuche todos los elementos que constituyen el universo (el cosmos), son vivos...

Mapuche Kimün, o conocimiento mapuche es una condición que se va adquiriendo a lo largo de la vida. Cada persona tiene la posibilidad de acceder a los diferentes kimün que existen en el *püji mapu* (la naturaleza terrestre, el planeta) como en el *waj mapu* (el universo). El conocimiento mapuche nos habla de varios espacios en el universo “Cuatro dimensiones de esos espacios son abordables. El principio fundamental es que se puede representar como una esfera poblada de fuerzas, conocidas como newen...”

Por tal motivo, la religiosidad mapuche demanda respeto a cada ente existente, pues en cada vida existe una fuerza, existe un *newen*, un *gen* que ese establece y cautela el equilibrio existente en este universo...”

¹⁷⁸

Cayupil entiende al *newén*, como una energía que permite equilibrar las fuerzas cósmicas, ayudando a mantener el orden y armonía entre los diversos mundos, donde se haya los *kimün*, el manejo de los distintos *kimün* es la clave para acceder a las distintas realidades. El *newén*, es la forma para entrar en los *kimün*, es el fluido, el factor que lleva a la energía.

El *kimün*, es la cerradura el *newén* es la llave, metafóricamente se podría decir que cada *kimün* es una puerta, y cada newen es un camino hacia esa puerta. Esta

¹⁷⁸ Cayupil Calfiqueo Ramón, Tesis para el título de Magíster en Educación Intercultural Bilingüe con la mención Planificación y gestión en EIB 2.001pág 22, 23, 24

asociación *kimün newén*, es clave para entender la cosmogonía *Antü-Kuyën: Luna –Sol*.

El *kimün* es generador entonces de las diversas realidades .Estas realidades no siempre están abiertas una forma de acceder a ellas es el *newén*.

III.IV Modelo estructuralista aplicado a la realidad social mapuche

Tema aparte en la exploración del *newén* y en la organización de la cosmovisión mapuche, es el estudio del paradigma estructuralista. Este se ha generado en torno a la cultura mapuche. Para ejemplificar esto, tomaré a cuatro autores que ya se han tornado clásicos: María Esther Grebe, Rolf Foerster, Hans Gundermann y en el campo de la musicología a Jorge Martínez Ulloa.

La primera autora, es considerada como la “madre” de los estudios culturales sistemáticos mapuches, en cuanto a su simbología musical. Esta autora, establece para sus postulados musicales de lo mapuche, del concepto numérico-matemático, para ordenar la cosmovisión de la organización sonora en este pueblo. Como ya se ha visto, la ordenación numérica y matemática, es una de las características del estructuralismo levi-strausseano, siendo otra el estudio del parentesco, cosa que aborda con más profundidad Faron.

Para María Esther Grebe, el mundo mapuche se ordena en la dualidad, es decir todos sus esquemas nacen de la oposición dual. Esto a primera vista, aparece como excesivamente obvio, en todas las culturas humanas se halla presente la polaridad. Esto ocurre, desde el momento en que existe lo masculino y lo femenino, todo lo contrastante, lo alto, lo bajo, el día y la noche. En China, todo el sistema matemático de los hexagramas, del *Yi-King* o el *I-Ching* se basó en la dualidad constante del Ying y el Yang. Esto no quiere decir, que todo en China se estableció bajo el número dos o de que todas las simbologías llegaran a este número. En la India, la simbología se hallaba unida más directamente a la polaridad mental: el *lingam* masculino y el *yoní* femenino, la emisión y la receptividad. En el cristianismo europeo, la dualidad se vivió como lo divino y lo diabólico. En Grecia antigua, como el eros y tanathos, esencia y forma. Entre los incas se conoció la dualidad como *Tata Ocllo* y *Mama ocllo*. La polaridad presente en todas las culturas como un principio más.

Grebe, se basa principalmente en la estructura de los *ulutún* y cantos de la machi, para establecer la necesidad de la repetición dual como invocadora de fuerza y sanación en el canto:

*“Ka mapuyém , ka mapuyém
Ka mapuyém , ka mapuyém*

*En otra tierra, en otra tierra
En otra tierra, en otra tierra.*

*Añi , añi nëmapún na
 Añi nëmapún na.
 Kuifi nepu kuifi
 Kuifi nami dëpüllentu
 Kuifi nami amuentu
 Kuifi nami amuentu
 ¡Neyénfine neyeném!
 ¡Neyénfine wërkënem!
 Eimille na eimillé
 Eimillé na, eimillé.*

*Sentado, sentado bostezando.
 Sentado, sentado bostezando.
 Desde tiempo antiguo, antiguo
 Desde tiempo antiguo desprendiéndote
 Desde tiempo antiguo vagas
 Desde tiempo antiguo vagas.
 Suelta la respiración
 ¡Suelta el mandato!
 Tú eres, tú. .
 Tú eres tú. “*

En este fragmento, es innegable que el canto, se repite dualmente ya que el *wekufe* posee una doble existencia. Este tiene un pie en el *minche mapu*, y otro en el *naugmapu* nuestra tierra. No es que el *wekufe* sea dos seres, es que se haya en dos realidades a la vez, el problema fue que Grebe interpretó todo esto, generalizándolo a toda la cultura mapuche, en otro ejemplo se puede ver una ordenación que contradice todo el planteamiento de Grebe:

*“Nëneituleimën ta tēfei ka . Y están ustedes observando
 Nëneituleimën ta tēfei ka Y están ustedes observando.
 Azul wenu meu ka. Y desde la altura azul.
 Nëneituleimi ka: Y estás observando
 Pillan Kushe Anciana del volcán
 Pillañ fūcha Anciano del volcán
 Pillan weche Hombre joven del volcán.
 Pillan ülcha domo. Mujer joven del volcán. “*

La palabra *neneituleimi ka –neneituleimi ta* , “ustedes están observando se repite 3 veces”

Y desde la altura azul, se dice solo una vez , además de esto están los 4 seres del volcán, en ninguna parte existe una repetición dual. Es sorprendente observar esto y que Grebe lo coloque como ejemplo, siendo que contradice todo lo que ella esta diciendo. Esto demuestra que un canto, no puede analizarse o rigidizarse solo por el número de repeticiones que tenga. Esto, puede ser indicador de un simbolismo, pero no determina la especie de canto, su intensidad y carácter.

Está claro que Grebe forzó su interpretación para amoldarla a su omniabarcante teoría..¹⁷⁹

¹⁷⁹ Grebe María Esther “, 1974 XXVIII. N° 126-127. págs 60-61

Esta crítica no solo la hago yo, sino que también la hace Jorge Martínez Ulloa, quien considera una exageración de Grebe el considerar que la estructura tetraica del panteón de los 2 ancianos y 2 jóvenes. Esta teoría, considera las fuerzas rectoras de los cosmos mapuches, representan una multiplicación del 2, es decir que no son más un múltiplo del 2, con lo que se justificaría la teoría de Grebe. El 4 es 4 y no 2, es verdad que en muchos caracteres mapuches convive una estructura dual. Junto a esta, hay otra estructura tretraica, otra triádica etc.... Las culturas numérico-simbólicas, no son monoestructurales son multiestructurales, conviven un conjunto de esquemas uno junto al otro.

Un ejemplo más, que ejemplifica la posibilidad de un ordenamiento distinto al dual, es este rescatado por Carlos Lavín, de un canto de cuna (los puntos separan los compases):

“¡Tu, tu, tu!. ¡Tu, tu, tu!. ¡scho,scho,scho!. ¡scho,scho,scho !. si
mautunge.mai.simautungue.mai.¡scho,
scho,scho!.¡scho,scho,scho!.simautungue.mai.¡scho,scho,scho!.nemakinulñe.nemki
nul.ñe.
simautunge.mai .nemakinulñe. simautunge.mai.küpai a fui.nürü.küpai a
fui.nürü.simautungue.mai.¡tu,tu,tu!.¡tu,tu,tu!.¡scho,scho,scho!.scho,scho,scho!.”
180

En este ejemplo, puede observarse claramente una ordenación irregular. En la repetición de cada segmento, no existe un patrón claro de repetición en las palabras.

Es más, Carlos Lavín hace una aproximación en la articulación de la expresión, en la forma de cantar de la madre, primero coloca lento (delicado y tierno) Después “Dulce y clamado (misterioso)”, finalmente “con mucha expresión “y “reteniendo”. A mi juicio, Lavín quiere expresar el *newén* que la cantante va manejando. Cada expresividad, es la representación de un tipo de *newén* distinto. Este canto, posee *newén*, porque es una energía sanadora y estimuladora para el niño. Está último, es conectado directamente, con las fuerzas astrales del sueño en este canto de cuna.

¹⁸⁰ Lavín, Carlos. 1967.XXI n° 99, pág 7.

María Esther Grebe, continúa sus ejemplos, mostrando una serie de cuatro canciones de *ülutun*, separadas por breves períodos de reposo de la *machi*. Luego, habla de las cuatro danzas zoomórficas del *choikepurrün*, cada danza posee dos etapas:

“la llegada de los danzarines desde el punto cardinal este, seguido del paseo alrededor de la efigie ritual y la danza propiamente tal.”

Para Grebe cada *choique* posee dos etapas, pero podría interpretarse que la llegada desde el punto este es una etapa y el giro circular alrededor del *rewe* es otra etapa distinta y luego la danza propiamente dicha una distinta, con lo que habría tres etapas, pero todo es cosa de interpretación, el problema es que no hay una aclaración directa con lo que simboliza cada etapa, Grebe solo presenta un orden numérico en las representaciones pero no explica que es lo que quiere simbolizar o que mensaje quiere entregar cada etapa, cual es el significado de cada acto musical o danzístico, tan solo se preocupa de la organización de la superficie estructural en estos ejemplos específicos, no así en su estudio del *kultrung*.

También, se ejemplifica el dualismo musical a través de los *ül* profanos o canciones profanas, donde según antecedentes de Titiev, existe una tendencia a realizar una contienda entre dos cantantes.¹⁸¹

Otra prueba para Grebe, del dualismo musical mapuche esta presentada en la retrogradación y transposición melódica que presentan algunos cantos, lo que para ella representa la réplica de espejos. Esto me parece acertado, ya que se quiere simbolizar un constante equilibrio de fuerzas entre lo activo y lo pasivo, una simetría de la polaridad.

También, se presentan las distinciones claras que se hacen entre las intensidades y duración de cada elemento musical, alto-bajo, largo-corto etc...

En cuanto al término del *newén*, Grebe lo toma como una fuerza espiritual, que en el *kultrung* esta simbolizado por las piedrecitas y objetos que están en su interior.

Estos últimos son los símbolos del *newén* y los elementos que atraen estas fuerzas cósmicas.

Otro tema, que trabaja Grebe es el concepto de *Nguen*. Este es el ser que cuida la naturaleza, guardianes que protegen cada elemento, elementos que muchas veces son utilizados para la construcción de instrumentos musicales, los cuales tendrán una relación simbiótica con estos.

¹⁸¹ Grebe María Esther “, 1974 XXVIII . n° 126-127. págs 60-62

En este tema, Grebe rompe su rigidez estructuralista y se acerca más a una visión netamente mapuche. Esto lo hace, gracias a que parte desde un término del *mapudzungun nguen*, lo cual permite construir una red de interrelaciones, entre términos y conceptos del mundo mapuche. Grebe, no establece un orden simbiótico entre los *nguen* y los *pu newén* terrenales.

Rolf Foerster, en contrastaste con Grebe, más que preocuparse por la organización y el orden del ritual, se enfoca en el orden de dioses, donde establece distintos principios o fuerzas.

Entre estas fuerzas, Foerster menciona primero al *neyen*, que lo asocia directamente al trabajo realizado por Juan Carlos Gumucio. La diferencia, radica en que Foerster toma la palabra *newén* y *neyén*, como si ambas tuviesen un mismo significado y función.

En este aspecto, no concuerdo ya que *newén* y *neyen* si bien están estrechamente relacionados cosmológica y etimológicamente, cumplen funciones distintas.

Además de esto, Foerster establece una tríada de relaciones, entre el *neyen-Pellü* y el *Am*. Foerster cuestiona también, el concepto de dualismo, integrando el de la cuatripartición, este modelo, no llega a ser absolutista en los ordenes numéricos.

Foerster, también menciona a los *nguen*, pero no los relaciona con los *newenes*. Luego, se preocupa de demostrar todos los panteones que conoce.

El antropólogo, establece un cierto estructuralismo al partir del orden parental en la constitución de lo que el llama el “culto a los antepasados”.

Sin embargo, Foerster hace un gran avance al decir que “las lógicas clasificatorias son enormemente más complejas que las simples oposiciones de bien/mal o izquierda/derecha.”

¹⁸²

Hans Gundermann, por su parte establece la red de estructuras relacionadas con los ritos del *nguillatun* y *pintevun*, principalmente en base a las necesidades agroeconómicas de la comunidad. El Autor, establece una directa relación con los ciclos de producción y de trabajo en el establecimiento de un diálogo con las fuerzas de la naturaleza.

Describe muy bien, el rol de cada participante en las ceremonias. Dentro de ellas, la de los músicos y sus características (derechos y deberes). Gundermann,

¹⁸² Foerster Rolf . 1993 págs 55-70

presenta un interesante mecanismo de los ceremoniales. En estos, cada individuo es una pieza más de esta maquinaria, cada cual posee su misión en pro de una función comunitaria, la estructura absoluta.

Gundermann, establece en el rito del *nguillatun* y el *pintevun*, la aparición de unidades significativas, mediante el análisis más profundo de la dualidad a través de las oposiciones binarias (relación diferencial) y las repeticiones pareadas en oposiciones (relación de identidad). Los ejemplos que presenta son: "kavaván (disyunción)/tayel (conjunción), ofrendas y oraciones (masculino) y *ampurun* (femenino), luna llena (receptividad divina positiva)/luna menguada (receptividad negativa o menor). Las oposiciones seriales, prácticamente no existen, excepto en la gradación de la jerarquía de los bailarines del *treguilpurrun*, donde a través de varios medios sensibles (colores, números y calidad de cascables (orden en el grupo)".¹⁸³

En estas oposiciones binarias, nuevamente puede constatarse la tendencia a construir definiciones a partir de un paradigma estructuralista.

Estas oposiciones, para Gundermann realmente no son tales, son complementarias, una se necesita a la otra y no se contraponen. En el fondo, cada una de ellas, es una unidad con dos caras. El ejemplo más interesante, es el de la luna llena y la luna menguada. Este puede ser aplicado directamente al concepto del *newén*, como energía lunar, el *newén* presenta dos fases o rostros; pero no es dual, son caras de una misma cosa. Es en este aspecto, donde la dualidad mapuche no es tal. Esta es una unidad con dos rostros, no es una separación, como lo que ocurre en el concepto arcaico griego de Apolo-Dionisos o el concepto cristiano de Dios-Diablo, ambas realidades son realidades sexuadas, individualidades separadas. Al contrario, la cultura mapuche no presenta la dualidad de una forma sexuada, sino que más bien hermafrodita. El divino hermafrodita, esta representado por la suma-sumo machife, la machi es mujer-hombre a la vez, así como lo es el machi quien es hombre-mujer y esto no tiene que ver con algo orgánico o sexual. Esto último, se refiere a una condición mental, quien domine la

¹⁸³ Gundermann Kroll Hans 1981pgs 30-86

acción y la pasividad dentro de sí, posee el dominio de conjurar a los elementos y atraer el *newén* divino. Este es el error, en que cayeron casi inocentemente Grebe, Foerster y Gundermann y todos aquellos que han seguido la línea estructuralista dualista, al pretender interpretar la cultura y la música mapuche de esta forma. La música mapuche no se basa en una división sexuada de los roles, es más bien una representación sexuada de una misma entidad hermafrodita. Los dioses mapuches, no poseen sexo, solo se representan con un rostro distinto según la ocasión. Esta diferencia fundamental de la cosmovisión mapuche, hace que no sea posible el estudio de la música desde cánones nacidos de visiones sexuadas (separadas) de la realidad. Un ejemplo, de la hermafrodita fuente de las energías naturales del cosmos mapuche, son las esculturas bicéfalas, encontradas gracias a la arqueología y el ejemplo mismo que los dioses no sean representados, ya que carecen de forma y al carecer de forma, carecen de sexo dentro de su constitución esencial. Aunque estas fuerzas, pueden representarse como hombre mujer en su manifestación del *naug mapu*, pero en el *wenu mapu* son energías sin sexo. Entender la unidad y la no-dualidad de estas energías es uno de los objetivos secundarios de esta tesis, que intenta explicar la dualidad no dual de la música mapuche.

El *newén* es hermafrodita, es una unidad, aunque puede presentarse en sus dos caras, masculino y femenino, pero sigue siendo lo que es: *newén*, un átomo indestructible.

Jorge Martínez, en su análisis del mundo musical mapuche, intenta salir de las esquemáticas construcciones cosmológicas ritualistas, para llegar desde las estructuras más globales del ceremonial hasta su función social y a los procesos internos de cada individuo. En ese sentido, el análisis de Martínez es integral y no es reduccionista. Este modelo, intenta abarcar cada una de las dimensiones en la construcción musical mapuche, no depende de las oposiciones binarias, siendo capaz de construir distintos niveles que representan un mismo proceso. Así, se logra llevar a lo cotidiano, lo que aparentemente aparece como indescifrable cosmológicamente, desmitificándolo y demostrando la practicidad y científicidad de la música mapuche. Mediante la aplicación del modelo cosmológico-social, cae el velo estigmatizador de la religión, que pesaba sobre la música mapuche hasta ahora, llevándolo a las necesidades sociales, culturales, emocionales, astrales, mentales y espirituales de cada ser humano. Se desprejuician los conceptos

previos de lo mapuche, como lo primitivo o estancado, demostrando la capacidad y el dinamismo musical de una cultura o pueblo.

Interesante, es la asignación de Martínez en uno de los tantos motivos existentes para crear música mapuche, el motivo de conocer. El mapuche, crea realidades que le permiten conocer, mediante nuevos puntos de vista: es decir la estructura del *nguillatun* del palín y de toda ceremonia es resignificable mutable. Con esto, Martínez agrega una idea importantísima al conocimiento de la música mapuche: el de las estructuras mutables transformables, concepto que no aparece en Grebe ni en Foerster ni el Gundermann. Así aparece, cada rito y ceremonia mapuche, con sus músicas incluidas son estructuras rígidas imperturbables a través del tiempo, modelos cristalizados intocables.

Podría decir, que el estructuralismo de Martínez, es un estructuralismo bio-subjetivo ya que reasigna a los actores musicales la posibilidad de readaptación biológica social a cada medio en que se encuentren, teniendo como uno de sus medios para esto la música. Martínez, agrega el concepto de oposiciones, el concepto de PRE-texto texto y contexto, para demostrar la dependencia de las estructuras a la funcionalidad. Cada estructura, justificara su existencia dependiendo de la función o medio en el que se halla. La estructura que no sea capaz de conectarse paralelamente a las funciones, morirá, es por esto la necesidad del aporte de la música, como un medio de constante revitalización del *newén*. *Kimün*, *raqidzuam* y *trepeduamn* de las ceremonias.

El estructuralismo clásico de los 3 autores antes mencionados, se basa en una dependencia de la función del individuo, dependiendo ciegamente de la matriz o de marco conceptual-teórico (cosmológico) de la estructura. Este un acto mecánico, en donde la música se realiza más por obediencia que por conciencia. Al estructuralismo vertical, se le opone el estructuralismo multidireccional de Martínez, en donde existe un diálogo entre la matriz estructural y las funciones.

Entre mandato y acto consciente del actor social, hay un acuerdo, una conversación no una imposición. En todos los lugares, donde el *nguillatun* o el palín, o el *ül* se impone o se fuerza: muere. En todos aquellos, donde hay comunicación y flexibilidad, todas estas manifestaciones pueden seguir reproduciéndose a través del tiempo. Lo mismo pasa con la música, para que esta siga produciéndose, debe existir una comunicación interna y un sentido consciente del porque se hace la música. Cuando los músicos pierden el sentido o el motivo de hacerlo, tienen que

hacerlo por cumplir en una ceremonia o en una representación pública a modo de efemérides. Su importancia social decae y por lo tanto también su uso y función. En cambio, cuando estas expresiones ocurren espontáneamente y tienen una retroalimentación también espontánea con la comunidad, es cuando la música puede sobrevivir y alimentar su fuente creativa.

El establecer un diálogo entre músicos y ceremonia, entre actores sociales y estructuras espirituales-cosmológicas, depende de una buena concientización y reflexión de los actores sociales sobre sus propias funciones. Tal como dice Martínez, de las funciones del decir, del hacer y del sentir principalmente.

Martínez da una nueva crítica al dualismo opositor de Grebe, al indicar que todo receptor (en este caso musical) de un mensaje nunca es totalmente pasivo. Este último “ejerce una función activa de decodificación basada justamente en la valoración de la distancia que representan los trazos significativos respecto del uso consuetudinario y reglado por el contexto...”.¹⁸⁴

Justamente, se repite el sentido unitivo de la acción de cada actor musical, no existe una dependencia de dos dualidades, sino que dos unidades que dentro de sí poseen una dualidad. El diálogo musical, no es conversación entre opuestos, es unidad, ambos conforman un solo ser musical y no dos ideas musicales en diálogo, es la misma idea que se mueve entre dos extremos.

¹⁸⁴ Martínez Ulloa Jorge Tesis Magíster en musicología – Universidad de Chile-Facultad de Artes escuela de post-grado 1996 pág 232 y pags 247-249

III.V . La visión holocéntrica

Contrariamente, ha lo que ha venido desarrollando la corriente estructuralista en torno al tema mapuche, que centra su estudio en la organización de los componentes sociales: jerarquías, orden numérico , posición espacial , performance , desarrollo del linaje etc...

La corriente holocéntrica, pone al centro los estados mentales subyacentes en la música como objetivo en su estudio, centra la investigación en los procesos internos de los individuos, en sus desarrollos psíquicos y en los estados de conciencia. Al mismo tiempo, coloca casi en un mismo nivel a los sistemas humanos con los diversos sistemas ecológicos. En este paradigma, más que lo que el observador halla podido escudriñar, en cuanto a la organización social con su determinada distribución de usos y funciones y describir cual fue su propio rol de observador participante, de manera emic, lo que más importa, es describir el propio desarrollo interno a través del cual el observador va siendo afectado. Como cambian sus emociones, sentidos pensamientos y percepciones acerca de un hecho. Es decir, se parte desde una explicación menos intelectual y más vivencial, donde los valores y las virtudes, se transforman en medios para describir lo que los diversos participantes sociales están sintiendo.

El estudio de los efectos sonoros, de las armonías, de las heterofonías, de los choques armónicos, de las cacofonías etc... son elementos para situar ciertos fenómenos musicales que inciden en la conciencia humana y en su relación con el medio ambiente.

Más que describir una jerarquía cosmogónica de seres, el holocentrismo instaura un panteísmo donde cada ser es auto consciente y responsable de si mismo es independiente y libre pero al mismo tiempo dialoga con los demás de una manera horizontal, más equitativa y menos jerárquica.

Un ejemplo de un autor que se circunscribe en este “paradigma” es el de Jaime Hernández Ojeda , con su trabajo de la música huilliche del lago Maihue:

“En Rupumeica, la espectacularidad de esta forma de expresión de la música está dada por su singular contexto. Es al término de la ceremonia del lepun, al cuarto día, cuando se produce la salida de todos los participantes del sitio sagrado

bailando aún en forma de círculo y avanzando en espiral hasta la orilla de un cerro ubicado hacia el Este. En el camino, y especialmente al llegar al lugar escogido, los *williche* interpretan todos sus instrumentos conjuntamente, sumándose a ellos el sonido estridente de los saltamontes (que son muchos porque es verano), las aves, los gritos de los asistentes, el galopar de los caballos, el murmullo de las oraciones, etc... todo lo cual genera un ambiente sonoro realmente impresionante por su belleza, corporeidad y fluidez completamente aleatoria.

La primera vez que pude participar como invitado en el desarrollo de un *lepun* en Rupumeica en el lago Maihue, quedé absolutamente impresionado por la devoción y respeto expresados por sus participantes. Fueron cuatro días seguidos en que la lluvia amainó solo en pocas ocasiones y por poco rato.

Existen varias imágenes en mi memoria que están llenas de manifestación de la profunda religiosidad mapuche ...”¹⁸⁵

Como puede extraerse de esta descripción etnográfica, el autor parte desde la impresión que su emocionalidad capta del hecho sonoro y valórico. Primero sonoro, ya que su percepción y su foco de interés, se siente atraído por el efecto que Claudio Mercado llama de “heterofónico” a la conjunción de distintos elementos sonoros, los que agrupados en alta densidad y choque armónico, produce un estado mental distinto, predisponiendo al participante de un *nguillatun* o un *lepun* a la devoción o a la conexión con *ngüenechen*.

Por otra parte, Hernández se encuentra impresionado por la increíble capacidad devocional de los mapuches y su increíble resistencia física. La perseverancia y el sacrificio de los asistentes, se debe a que se colocan en un plano mental distinto para no sentir las inclemencias del clima y para fundirse con la naturaleza en vez de escabullirla.

Hernández, hace una relación entre la música y su capacidad para colocar la mente en otro nivel para ayudar a los asistentes a su participación en el ritual:

“Otra imagen es la de ver personas de todas las edades levantándose o esperando hasta la dos y las cinco de la mañana para el *purutun* o baile ceremonial, quienes al son de los instrumentos musicales, sobre un barro heladísimo con sus pies desnudos y bajo una lluvia igual de interminable, bailaban en círculos una y otra vez en honor a *Ngüenechen*, como si la música les hiciera olvidar estas incomodidades y les animara a superar toda adversidad.”

Luego, Hernández Ojeda, describe su propia experiencia de transformación personal a través del ritual, viviendo un cambio desde su perspectiva europea a una perspectiva mapuche:

“Estar participando de esta ceremonia significa una experiencia y un honor indescriptibles. La sensación que recorre el cuerpo y el espíritu es algo

¹⁸⁵ Hernández Ojeda Jaime. 2001. versión bilingüe pág 26

impresionante, e independiente de las creencias particulares de cada persona, existe la certeza de estar en presencia de una profunda manifestación de humanidad ante la cual el concepto de cultura mapuche toma una forma concreta y al mismo tiempo alucinante.

Si agregamos a ello el componente sonoro y su sacralidad, podremos imaginar el porque de la resistencia de este pueblo por defender sus creencias y formas de entender y sentir el mundo”.¹⁸⁶

Aparece aquí el concepto de sonido, de sonido como transmisor de lo divino de lo creador. El mapuche se siente uno con la creación, al sentir el sonido no se siente separado del resto, siente emoción y transformación ya que el sonido le lleva a romper las barreras mentales, las que no les permiten percibir la realidad de otros mundos. El sonido permite romper las barreras intelectuales y racionales, la estructura misma se ve afectada en la transformación gracias al sonido.

Quien profundiza aun más, en los estados de conciencia desarrollados a través de la música, es Claudio Mercado. Este autor supone que las culturas precolombinas, creaban polifonías desordenadas premeditadamente para generar estados aleatorios, las que no permitían la anticipación de una persona, hacia ciertas melodías programadas, desestructurando su mente, permitiéndose la desintelectualización de los participantes del rito :

“Su sonido, en conjunto con el sonido del (instrumento) de la voz y del ambiente forman una heterofonía que escapa totalmente de nuestros cánones occidentales de lo que debiera ser la música, es más nuestra sociedad evita esta heterofonía considerándola como un defecto debido a la falta de coordinación. La heterofonía es un conjunto de sonidos que se combinan sin que exista una relación interválica o rítmica entre ellos. Ese tipo de desarrollo musical es la forma de polifonía que se cultivo en la América indígena y existen manifestaciones de ella en los Andes , en Mesoamérica y en el Amazonas” (*Castro 1994*)

Esta afirmación, es ampliamente discutible, ya que es difícil incorporar un concepto europeo como es el de la heterofonía a la realidad americana. El decir que no existía un orden, en la ejecución de la música, es solo una presunción hipotética. Además de esto, el concepto de orden americano puede estar relacionado con otros factores, más bien intuitivos, emocionales, los que por las reglas de melodías o por otras causas que aun no han sido clarificadas. En segundo lugar, colocar a todas las culturas americanas, dentro de un mismo conjunto es un error colosal, este error solo ayuda a estimular una visión etnocentrista. Esto reduce el amplio espectro de las regiones culturales y de las especificidades musicales de cada etnia.

¹⁸⁶ *Ibíd.* pág 27

Como es posible esta aplicación en la realidad mapuche? Tal vez en el sentido de la comparación entre el concepto escenario versus *nguillatuwe*. El escenario es un lugar que esta hecho para que se escuche de forma prístina e ideal, el sonido de los músicos y donde los asistentes se hallan en silencio, no hay nada que perturba o que choca con la música, además de ser por lo general un lugar cerrado y desconectado de los sonidos del medioambiente. El *nguillatuwe*, es un lugar abierto, donde los elementos naturales están constantemente dialogando. Es ahí donde puede presentarse el concepto de Mercado cercano al de “heterofonía”. Un ejemplo de la contradicción de Mercado en su postulado de música desorganizada y desordenada como creadora de aleatoriedad musical puede verse claramente en este extracto de la introducción que hace Mercado a “Sonidos de América”:

“Es sorprendente ver con cuanta facilidad los indígenas aprendían un sistema musical que les era extraño, hasta el punto que a los pocos años ya estaban componiendo, villancicos música polifónica en cuatro partes, misas y otros trabajos litúrgicos”...¹⁸⁷

Es poco probable que las culturas del centro de México hubiesen podido adaptar los cánones y los motetes a su orden mental si no hubiesen tenido de antemano una concepción previa de orden musical, claramente la tenían y puede haber sido distinta a la europea pero existía un orden una armonía y las disonancias que ellos provocaban no eran tales.

No queda claro además si el autor expone que las culturas americanas creaban un desorden premeditado o para ellos el concepto de orden era distinto, y tal vez lo que Mercado llama disonancia para los americanos fue realmente consonancia:

“El profundo conocimiento de la serie armónica de los sonidos y de las leyes de la consonancia y disonancia nazcas, teotihuacanos y mexicas implica un sistema musical probablemente más desarrollado en esos temas que en la Europa de esos períodos.”¹⁸⁸

El intento por explicar una teoría global de los pueblos americanos de armonía es un intento por intelectualizar el sentido de música que ellos poseían además de generalizar en el asunto, cabe preguntar cuanta pertinencia puede tener esta visión al ser aplicada a la realidad musical mapuche.

¹⁸⁷ Mercado Claudio. 1995.pág 30

¹⁸⁸ Ibid. -30-31

III.VI. Un marco antropológico para el *newén* en su aproximación musical

En los modelos teóricos e intelectuales que se construyan a partir del *newén* pueden decirse muchas cosas generarse muchos esquemas, sin embargo la pertinencia de estos modelos y de su aplicación en la realidad observable etnográficamente es otra cosa muy distinta.

Para comprender esto, es vital tomar las herramientas que nacen de la antropología y de la musicología social y cultural, que explican como cada grupo humano va adaptando los conceptos musicales según sus necesidades más inmediatas, las cuales pueden muchas veces contradecir los modelos o manifestarse de manera distinta a los modelos teóricos.

Una cosa es lo que diga la gente, lo que digan los eruditos de una cultura y otra muy distinta es el hecho observable, el cual permite tener un espectro de la vigencia de un elemento musical en un determinado espacio observado sea este correspondiente a la cultura material de la música (organología, instrumentistas, performance) o a la cultura inmaterial (estilos, géneros, ideas, corrientes conceptos).

Para estudiar más en detalle el aspecto social del *newén* en su aplicación musical parto del autor..... quien precisa que muchas veces que se habla de una música según su especificidad étnica o cultural, se suele rotular una música de manera estigmatizada o rígida, se crea un "mito" o una idea falsa y estereotipada de la música cultural:

La música mapuche como una música nostálgica o de tristeza, la música nahua como una música necesariamente de ritual etc...

En cierto sentido esto puede aplicarse directamente a quienes critican a ciertos mapuches que dan su versión personal y original de su cultura y se salen de los cánones que generan la norma de lo que se supone que debería ser mapuche. Un mapuche que muchas veces habla de ciencia o de conceptos que no son los clásicos puede ser apartado por esto mismo. No se debe caer en este error, se

debe tomar importancia tanto a la redundancia generalizada de la tradición como al aporte individual y creativo.¹⁸⁹

Así como se habla de una raíz vertical que atraviesa los conceptos de sangre y tierra, de lo mítico y del linaje, debería hablarse también de una raíz horizontal que escapa de los linajes y de las corrientes biológicas parentales, lo que ejemplifica a modo de una inseminación polínica. Creo que lo que... esta especificando es la idea de difusionismo como centro cultural –racial versus funcionalismo. Esto se manifiesta en las relaciones que nacen de la convivencia social entre los trasposos de distintas ideas entre comunidades con distintos orígenes de linaje. Es decir la idea de un origen cultural racial genético (linaje y cosmogonía) versus un origen cultural dado por los sistemas de comunicación, un origen cultural social (sistemas de intercambio y cosmología), generación cultural versus traspaso cultural, tradición versus transmisión.

En este sentido, la música puede entenderse según el modelo tradicional como un conjunto de leyes y normas dictadas por la cosmogonía clásica y mitología de un pueblo, las que describen claramente las jerarquías verticales de la raíz cultural, donde cada tipo de música esta claramente especificado según el rango social y simbólico al cual pertenecen. Es ahí y según las necesidades cotidianas que nacen del intercambio natural y espontáneo, donde un canto de machi pasa a tener una mayor cercanía a un *ülkantun*, así se puede hablar de comunidades más tradicionalistas y otras más transmisoras..¹⁹⁰

Dada la confrontación del concepto de “pedigree” cultural con el de vigencia cultural real, nace la idea de relevancia social- La relevancia social permitiría explicar el porque de ciertas actividades musicales en un tiempo y lugar determinados, el porque de los gustos y de las elecciones de los actores musicales de una cultura. Permitiría explicar el bi-musicalismo de los mapuches lafkenches con las rancheras, en una combinación que no se mezcla pero que convive mano a mano. El concepto de relevancia social responde más bien a la definición de origen: esta música es de origen mapuche, estaría relacionada con la concepción tradicional de música y étnia.

¹⁸⁹ Joseph Martí y Pérez. 1996, pág 75

¹⁹⁰ Martí y Pérez Joseph. 1996 pags76-77

La relevancia social tiene lugar en un efecto contextual y un marco espacio-temporal concreto. En este sentido la música pertenece a un área sociocultural específica cuando tiene relevancia social.¹⁹¹

Para que una música sea relevante socialmente debe adquirir un significado, el cual se produce con la asociación hacia algo más allá de ellas mismas, por ejemplo el *newén*, la música mapuche adquiere una significación al asociarse con el *newén*, ya que este no es un término propiamente musical pero establece una realidad simbiótica con el *ül*, el sonido, ayuda a generar significado.

También la idea de clase, como diferenciación económica o social otorga un sentido a la relevancia social, el músico del *ül* poseerá una relevancia distinta a las *tayiltufe*, pero todo esto dependerá cuan separadas estén las clases sociales según la cultura.

El significado no será siempre el mismo en una música dada estará ligado a los cambios de signos musicales, cualquier decisión social puede provocar una inestabilidad en un género musical. Un caso muy claro ocurre en el área en la que estudié la presencia del término *newén*, al llegar las iglesias evangélicas muchos mapuches evangélicos se avergonzaban de haber cantado *ülkantun* ya que muchas veces los consideraban ligados a las bajas pasiones por ser de carácter amoroso y aparecer mucha de las veces acompañadas con el alcohol. Al volverse abstemios, los nuevos evangélicos asociaron directamente el *ül* con la parranda y el pecado, reemplazando el *ül* por canciones religiosas en *mapudzungun*. Este proceso de cambio social del rol del *ülkantun* hizo que los católicos se identificaran con el *ül*, siendo característico de ellos y creando una diferenciación social. En ese claro ejemplo, el signo cambió, produciendo una nueva significación para el concepto *ül* en lo que toca a la relevancia social.¹⁹²

La readequación de la significación musical, se va dando a través de los eventos musicales. Estos entregan información sobre el uso que se le da a un género, estilo o a una práctica musical dada. En algunos sectores, el *ül* puede variar y los eventos musicales, pueden darse más en el contexto familiar y festivo, mientras que otros pueden darse más en el contexto protocolar, en la recepción de invitados a las ceremonias, como el caso de los *ül* de despedida etc...

Cada uso, está dirigido hacia un final específico que puede ser lúdico, estético, comercial, religioso, militar etc...

¹⁹¹ Ibid. pags 78-79

¹⁹² Ibid. 1996 pags 80-83

El tipo y la frecuencia del uso de una expresión musical, puede indicar el nivel de relevancia social que cada música posee en una sociedad. Por ejemplo, la relevancia del *ül* ya ha cambiado en la zona norte del budi, ya que no se le daba esa sacralidad e importancia que este antes tenía.

Entender el uso, nos ayuda a entender los límites dentro de los cuales se da un determinado evento musical, pero para entender el porqué de estos usos, es necesario atender al concepto de función social. En el *ül*, no solo está el uso social romántico y de camaradería, se halla la función social de estrechar los lazos parentales y sociales dentro de la comunidad. Así es como se liman rencillas y se expresan, aquellos aspectos emocionales que se hallaban más reprimidos, los que solo pueden aflorar en un espacio especial de intimidad y cercanía.¹⁹³

Es necesario distinguir, entre importancia y relevancia. La relevancia social, nos indica el grado de efectos contextuales, que pueden producir, por ejemplo los *yafulunes*, gritos de fuerza en las danzas guerreras y en los pali. Estos producen un ambiente de esfuerzo, de lucha y de tensión, de alta expresividad y resistencia física. El *yafulun*, ha producido un ambiente en un espacio social, su relevancia social ha quedado impresa en ese efecto dado.

La importancia implica el grado de cumplimiento que algo debe tener, no pueden faltar los *yafulunes* : (*yajúú yajúuu , hooommm!!*) en un palín pues este no parecería *palín* sin este ambiente , implica un grado de deber y necesidad.¹⁹⁴

Una vez comprendido, el espectro que la música puede alcanzar en sus dimensiones de uso y función en una sociedad, es necesario autoplantearse, que actitud se tendrá como investigador al momento de realizar una etnografía. Este método, permite recabar los datos necesarios para responder a las preguntas hechas.

La etnografía, plantea el encuentro en directo, en terreno con la sociedad y cultura que se investiga, es el momento donde se ponen a prueba todos los conceptos previos que se tienen, toda la información recabada. El proceso etnográfico, supone una transformación en el investigador mismo a medida que este va enfrentando sus propios prejuicios y opiniones sobre un tema. La entrada inicial a una comunidad no es fácil. Este proceso, supone ponerse en el lugar del otro e iniciar una comunicación, alquímica de empatía con los habitantes de aquella,

¹⁹³ Martí y Pérez Joseph. 1996 pags 84-89

¹⁹⁴ *Ibíd.* .pág. 90-91

colocarse a su ritmo, comer como ellos comen, respirar como ellos respirar. Pero si el proceso de adaptación, diálogo, asimilación e integración final es difícil, más lo es el proceso final. En la etapa final, todos los datos recopilados son depurados en información, estos deben ser entregados al lector. La pregunta es: ¿Como se redacta, como se presenta una etnografía, cuales serán los parámetros que predominen en la descripción etnográfica?

Es esta misma pregunta la, que se hace el antropólogo James Clifford, cuando se plantea el cambio que sufre la etnografía tradicional decimonónica. En este tipo de etnografía, imperaba la descripción del hecho físico como tal, el hecho empírico y según algunos, objetivo. Esta corriente empirista, que describía los hechos tal cual como se le presentaban al investigador, presentaba el peligro de mostrar una realidad distorsionada por las propias ideas y juicios del observador. Este último, realizaba una interpretación inmediata a flor de piel, sin analizar los conceptos más profundos, los que se hallaban detrás de acciones aparentemente simples y obvias.

Sin embargo, el cuestionamiento comenzó a surgir a medida de que los etnógrafos comenzaban a conscientizarse, que muchas veces lo que veían y creían tan claro no lo eran tanto. Así caían en contradicción las interpretaciones de las primeras observaciones, con las que realizaban posteriormente. Al ocurrir este fenómeno, los cuadros lógicos que el positivismo intentaba imponer, no calzaban con la realidad. Los esquemas evolutivos y las clasificaciones estratigráficas de las culturas, llevaban a esquematizar las observaciones, realizando interpretaciones que actuaban a modo de molde preestablecido, por ejemplo: el sacrificio humano, el incesto, el sacrificio a los dioses, la religiosidad etc...

Frente a esta carencia de un mejor modelo interpretativo, surge el método discursivo y narrativo de la etnografía. Este método, mediante la alegoría y el uso práctico de la descripción poética, intenta indagar mediante mimesis y uso del simbolismo, los conceptos ocultos que se hallan tras los conceptos aparentes y observables a primera instancia en el hecho cultural.

Mediante la mimesis, la metáfora y otros recursos, se intenta dar una imitación de la realidad a modo de narración atemporal. Esta narración, intenta moralizar o ejemplificar como a partir de los valores y virtudes de una cultura o de un sub-grupo humano, dentro de una cultura, crea su visión de la sociedad y establece sus mecanismos de comunicación con ella.

A través de la alegoría etnográfica, surgen entonces, imágenes, modelos de humanos. Estos modelos, son puestos en escena a través de la dimensión dramática y emocional de la vida, donde los hechos que se suceden van dejando enseñanzas para bien o para mal. Esta forma de llegar a la realidad de los sujetos investigados en una comunidad, intenta poner en tela de juicio y transformar la relación decimonónica del observador-observado. Este último pasa de una objetividad empírica a una subjetividad terapéutica. Esta subjetividad terapéutica, tendría como función, no solo comprender la cultura investigada, sino que también, comprender la propia cultura a través de la vivencia catártica, de las vivencias de las “historias de vida” de cada grupo o individuo inserto en una cultura. Este proceso, es similar al proceso catártico de la tragedia griega, donde los prejuicios del investigador y del lector son transformados a través del propio reflejo en el otro. Esto no es en un sentido comparativo ni clasificador, sino que de un modo autorreflexivo. En cierto sentido, tiende a trascender la noción de cultura y la clasificación cognoscitiva. Para llegar a una igualdad de sentido con el mundo y con el otro, el investigador deja de pertenecer a una cultura, así como lo hacen los investigados, los lectores y estudiosos del tema. Estos últimos, en un momento catártico diluyen sus límites intelectuales, para entrar en una comprensión de modo experiencial, que parte de la base del sentido de lo humano, donde todas las reacciones emocionales y síquicas no poseen una barrera cultural.

En cierto sentido, este modelo alegórico intenta, explicitar los límites que posee una cultura, hasta donde llega su rango de acción, su modo de diferenciación y donde se hallan los puntos de encuentros inesquemmatizables con las otras sociedades y culturas.

El riesgo que plantea esta corriente etnográfica, es que puede caerse en la idealización y moralización excesiva del relato de las historias de vida. Es ahí, donde la propia presunción del autor, permite suponer que quien cuenta su relato, dice la verdad o expresa correctamente lo que siente o vive, en el caso de una entrevista, o intuye y siente correctamente las acciones de un sujeto mediante la observación.

A través del modelo etnográfico alegórico, también puede descubrir como dos hechos casi idénticos, tienen una connotación totalmente distinta en una cultura y otra, lo que lleva a un replanteamiento de la propia lógica cultural.

Por otra parte, el exceso de representación “idealista”, puede llevar a evadir los hechos claros y directos, como en el caso en que se vea algo considerado negativo desde la moralidad del autor y por un exceso de idealismo o de retórica o simbolismo.

Esto mismo, fue lo que paso en el tiempo de la corriente ideológica romanticista, en oposición al empirismo, que intenta encontrar un paraíso salvaje en las culturas que no habían sido tocadas por el modelo industrial europeo. Este mismo idealismo podría haber tocado a la música mapuche, lo que ocurrió en el término de ser catalogada solo como “una música guerreros y héroes, como la épica nacional” o catalogada según “la música diabólica y tenebrosa”. El empirismo decimonónico, catalogó a la música mapuche, como casi carente de armonía o de orden melódico y rítmico establecido. A mi modo de ver, el equilibrio entre ambas corrientes de la descripción etnográfica, debe ayudar a tener una visión más acabada de una comunidad. Esto permitiría, encontrar la música tanto en lo más cotidiano simple y material como en lo más abstracto, cosmológico y hermenéutico. El sentido de la descripción etnográfica, como reflejo de paradigmas, puede observarse claramente en la presentación estructuralista y en la holocéntrica. En la primera corriente, el investigador ordena una serie de hechos, intentando encuadrarlos en un esquema, para describir las acciones como tales y hacer un resumen estadístico de ellas. En la segunda, el investigador parte de su propia vivencia particular directa, de sus propias impresiones emocionales y su diálogo desinteresado con quienes comparte la observación, destacándose no la clasificación de los hechos, sino que los valores destacables en las imágenes de las acciones, las que han quedado impresas en la emocionalidad del investigador.¹⁹⁵

La llamada etnografía post-moderna, intenta además de inducir al efecto terapéutico del estudioso y la sociedad, de traer a la memoria los *ethos (etics)*, *eidos* (ciencia) y *pathos* (política) de una cultura determinada a través de alegorías contrastantes como decir-escuchar, ver y mostrar, pasivo y activo. En cierto sentido, estos esquemas recuerdan una especie de estructuralismo valórico, que mediante los opuestos valóricos intentan demostrar los principios tras los cuales, el conocimiento y la organización de una cultura se rigen.

Según este modelo, encontrar conceptos opuestos como *newén –wekufe*, ayudarían a entender el equilibrio y la ordenación del conocimiento mapuche, en

¹⁹⁵ Clifford James 1986, págs.98-116

este caso, de la música mapuche. Los valores puestos en juego como en un verdadero tablero de apuestas, son llevados a la práctica a través de una serie de dinámicas, dirigidas a educar al habitante de una comunidad, para que este identifique y diferencie lo positivo de lo negativo. Al entrar en este plano, el investigador, entra a jugar en el mismo juego de valores de la cultura en el que se halla inserto y oh ¡sorpresa! Es posible, que los valores que este traía desde su cultura, cambien o se inviertan radicalmente muchas veces, sin que el investigador mismo, se dé cuenta o tome conciencia real de ello. Es tan real esta situación, que muchas veces el investigador se dice así mismo: Seré el actor dentro mi campo de estudio, observaré sus gestos y actuaré como ellos, pero en ese doble juego, el investigador mismo puede dejar de ser quien es y perder su propia noción de investigador y perder el objetivo específico. Así es como enreda los conceptos que busca y otorga valores distintos a los que tienen.

En el diálogo mismo con los habitantes de una comunidad, el perder el objeto de Estudio, puede provocar la distorsión de los hechos, no solo provocando la confusión de un concepto, sino que otorgándole un contexto totalmente distinto al que realmente tiene.

El sistema más común, que utiliza la etnografía post-modernista para ejemplificar la simultaneidad de realidades sociales, que se viven dentro de una cultura, es el método llamado “polifonía” teórica, donde distintas perspectivas relativas actúan de forma paralela en un mismo espacio.

El observador, debería poder separar estas realidades, las que pueden presentarse en un mismo contexto, pero que mantienen cada una de ellas su identidad propia.

Este el caso de las instituciones o estamentos sociales, que comparten un mismo lugar en encuentros y ceremonias. Es en esos momentos, en que se realizan estas coyunturas intra-culturales. Es ahí, donde pueden confundirse aparentemente los roles y actores culturales. Cada una de las instituciones, se mantiene en su núcleo y su función específica. Poder distinguir dentro de esta polifonía, resulta fundamental, para establecer los grados y medidas en que un fenómeno se puede producir.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Stephen A. Tyler. 1986, págs.122-129

Como plantea el autor Vicente Crapanzano, el dilema de Hermes, se presenta en la etnografía, cuando el investigador se plantea ¿Qué es lo que quiero mostrar, debo mostrar toda la verdad o una parte de la “verdad”?

Hermes, como simbolizador de mensajero ante Zeus sabe que debe decir la verdad, pero no obligatoriamente “toda” la verdad. ¿Debe el etnógrafo situarse en todos los planos, perspectivas y verdades?

Posiblemente, sea difícil hacerlo desde todas las verdades y perspectivas posibles, pero mientras mas existan ángulos desde donde mirar, mejor será. En ese sentido, no siempre es bueno, mirar solamente desde dentro una comunidad, totalmente confundido y mezclado con ella. También es necesario, mirar desde afuera para recibir impresiones distintas, que salgan de la influencia del propio terreno investigado, mirar desde afuera, observar desde adentro, pero pasivamente sin intervenir activamente y observar activamente siendo un actor más.

En este sentido, para la etnografía de esta tesis, apliqué los 3 métodos, miré desde afuera lejanamente, queriendo pasar desapercibido o lo más ausente posible. Participo sin intervenir y participé activamente, hasta ser un músico más.

El narrar todo desde adentro, puede resultar totalizante y absolutista, tanto como hacerlo desde afuera, emics y etics deben equilibrarse. Para lograr una perspectiva integradora, que permita generar juicios que puedan ser contrastantes, pero que en su relatividad, puedan entregar una información final o al menos que induzca a la reflexión del lector, sobre las problemáticas, causas y manifestaciones musicales, que ocurren dentro de la cultura mapuche en este caso.¹⁹⁷

Al mismo tiempo, se genera la necesidad de descubrir que proceso cultural, se produce en cada acción musical, procesos cuyas razones, no se hallen explícitas o que puedan haber desaparecido o haberse vistos transformadas, tras un proceso de aculturación. Me refiero en un caso concreto a los ritos de pasaje, ya sea que cumplan una función del paso de una edad a otra, un rito guerrero, de género, o chamánico, como en el caso de la iniciación de la machi.

La misma danza del choique, puede ser vista como un rito iniciático para los niños, que comienzan a girar, bailar y correr en la vida, en la realidad, corren libres mostrándose al mundo.

¹⁹⁷ Crapanzano Vincent “Hermes Dilema “ en Writing Culture , 1986 , págs.51-61

La demostración de *newenku* en el *palin*, de fuerza y resistencia, también es una iniciación de los jóvenes que comienzan a insertarse junto a los viejos con experiencia, se imbuyen de su resistencia y comienzan nuevos ciclos.

La mayoría de las veces, estas cosas no se explican abiertamente en la cultura mapuche actual, tal vez porque muchos lo han olvidado, se mantiene en secreto o porque su mecanismo de acción es así, tácito, no expreso. Existe una "iniciación oculta", cuyas expresiones hay que saberlas descubrir y distinguir entre el tumulto de acciones y hechos.

La música siempre se halla presente acompañando estos cambios y ritos.¹⁹⁸

Es necesario, que el etnógrafo se haga consciente, antes de realizar su trabajo en terreno, de todos los niveles que la música, puede presentar en su estructuración pública. El investigador debe descubrir, de que modo se relaciona con las otras instituciones de una cultura y como ordena a sus participantes, regulando tanto la comunicación dentro de las instituciones musicales mismas, como en su relación con las otras instituciones. Para esto, creo útil tomar elementos propuestos, desde la sociología de la música.

Esta disciplina, considera que la música es un hecho social y un producto social, ya que nace desde lo humano y para lo humano, responde primero, a una necesidad que el grupo social demanda satisfacer, ahora la pregunta que surge es: ¿que tipos de demanda, satisface la música en cada cultura en particular?

Al mismo tiempo, de establecerse como una respuesta a las necesidades humanas, la música para articularse, debe establecerse como un sistema de comunicación. Esta comunicación, debe tener siempre sus códigos, ya que si perdiese toda noción de lenguaje o sistema, que transmite ideas y pensamientos, dejaría de ser música, pasaría a ser otra cosa. La música dentro del contexto social, establece un conocimiento particular y secreto y un conocimiento público. Es decir, hay aspectos esotéricos y exotéricos en cada institución musical. La población de una comunidad, puede conocer abiertamente como es la música de su cultura, conocer sus instrumentos, sus ejecutantes y sus funciones sociales más externas. Difícilmente podrá conocer sus leyes y conocimientos más secretos, si no forma parte de cada cofradía musical. Por esto mismo, cada agrupación o sistema musical, pone sus propios límites dentro de la cultura, establece lo que puede y

¹⁹⁸ Crapanzano Vincent "Hermes Dilema " en Writing Culture , 1986 , págs.53-65

debe ser conocido y lo que no debe serlo. Así, se van estableciendo normas de género, etarias (de edad) , económicas y religiosas que van restringiendo y posibilitando la existencia de derechos y deberes, para los participantes de una agrupación musical.

Esta especialización social musical, dependerá de variables que pueden ir desde los aspectos cosmológicos, filosóficos, médicos y hasta de las causas más prácticas. Estas últimas, tienen relación con el tiempo y el espacio, de que disponen los actores de cada institución musical.

En los momentos en que la institución musical, establece su relación abierta con los participantes en general, la agrupación musical, el conjunto de músicos, debe ser capaz de transmitir y de saber leer la necesidad del resto de la comunidad.

En cada momento social y contextual, donde la música cumple un rol específico y esta siempre presente, los auditores, tendrán siempre una actitud distinta hacia los músicos. Los auditores, predisponen a dialogar, su ánimo cambia y su actitud también, lo que establece un clima, que permite expresar, de que manera se manifiesta la sensibilidad musical de un pueblo, a un nivel global y comunitario y ya no solo institucional.

Al mismo tiempo que las instituciones musicales, establecen sus límites, lo hace la comunidad con la música misma, es capaz de sancionarla si ve que sobrepasa los límites de la norma comunitaria. En ese sentido, existe un doble control, donde cada parte, sabe lo que tiene que hacer la otra, sino ocurre esto se da un cambio en las normas o un conflicto social.

Al actuar la comunidad como un todo, como una entidad social, se sobrepone la masa al gusto y al conocimiento individual, ahí entran a jugar los cánones y los modelos pre-establecidos. Hay que tener en cuenta, de que en cada sociedad más allá de toda norma explícita, desavenencia interna y grupos de rechazo hacia la norma general, el factor de desequilibrio y de excepción siempre existe.

A pesar de todo esto, hay que tener en cuenta, de que las normativas varían de cultura en cultura. Las reacciones y posiciones sociales en torno a la música, serán relativas, de sociedad en sociedad dependiendo de los valores, virtudes, símbolos y códigos que en ella predominan. Estos valores, se van construyendo a través de términos y conceptos claves, los que van dictando la mentalidad de la

masa, van dirigiendo su actuar y van autoexplicando la realidad.¹⁹⁹

Por estas mismas razones mencionadas, el investigador debe de ser lo suficientemente capaz, como para poder diferenciar las fronteras de cada institución social, de modo de que pueda determinar los alcances que esta tiene, dentro de un contexto comunitario determinado, así como para poder diferenciar de los conocimientos exotéricos y más públicos, de los esotéricos y más vedados o especializados.

Las condicionantes sociales, que determinarán el campo de acción de cada institución musical, en una comunidad, estarán influenciadas por factores que comúnmente, se presentan en una sociedad establecida según Arnold N. Sochor estos factores son:

- 1 La estructura social-demográfica
- 2 La estructura sicológica general (sicología social)
- 3 La estructura de las motivaciones musicales.
- 4 La estructura de las actividades musicales.
- 5 La estructura de los conocimientos musicales.
- 6 La estructura de la orientación musical.
- 7 La estructura de la calificación musical.

La primera estructura, determinaría la organización de los tipos etarios (edades) de cada agrupación musical , así como su distribución en el tiempo-espacio de una comunidad.

La segunda estructura, estaría determinada por los gustos y predisposiciones estéticas, de los individuos de una comunidad.

La tercera estructura, estaría motivada por el tipo de necesidades de una Comunidad, en un determinado tiempo específico. Esto sería dado, por el calendario de un pueblo, por sus momentos cíclicos y obligatorios.

La cuarta estructura, determinaría el como se presentan los músicos y de que Manera, realizarán su performance. La performance también influencia el pensamiento que se tiene de la música de un pueblo. Su postura física frente a los demás, es un reflejo de cómo se presenta tal o cual tipo de música a la comunidad, como se identifica, con que concepto se representa y desarrolla , su propio sentido identitario dentro de una cultura.

La quinta estructura, esta dada por el conocimiento teórico musical de la cultura

¹⁹⁹ (Music in Society A guide to the Sociology of Music.1987. págs.88-97

Esta definirá, que símbolo representa tal o cual sonido, que es más importante, si la velocidad, la intensidad o el timbre, todos los elementos articulatorios de la música etc...

La sexta estructura, estaría determinada por la connotación, que posee cada música, si posee una tendencia, más bien amorosa, recreativa, religiosa, científica, económica, familiar etc...

La séptima estructura, sería dada por el tipo más bien técnico y material de la música, los tipos de instrumentos, la forma de ejecutarlos y los roles de los músicos..²⁰⁰

Por ejemplo, en el caso mapuche, la demografía y su distribución, puede referirse a la situación etno-ecológica específica, ya sea si se está hablando de un territorio mapuche que es *lafkenche, huenteche, nagche* o *nguluche*. Las condiciones de vida, la economía y la geografía, determinarán el grado de crecimiento de una población, su migración y su distribución en el espacio.

La estructura psicológica general, estará dada principalmente por la educación de la comunidad mapuche específica, el acceso a las comunicaciones, la entrada o no de manifestaciones artísticas foráneas. El manejo de los gustos, varían según el aislamiento y también según las actividades económicas, si es zona marítima, lo más común es encontrar boliches y pooles, y un ambiente más bien festivo.

La estructura de las motivaciones, estaría dada por las necesidades obligatorias de la comunidad: celebración de palines, encuentros inter-comunidades, *tregül*, *nguillatunes*, *kamarikun*, *machitunes*, todos los cuales se deberán a un calendario estacional o a situaciones fortuitas (como la sanación) Según lo requieran todos estos eventos, se irán modulando las motivaciones musicales, cuando intervienen en ellos.

La estructura de las actividades musicales, incluyendo la performance estará dada según el simbolismo que se quiera presentar en cada música. Sea de danza (*masatun purrun*, *longkomeo*, etc...) tayiles, oratorias, *ül*, todos ellos requieren un vestuario, una corporalidad, posición física y gestualidad específica. El orador de *ül*, se coloca de una forma determinada, mueve mucho las manos, cambia el tono de su voz y su mirada etc...

La estructura de los conocimientos musicales, en este caso, tendría relación con los Elementos, con que se relaciona el instrumento y el simbolismo que se halla detrás

²⁰⁰ Supicic Ivo .1987 págs.98-99

de ellos. Además del *newen* y el *nguen*, los que manejan, los ritmos adecuados para cada danza o el ritmo del *tayil*, por ejemplo.

La sexta estructura de la orientación musical, puede ejemplificarse en las danzas: el *masatun purrun*, para las siembras y el desarrollo agrícola; el *lonkomeo* para los matrimonios, el *choique* para la demostración infantil y juvenil, la danza de los guerreros para la virilidad etc...

La séptima estructura, esta dada por la forma en que se construye la *trutruka*, las cofradías de los *trutrukeros*, sus toques, la manera en que se relacionan entre ellos.

Profundizando más en el proceso antropológico del fenómeno emisor –receptor en la música, puede entenderse que cada tipo de música, responde a un tipo de hombre, refleja un tipo de ideal, se espera algo de alguien o de un grupo. Cada concepto, sobre el cual se establezca un tipo de música, determinará que tipo de auditor o dialogante quiere interpelar. Si un *tayil*, esta siendo escuchado por alguien que no tiene absolutamente nada de la cultura mapuche, para el auditor ese *tayil* no existirá, carecerá de sentido y de función. Pero para alguien que conozca el *tayil*, comprenderá su lenguaje y el mensaje que le esta transmitiendo, será un hombre que a su vez, es conocido por el *tayil*, es un hombre que responde al concepto de *kimün* (sabiduría) del *tayil*. Pero esta necesidad de construcción conceptual de cada tipo de música, deberá de resolver los problemas sociales, por los cuales debe atravesar. Estos problemas, están dado por las clases sociales internas de cada cultura.

Es cierto, que la realidad mapuche es muy diferente en su estratificación clasista, con respecto a culturas de la Europa occidental o de China por ejemplo, pero aun así, existen dentro de ellas diferencias, dadas por distintos factores, muchas veces en el mundo mapuche de hoy, económicos y en menor cuantía, religiosos que muchas veces no se presentan de forma tan evidente.

A medida que el etnógrafo empieza a escudriñar, comprenderá y palpará como son Reales, las diferencias sociales que existen en cada comunidad, lo que genera conflictos, especializaciones, marginalización y un gran dinamismo, el que deriva en el modelaje específico de los hechos musicales.²⁰¹

El realizar comparaciones, puede resultar limitante en ocasiones, pero también

²⁰¹ *Ibíd.* Págs 108-.130

puede ayudar a tener un reflejo, de situaciones similares que se van dando de una cultura en otra, por más lejos que se encuentren.

En este sentido, el comparar culturas, responde más bien a un planteamiento más bien funcionalista de la cultura, que difusionista. El funcionalismo, no nos plantea simplemente, la raíz u origen de la cultura, que se circunscribe a un área cultural global. Responde a las preguntas, de cómo interactúa con el medio y como resuelve las problemáticas de este.

Así como Veit Erlmann, describe el trance en su función de iniciación, como ocurre entre los Hausa de Níger, ocurre muchas veces en la cultura mapuche, con las claras diferencias culturales, mecanismos que se repiten en casi todas las culturas humanas, sean estas llamadas tradicionales o “modernas”. La música permite, canalizar los espíritus y fuerzas, valores que dirigirán al iniciado a una nueva etapa, los elementos musicales secretos, serán sus guías.

Los secretos iniciadores del neófito, serán los *newenes*, como los *newenes* del choique, el ñandú, que inspirarán y tomarán al niño para que este dance con su energía y canalice su regocijo.

El trance para los hausa, ocurre en el rito llamado *bóorii*, durante la ceremonia del *Waasaa*, momento en que los neófitos, son poseídos por los espíritus del panteón boori. Durante la ceremonia, se tocan los tambores de calabazas (*dumaa*) y un instrumento de una cuerda.

Los neófitos, comienzan a realizar una danza, sintiendo su cuerpo totalmente invadido por este espíritu, alma o deidad. Su cuerpo, se descontrola y comienza a entrar en el trance, gracias al movimiento rítmico de la música.

Este tipo de trance, no ocurre en la música mapuche, ya que el trance hausa ocurre, como un fenómeno que podría compararse a una mediumnidad Inconsciente. En esta mediumnidad, el neófito se entrega totalmente al ser que invade su cuerpo. En el caso mapuche, el trance es totalmente distinto. La machi canaliza mentalmente la fuerza del *nguenechen*, pero no es poseída en el término propiamente tal, es guiada es llevada, pero no es invadida (aunque puede ser invadida si es una machi que se ha transformado en *kalku*. El *kultrung*, que va tañendo el pulso cada vez más aceleradamente, indica el estado de *newén* en el cual está entrando la machi.

Al mismo tiempo que ocurre este trance consciente, los participantes al

Nguillatun, entran en un trance colectivo, pero en el cual tienen un perfecto y ordenado control de su cuerpo. El mismo movimiento de la cabeza lateral, va indicando, el pulso y el ordenado danzar-caminando, que van realizando en círculo. Los pies, van sincronizándose de manera global, existe un diálogo con *Nguenechen*. Este diálogo, no es una invasión, existe una coordinación, la música cumple una función de embajadora o puente hacia *nguenechen*. En cambio, en el ejemplo hausa, el iniciado se entrega totalmente a los almas *boori*, no se establece un diálogo solo se establece un monólogo.

Bajo una perspectiva mapuche, lo que ocurre en el *boori*, podría asemejarse a lo que ocurre con la música del *kalku* (brujo) que es posesionado por los *wekufe*, especie de sucubos e incubos en la terminología del *mapudzungun*. El *wekufe*, como un incubo roba e invade la energía vital de una persona. La música del *newén* es mágica, la música del *wekufe* es brujería. Sin embargo, Veit Erlmann, estudiando los factores que inducen a los oficiantes del rito *bóorii*, se hace la pregunta si el trance no será más que una respuesta síquica al fenómeno de hipnotismo, una respuesta cultural donde los integrantes del culto, actúan o simulan el trance, de una forma preestablecida, sabiendo lo que tienen que hacer, una respuesta cultural.

Así como puede existir una respuesta psicológica y cultural, también puede presentarse un reflejo condicionado, en el caso de una respuesta fisiológica, así como en el caso de Pavlov, donde al son de los tambores una parte determinada del cuerpo tiende a moverse, ocurre movimiento de cabeza etc....

Lo más probable, es que existan todas estas cosas interactuando, una respuesta y predisponibilidad cultural, psicológica y fisiológica.

Un verdadero trance, es producto de la entrada consciente o inconsciente en un estado mental distinto, llámese alfa o gama en ondas mentales, donde la repetición y el pulso de la música inciden en entrar en tal estado. En ambos casos, hay un aprendizaje cultural para saber entrar en trance, este aprendizaje, dado lo observado, no se da de manera expresa o verbalizada a través de normas orales, sino que con el mero hacer, con el observar y la imitación. La *machi* entra en su trance, que es distinto al de los demás participantes, pero que tienen un factor común, la comunicación con *nguillatun*. Por esto, es importante tener en cuenta que cuando se observa este fenómeno, no se trata de una posesión en el directo sentido de la palabra, como en el caso hausa, se trata más bien de un contacto o

un diálogo.²⁰²

El etnógrafo, debe ser capaz de diferenciar todos estos fenómenos.

Así como existen músicas para conectarse con las energías, seres , espíritus o como se quiera traducir, en el panteón de una cultura, es necesario también distinguir, hacia que tipos de energía va dirigida una música. Judith Vander, por ejemplo, presenta en su estudio de los cantos de las mujeres Shoshon de

Wyoming

en Norteamérica, una diferencia entre dos tipos de danzas , que representan a la vez, dos tipos de música y de cultos: la música de los fantasmas y la música solar. La primera música, estaría destinada no a los incubos ni sucubos en una forma de brujería, sino que más bien a los antepasados que bajo su experiencia, visitan a este mundo para recordarle a sus descendientes, quienes son y porque están aquí. La música solar en cambio, está destinada a los seres que no se relacionan con el mundo humano o antropoide, sino que con las grandes energías que se hallan en el universo, esas que siempre están ahí y cuyo lenguaje es más soberbio y sereno. Ambos tipos de música tienen una forma de expresividad distinta : la primera es festiva, emocional dramática y de alta intensidad, la otra es calma , reflexiva e introspectiva.

En el caso mapuche, ocurre algo similar, el momento en que la machi realiza su *nguillan-ül* , el canto oración y se detiene la danza, se provoca un ambiente de serenidad, introspección e interiorización espiritual. El momento en que todos los instrumentos están tocando y se danza girando, es un momento de expansión, de exaltación, donde toda la energía espiritual se difunde y explosa en el *nguillatuwe*. Se podría decir, que en el *nguillan-ül* se realiza la conexión con los *antupainku* , los antepasados míticos y en el *meli-ül* la música instrumental se realiza la conexión con los *kuifiche*, los antepasados directos (Dillehay). Algo similar a la danza del sol, en el primer caso y a la da los fantasmas en el segundo. En el sentido que se le da a los dos tipos de música, tanto en la cultura shoshone como en la mapuche, puede hacerse una correlación clara, sin embargo difiere notablemente una de la otra, por la connotación que se le da a los tambores y timbales, en la etnia shoshone .El tambor solo puede ser tocado por los hombres, estando vedado para las mujeres, en la cultura mapuche existe lo contrario, el *kultrung*, está normalmente dirigido hacia la mujer y solo los machis hombres,

²⁰² Veit Erlmann. volume xxvi , enero 1982, págs.50-55

pueden tocarlo, el resto esta por lo general vedado, en ese ejemplo hay un fenómeno inverso de género en el rol instrumental...²⁰³

Retomando la idea del trance, es necesario recalcar la intensidad rítmica, en la correlación con las fases de desarrollo del trance. A ritmos lentos iniciatorios, le seguirán ritmos más rápidos, donde la frecuencia de actividad síquica es externamente más fuerte y potente, como en el caso del *tayil*, en que la machi comienza a acelerar el ritmo y a subir la intensidad del volumen. El contacto con el *newén*, provoca la irradiación más fuerte de este, hacia los demás integrantes. Algo similar ocurre en la ceremonia del norte de la india, el *kirtan*, en cuya danza, a medida que los tambores e instrumentos van acelerando y subiendo en intensidad, los integrantes van golpeando las partes de su cuerpo, como si la música activase cada una de las partes de este.

En el caso mapuche, los participantes reflejan al aumento de intensidad y de poder en el *newén* mediante la emisión de *kefapan* y *yafulun*: eeyyyeeyyyeii, yajúu , oooohmmm.

Sin embargo, la posición de su cuerpo no cambia, no se tocan ninguna parte del cuerpo, la tensión y fuerza procede del *pütra* , el estómago , así se liberan en el poder.

En cambio en el *kirtan* del norte de la India, la liberación de la energía se produce con las manos y pies. En ambas ocasiones , el sentido de intensidad musical es el mismo, los instrumentos se amalgaman y forman una sola cosa, estallando en una intensidad de poder. Sin embargo, los elementos o susceptibilidades y las maneras de expresar o manejar, el poder generado con aquellas músicas es distinto. En el caso del *nguillatun*, es auditivo, liberado por los *yafulunes* y *kefafanes*, en el caso del *kirtan* es táctil, el tacto y el cuerpo son imprescindibles. Todos estos detalles, no dejan de ser menores, ya que indican una diferente articulación del lenguaje: el *newén*, es disparado o elevado en la música, mediante el sonido golpeado, algo así como un mantram o palabra de poder, en el *kirtan* el *prana* es liberado mediante los palmos, que simbolizan el momento de explosión del prana.

Un fenómeno distinto, ocurre en la música devocional musulmana llamada *Qawwali* del sector Indo-Paquistaní, donde el momento de éxtasis se da por la repetición de frases en el canto-oración. Si bien en el *nguillan ül*, es muy importante la repetición binaria y cuaternaria de las frases, estas repeticiones, no indican el momento de

²⁰³ Vander Judith. volume xxvi , enero 1982, págs.73-80

intensidad, tan solo son su estructura, no así en el *qawwali*, donde la reiteración supone la condensación y exaltación de una idea determinada. ²⁰⁴

Para los incas existía el cantar histórico, aquel que era cantado por el *haraucicus*, especie de poeta, elegido gracias a su gran capacidad de exclamación y de manejo de la palabra. En el cantar histórico, se cantaba las dinastías de incas, sus hechos notables y su memoria registrada en la historia, en este caso oral.

Los mapuches poseían *ül* destinados a describir la historia, narrar los hechos notables.

Al mismo tiempo, existían los cantores *haraucicu* y *ülkantufes* en la cultura inca y mapuche respectivamente, existían y existen los *amautas* y los *kimche*, ambos encargados de enseñar la filosofía y la cultura de un pueblo. Ellos también enseñaban el sentido de la música y como debían ser respetadas sus leyes.

La funcionalidad de la historia a través de la música, existió en la cultura inca y en la mapuche, y aun existe a través de la cultura, quechua, aymará y mapuche actual. Por otra parte, el hecho mítico, divino se halla representado tanto en el *nguillatuwe* como en el *palintuwe*, se rememoran hechos cósmicos trasladados a un escenario terrestre. En cambio, el *ül* en el escenario familiar, en la noche junto a diversos parientes, rememora hechos reales de la cultura, dos aspectos muy distintos. Se puede decir en cierta forma, que la mayor presencia del *newén* de los *antupainku* (antepasados cósmicos), se halla mayormente representados en el *nguillatun* y en el palin y los *kuifikiche* (antepasados terrestres) en el hogar, en el *lof*, en la ruka o casa según el caso.

Se puede hacer también una analogía, por cierto muy necesaria para esta tesis, con respecto a los conceptos que integraban la percepción, de lo que era un buen cantor, tanto en la cultura mapuche como en la inca. Los incas, denominaban a la memoria con la palabra *soncco hapic* y los mapuches *kimniekan*, hablar correcto y hermoso *mizqui napaycuna* los incas y *dullindenun* los mapuches.

Cuando se hablaba con *dullindenun* se estaba hablando apropiadamente elevadamente, esto generaba la presencia del *newén*, un *ül* con *dullindenun* era motivo de la aparición del *newén*.

Por el contrario, hablar con autoridad y certeza, para los incas era *kacchay kacca kacñiy* y para los mapuches *addëngun*. En el caso que en el *ül* hubiese *addëngun*, la energía que más se hacía presente era la del *raquidum*, el correcto

²⁰⁴ Henry Edward O. volume 46, número 46 invierno 2002

pensamiento.

Cuando un canto estaba lleno de lamento, poseía *huaccay* en los incas y *lladkudüamn* los mapuches. En ese caso, el *ül* esta lleno de *trepedüamn* de emoción, ahí no hay *newén*.

Pero lo más importante que rescata el etnomusicólogo John M Schechter, quien hace la recopilación y estudio de las funciones del canto, dentro de la cultura inca, es el concepto de células metafóricas. Estas células explicarían o darían sentido, a la estructuración, de cada tipo de canto, indicando también, los valores que se hallarían detrás de cada canto. En el caso del *mapudzungun*, es sabido que el sentido poético mapuche, esta lleno de metáforas y su uso explicaría el gatillamiento de ciertos conceptos, como son el *kimün*, *raqidzüamn*, *newen* o *trepedüamn*.²⁰⁵

Inclusive el canto de la machi, se halla lleno de filosofía, de palabras misteriosas que dejan entrever la mimesis, la representación de la realidad:

“Kiëu ing meülluun ta anw lain anw lain ; no somos lo que somos, ni existimos por nosotros mismos.”

Esta frase, se halla llena de *newén*, ya que no alude a algo concreto, alude a algo invisible a nosotros, pero que sin embargo nos impulsa y nos da vida.

En otro fragmento de un *ül* puede leerse:

“Chewama, chewama, chewama, chewama tuwimikay, tuwimikay , pipiyellenew kaynga, fütakenga señorayem , futakenga señorayem: ¿De dónde, de dónde, de dónde , de dónde vienes , vienes? ¿Me dijo! La niña no mapuche, la niña no mapuche.

Itrofeynga, Itrofeynga, Itrofeynga, Itrofeynga Ayirulpapiukerkefiyelnga
Ayirulpapiukerkefiyel fütakenga señora: Era , porque , era porque había conquistado el corazón , había conquistado el corazón de la niña no mapuche”²⁰⁶

Este *ül*, carece de *newén*, ya que su célula es el *trepedüamn*, la emoción. En este caso, se presenta un enamoramiento, su mensaje no esta destinado a energetizar o llenar de *newén* a algo o alguien.

En un ejemplo totalmente distinto, en el caso chino, cuando nos acercamos a la

²⁰⁵ .Schechter John M. may 1979, págs.191-201

²⁰⁶ Painequeo Hector/Kiñe *Pichi ül*. Actas de literatura Mapuche 3, 1989

concepción de la altura notas y niveles que tiene un instrumento, de cada sonido, la especificidad que aparece, es extremadamente compleja para cada "nota", existiendo 6 clases de notas dentro del rango de la nota do occidental. Cada rango, tiene una denominación distinta y un ideograma distinto. En el caso mapuche, hasta la observado por mi y lo estudiado hasta ahora, no existe una denominación para las notas de cada instrumento, pero si existe una relación interválica, en la cual el posible concepto de nota mapuche, puede darse más bien en la modulación de los glisandos , donde no existen notas definidas, que en una nota tomada separada y seccionadamente.²⁰⁷

Es notable constatar etnomusicologicamente, como cada cultura ha utilizado instrumentos muy similares, de la más diversa manera y en los más distintos contextos. A modo de ejemplo, el prototipo del corno que de manera universal y con grandes variaciones lo encontramos en el alpes suizo, el Tibet , en los aymaras y en los mapuches.

La pregunta es ¿qué es lo que hace que un *kultrung* suene como un *kultrung* y no como el *dung dkar*, una trompeta de concha, es tan solo su sonido, altura , resonancia o es también el contexto y el texto en el cual se encuentran? Las respuestas tal vez, se hallan en las células rítmicas tonales, las cuales pueden construirse a través de los conceptos base de la cosmología mapuche.

También existen músicas destinadas a la recreación, no ligadas al amor, sino que a otra función de "solaz", como dice Bruno Nettl en su ejemplo de función social musical:

"Un ejemplo interesante es el de los sioronó de Bolivia, pues contradicen uno de los axioma que con frecuencia se repiten al hablar de la música "más antigua": en el caso de esos indios, la más que cumplir funciones rituales, , parece utilizarse principalmente como solaz. Los siorionó carecen de instrumentos musicales y dispone en tan solo de unas cuantas melodías sencillas. Cantan por la tarde , al oscurecer y por las mañanas, en sus hamacas , antes de iniciar las actividades e la jornada. Los textos de las canciones son naturalmente improvisados y tratan de todo tipo de acontecimientos pasados y presentes."²⁰⁸

Algo similar ocurre entre los *ülkantunes*, que se cantan y crean por lo general de

²⁰⁷ McClain Ernest G. may 1979, págs. 205-209.

²⁰⁸ Nettl Bruno .,1973 págs184-185

manera improvisada , pero en un ambiente más festivo, aunque igual de familiar e íntimo que los *sioronó*. Sin embargo, no ocurre esto con los *nguillan ñil* o el *ulutún*, donde la música tiene una función, cosmológica, espiritual y de sanación.

Sobre el tema principal de tesis, nos llegan ejemplos, sobre el pensamiento musical de los pueblos de América del norte, sobre como debía ser un buen músico, o que es lo que se entendía como una música correcta o bien hecha.

“El rasgo distintivo de un buen cantante de las llanuras es la habilidad de cantar muchas canciones y de cantarlas con voz aguda, en cambio los indios pueblos prefieren a los cantantes con voces graves y retumbantes”.

El machife, suele cantar los *ñil* con una voz aguda , además de hablar siempre con esta voz aguda, no así el *ñilkantufe* común, acá puede apreciarse la complejidad que posee la música mapuche en sus estilos.²⁰⁹

Hay un dato más interesante aún, los indios pueblo:

“Juzgan las canciones según su “poder” más que por su belleza.”

Algo muy similar ocurre en la música mapuche, la música se considera atrayente o de alta calidad, por el tipo de poder, posea *newén*, *kimün* o *raqidzuamn*, más que por su belleza, existe el sentido estético del gusto pero este radica, en la fuerza del mensaje y en la intensidad con que estos se entregan y se expresan más que en los adornos melódicos o rítmicos.

También aparecen los elementos oníricos y del mundo astral, relacionado con el origen de las canciones:

“Entre las tribus yuman del extremo suroccidental (de E.U.) se piensa que las canciones se sueñan, es decir que una persona las recibe o las crea mientras esta dormida.”

Así ocurre, con los cantos de iniciación de la *machi*, se reciben en sueños, no así los *ñil*, por esto es necesario distinguir en la diferenciación de cada estilo musical mapuche.

Si entre los mapuches, existieron influencias antiguas incaicas en su música o de los españoles, o actualmente de melodías y letras chilenas, esto no era aceptado y será llamado como canción “*pikumche* (del norte) o chilena, sino que será absorbido y reintegrado a lo mapuche será sintetizado.

Existe entre los mapuches, *ñil* que se mantienen con el tiempo y otros que cambian. Ambas formas, son permitidas tanto las rígidas como las mutables, frente a esto

²⁰⁹ *Ibíd.* págs187-188

hay otras culturas que demuestran una rigidez e inflexibilidad en las leyes de que rigen sus canciones:

“También varía el grado en el que las canciones conservan su forma de año en año y de generación en generación. Algunas tribus, como las de la costa noroccidental, consideran importante mantener una canción. Un cambio o error puede anular u propósito en el rito o despojarla de su poder. Por eso se establecieron ensayos organizados y se castigaban sus errores.”

En este ejemplo nuevamente aparece la idea de poder, de la efectividad de la canción. Como en el caso del newen, las canciones de estas etnias tienen la posibilidad de transformar la realidad material mediante el sonido.

En cuanto a la estructura de los sonidos y de las alturas en la música mapuche tenemos los ejemplos las *pifilkas*, tocan en alturas que son similares pero no iguales, provocándose intervalos de 3 menor aproximados pero no totales, con diferencias de cuartos de tono y octavos de tono, no ocurre lo mismo con la música africana occidental en general, por ejemplo:

“La (música) africana parece bastante ininteligible para el oyente occidental, no tiene al escucharla por vez primera, el sonido exótico de algunas músicas orientales o de algunas amerindias. La conclusión que provisionalmente podemos sacar de este echo es que la música africana, en su conjunto encaja más o menos en el esquema diatónico que es también la base de la mayor parte de la música folklórica occidental.”

He aquí el problema, la música mapuche no encaja con el modelo diatónico europeo y su transcripción a un pentagrama no puede describir como es en realidad, de ahí la necesidad de símbolos y códigos que permitan describirla correctamente. Signos, que deberían de estar basados en el *newén, neyen, neyün, raquidzuamn, trepeduamn* o *kimün* y tal vez muchos más. Estos conceptos describirían las células rítmicas y sonoras que describen el tipo de poder o de energía de cada música.

III.VII Últimos trabajos antropológicos en territorio lafkenche

Es imprescindible, antes de exponer todo trabajo que se ha hecho en terreno, las investigaciones y antecedentes que se poseen del área estudiada.

La zona del lago Budi, es una de las más misteriosas, en lo que concierne al concepto de lo mapuche, ya que como un “pequeño chiloé”, se halla enclavada en una zona, que estuvo aislada a las grandes guerras que se dieron durante la colonia, no sufrió los embates, que tuvo la zona huilliche de valdivia, la zona de Arauco o de Ercilla o la aculturación de los cuncos y “*veliches*” en Chiloé, vivió una afortunada protección además de ser un núcleo particularmente distinto al resto de las zonas *lafkenches*.

Distinto fue el caso, durante la invasión chilena a tierras mapuches en el siglo XIX, numerosos ejemplos describe Pascual Coña, especie de *werkén*, realmente, de la zona del Budi. Nombres de lugares en los cuales trabajé, se conocen de bastante antiguo: Rukaraki, Rucatraro, Collileufu, Tragua-Tragua, Pu-Budi, Romopulli etc... Estas comunidades, estos verdaderos *warrías* (ciudad, pueblo, localidad) antiguos no son de origen reciente se remontan tal vez a cientos de años y las canciones hablan de eso, el valor antiquísimo se resguarda en este verdadero cofre del tesoro Lafkenche.

Numerosas transformaciones, ha vivido la zona del Budi, desde el maremoto del 62, su geografía fue transformándose paulatinamente, hasta extender el tamaño de este lago salado que dicen, era mucho menor. Así fue como se inundaron valles y zonas de ganadería, llenando el paisaje de pequeños archipiélagos. Además de la presencia del mar, la presencia de un lago más crecido, fue cambiando la fisonomía y la economía de la zona, enfatizándose con el tiempo la pesca y la forestación. La misma constitución de las familias han cambiado, numerosas problemáticas a nivel del sistema de supervivencia han cambiado el modo de ver la vida.

El trabajo más reciente que ha tratado esta transformación social, es la tesis de la socióloga María José Araya Morales, se enfoca en la transformación del rol de la mujer de esta zona.

La socióloga, establece su punto base en la comunidad de Rucatraro,

inmediatamente al lado de mi punto base, comunidad colindante con la de Collileufu Grande. Como muy bien expone Morales, la comuna de Puerto Saavedra a la que pertenece gran parte del Budi, es una de las comunas con más población mapuche en Chile, aproximadamente un 64%7 de la población (censo 1992) siendo un 80,9% de su población rural.

En su tesis, establece que en la zona hay dos tipos de machi, consideradas según el estereotipo social de la zona: una es la machi que nace como tal y desde pequeña se inicia teniendo el verdadero *Newén* en su origen, la otra es aquella que se hace machi siendo ya adulta y que lo hace por dinero.

Sin embargo, la investigadora comete un error, al no diferenciar bien los términos de machi y de meica, ya que una supuesta machi, quien ella denomina como una machi “por negocio”, es la meica margarita a quien personalmente conocí. Ella misma, declara no ser machi, además de que el conocimiento general, es que existen dos roles bien diferenciados: una es la machi y la otra es la meica. La primera, se halla ligada directamente al culto del *nguillatun*, la segunda posee su propia religión su propia iniciación, si se hiciera una analogía estrambóticamente universalista, podría decirse que la machi en el budi, pertenece a una religión similar, a un budismo ortodoxo terevada y la meica pertenece a una especie de “*budismo zen*”. La meica, se haya ligada a un culto libre y también puede ser iniciada a través de sueños.

Otro dato con el que no concuerdo, es con el hecho de que la tesista, establece como una estadística, el decir que los mapuches del budi, se autoidentifican como morenitos y como mapuches, por su piel más oscura y que establecen una gran diferencia con lo wingkas. A mi entender y según su experiencia, la mezcla en el budi es grande pudiéndose observar mapuches de pelos rubios, negros, pelirrojos que no hacen diferencia por lo físico, sino que se establecen como mapuches, por los elementos culturales sólidos y fundamentales, algunos con apellidos mapuches, otros con mezcla y otros sin ellos. La mezcla entre no mapuches y mapuches, es grande, así como la de las culturas musicales también lo son. Predomina antes que nada, lo mapuche por sobre lo *wingka*, el *wingka* se volverá siempre más mapuche, que lo que el mapuche se vuelve wingka en el budi. Es por esta causa, que se presenta el fenómeno, de que muchos que no poseen ningún antecedente

mapuche hablan algo de *mapudzungun*. Como muy bien establece Morales , en muchas partes de la zona, el mapudzungun se ha perdido un poco, pero no se puede generalizar, ya que muchas familias, aun lo hablan, algunos de una forma más pura y otros mezclado con castellano.

Como muy bien presenta la autora, se ha desarrollado una fuerte diferenciación, entre los católicos y evangélicos de la zona. Además de establecer, que existe aun, un fuerte patrilineaje y costumbres, que bajo la mirada occidental pueden parecer machistas o sexistas. Pese a eso, establece que muchas mujeres en el Budi, se han desarrollado profesionalmente, se han independizado como madres solteras. Este dato, que puede parecer irrelevante para un trabajo musicólogo, no lo es tanto, ya que existen muchas condicionantes, que hacen que la mujer se independice , vaya olvidando sus raíces y el valor de cantar *ül*, en algunos casos, aunque en otros casos, la mujer defiende más su propia determinación y autoestima mediante el *ül*.

La tesis, continua describiendo las actividades cotidianas, de la mujer mapuche de la zona, sus esfuerzos y roces con los hombres como género. También, se establece el fuerte sentimiento, que en el budi se posee del sub-sanguis, el derecho por la sangre y el fuerte sentimiento de apego a la cultura. Es decir, el Budi, más que una zona avergonzada o adormilada, por ser mapuche, es una zona altamente orgullosa de su condición de *lafkenche* y mapuche. Esto mismo, demuestra que la cultura se mantiene viva en la zona, desarrollándose cada vez más proyectos desde autoniciativas, por reforzar la comunidad mapuche.

La tesis, también describe los problemas existentes, con la falta de abono y de poder productivo agrícola de las tierras. Esto, incide en una migración relativamente alta, pero que no alcanza a ser tan alta, como en otras zonas del norte de la XIX región.

El trabajo expone como la mujer del Budi ha ido tomando las riendas del hogar y es la que participa cómo vocera en la familia en las organizaciones sociales y comunitarias con la venía del marido y con su apoyo. La tesis describe que esto se ha dado producto del cambio social y de la liberación de la mujer.

Un trabajo mucho más relacionado con la música, realizado en la misma zona etnográfica de la tesis, es el realizado por Ramón Cayupil. Este autor, hace una aproximación de la música, con el fenómeno social , desde el ejemplo de las comunidades *lafkenches* del lago Budi.

En su tesis, el autor sitúa a la música, como una de las tantas expresiones culturales de un pueblo, situándola en un lenguaje más bien cultural, que propiamente musical.

Calfiqueo, coloca a la música primero que nada, dentro de un texto cosmológico basado en “dimensiones”, las que se mueven dentro del cosmos o *Mapu*, dentro de la cual se mueve el planeta tierra o *Puji Mapu*. En este Mapu, Calfiqueo coloca en su parte ascendente al *wenu mapu*, debajo de este, al *ragiñ wenu mapu*, luego al *püji mapu* (nuestro planeta) y debajo de este el *Minche Mapu*. La materia energética, que rodea al planeta sería el *waj mapu*, algo así como el halo protector de la tierra, que se halla lleno de *Pu Newén* (los newenes). La música y todas las demás culturas, estarían regidas por dos conceptos: el *nor.*, que es la ley que rige el destino y la misión individual de cada persona, y el *Ad* el deber y la ley familiar. Otro importante factor es el conocimiento, que unifica a toda la cultura y que va transmitiendo, los diversos poderes, como el *kimün* o el *newen*, es el *Zugun*, la palabra, el lenguaje en todas sus formas.

El *zugun*, el *nor* y el *ad* guían la eco-construcción identitaria, de cada cultura mapuche, dentro de la cual se sitúan principalmente las *pewenche* (gente del *pewen*), *nagche* (gente del bajo), *wenteche* (gente del llano), *williche* (gente del sur) y por su puesto *lafkenche* (gente del mar). Otras identidades regionales mapuches son la *wijiche*, *wazüf che*, *ina piri che*, *ragkülche*, *chaziche*, *wijilafkeh che* y *zeqün che*. Calfiqueo, recalca la identidad *lafkenche* que “ha desarrollado una forma particular de conectarse y establecer comunicación con los seres o energías del mar...”. Así todo en el mundo mapuche esta vivo y la relación del ser humano con la naturaleza determinara también como se su música.

El concepto que determina la identidad cultural, es el *tuwün* u origen territorial, así cada música mapuche, tendría un *tuwün* distinto según su origen.

Calfiqueo, toma la clasificación de Juan Ñankulef para los 4 tipo de música mapuche:

1-La música de Machi,2- Las canciones protocolares o saludos (*ülkantun-pentukun*),

3- las improvisadas en ambientes familiares (los *ül* clásicos), y 4- las que incorporan otros instrumentos occidentales e incluso orquestación.

En esta última clasificación puede verse el ejemplo de que se ha integrado la música de culturas”, la cuarta música serpia música mapuche de tipo chilena.

Calfikeo especifica tomando a Nicolás Nahuelpán (entrevistado también por el autor de la presente tesis) o el compositor Cecil González, para decir que los “mapuche emplean cinco notas musicales (Do, Re, Mi, Fa, Sol).

Calfiqueo especifica que al parecer : “La música mapuche no es cuadrada... no sigue una cuadratura dada por una cifra indicadora estable ...” ya que la música mapuche no terminaría necesariamente en la cifra de compás con la cual comenzó, es decir sería heterométrica y también irregular.

Además las melodías serían pentáfonas (¿i). Las canciones no pasarían de una octava , utilizarían muchos semitonos siendo atonal ya que no podría acompañarse con instrumentos occidentales.

Vemos que hay declaraciones muy diversas, en cuanto a la pentafonía y al rango de alturas, que posee la música mapuche. Calfiqueo también utiliza la palabra atonal, por contrastar la tonalidad mapuche, con el sistema temperado, pero nada indica que la música mapuche sea atonal.

Calfikeo, continúa su tesis describiendo los distintos estilos de música que se practican actualmente, desde lo mapuche puro hasta aquello con inspiración mapuche: lo mapuche puro como lo practicado en la comunidad, con melodías e instrumentos mapuches, hasta lo no-mapuche, que utiliza algunos instrumentos folklóricos europeos y aquello con inspiración mapuche, como el rock o hip-hop mapuche.

La investigación de Calfikeo, abarca un sector lafkenche del Budi, la escuelas de Piedra Alta (sector cercano a *Tragua-Tragua*, comunidad trabajada por el autor de la presente tesis) la escuela Santa María de *Wapi* (en el lago Budi) la escuela de Rukaraki (sector también trabajado en la presente tesis).

Las ceremonias que aun permanecen vigentes, son los *nguillatunes*, machitunes y *eluwun* (entierros) además de que aun continúan los *mingakos*.

En contraste, otra de la zona investigada por Calfiqueo, son las comunidades wenteches de Caucache y Ragintuleufu. En Caucache hay menos prácticas típicas mapuches, en relación al sector lafkenche de Budi, no hay ya *mingakos* , ni *mafun* (casamientos típicos) y ya no se habla mapudzugun, en cambio en Rafinteulfu aun siguen vivas las ceremonias y música mapuche.

Para Calfikeo, el tal como se presenta en estas comunidades, cumple un rol pedagógico y formador. Sin embargo, el *ül* se está perdiendo en las comunidades, principalmente por el individualismo y la disminución de un proceso de retroalimentación y comunicación, desde donde los niños puedan aprender desde pequeños el *ül*.

Sin embargo, Calfiqueo establece que los encuentros de Palin, son más frecuentes que los *ül*, practicándose en las escuelas y en todo sitio en general. También se practica aun *ayekan*, música para hacer reír y *epeu* antiguos cuentos.

IV
CUARTO CAPÍTULO: PARADIGMAS
SEMIOLÓGICOS PARA UN ESTUDIO DEL
LENGUAJE MUSICAL MAPUCHE

IV.1 El estudio de la razón otras vías de pensamiento y percepción en el estudio de una cultura

A primera vista, el tema de la razón en el estudio de la música de otras culturas, puede parecer innecesario o atingente, con respecto al tema central de esta tesis. Sin embargo, creo se debe comenzar por autocriticar la cultura desde donde provenimos, solo reflejándonos en nuestro propio pensamiento y conciencia, podremos tener un acercamiento al modo de pensamiento de culturas distintas a nuestra tradición indoeuropea-occidental. Para este primer asomo de estudio intercultural, cabe hacerse las preguntas ¿De que manera ordena un pueblo su concepto de sonido y música (o lo más cercano que pueda parecerse al concepto música u otro alternativo)? ¿Qué cosas son las que privilegia el hecho musical? ¿De que manera, construye el proceso de pensamiento en la ejecución musical y que conceptos, utiliza para poder explicar y autocientizar el porqué de la “música” en su cultura? Estas preguntas generales y cercanas a la hermenéutica, en el sentido de la captación conciente del hecho musical, son necesarias para iniciar una reflexión. Esta reflexión, nos puede dilucidar un camino a seguir, en el estudio de una cultura distinta a la nativa del investigador, una pregunta que siendo cercana a la filosofía, en sus aplicaciones concretas y más empíricas, puede llevarnos a construir una ciencia integral. Para responder a estas preguntas, es necesario autoobservarnos como cultura indoeuropea occidental (de tradición helénico-romana) Este concepto, que históricamente ha tenido una incidencia directa sobre la música y la observación de su quehacer, es el de la razón. La razón, como constructora del lenguaje y como herramienta de la ciencia en sus estudios. Para esto, es útil acudir en la ayuda de Granger, quien en su libro la razón, nos expone un primer desarrollo histórico de los tipos de razón, manifestados en la cultura euro-occidental y de sus relaciones con disciplinas humanas. En primera instancia, la razón supone “un ideal, una actitud y un método” relacionándola Granger, con la conciencia y con su relación casi constante con las pasiones, como la antítesis de la razón. La razón, supone también según la visión original de los griegos, la idea de unir y hablar con el pensar, he ahí su relación directa con el lenguaje y la construcción del mundo

mental de una cultura, por otra parte, también presenta la idea de medir estas dos concepciones de la razón, nos llevan inmediatamente al objeto de la ciencia fundada en este concepto: la idea de una ciencia cuantitativa y concreta a la vez. Esta, es capaz de llevar a reducciones, los hechos físicos. Así, Granger continúa presentando la dicotomía que se manifiesta, entre el conocimiento imperfecto e ilusorio, con el conocimiento auténtico y verificable. Por otra parte, en la función de las ciencias racionales griegas, Granger distingue entre la razón intuitiva, *noesis* y la razón discursiva *dianoia*.

Luego, el autor demuestra como la razón estuvo ligada a la fe en la era del medioevo europeo, aquí la razón aparece como “principio natural del hombre”

²¹⁰Así, vemos como una determinada cultura va autodefiniéndose, restringiéndose y remarcando las posibilidades explícitas, dentro de una concepción de ser humano. Esta idea de autoconstrucción cultural en el lenguaje, también es aplicable en una cultura como la mapuche, donde ciertos conceptos fundamentales, van modelando su visión de humano, de ser en el mundo y de persona en su expresión artística, en este caso, musical.

Luego, la descripción del filósofo y epistemólogo, remarca la directa relación de la razón, con la utilización de las matemáticas y la ordenación numérica del mundo, en el método propuesto por Descartes, quien deduce el “instrumento” y “modelo” de todo conocimiento demostrativo. Este punto mencionado (recalco) a primera instancia, parece alejarse del tema de tesis, sin embargo, es necesario explicarlo a modo de introducción, para entender los basamentos ideológicos y los procesos que fueron construyendo, las ciencias en base a un modelo racional. Este modelo, influyó fuertemente en los paradigmas estructuralistas, los que se desarrollaron y utilizaron en el estudio de la música mapuche, como en el caso de M.E. Grebe, Gundermann, y Foerster, como veremos en otro capítulo. La idea presentada aquí, el cuestionamiento base la tesis, es como la utilización proveniente desde un concepto del mapudzungun en un estudio científico y musicológico de la música mapuche, puede incidir en toda una reestructuración y reconstrucción de la cosmovisión mapuche, en contraste con la elaboración en base a un modelo de un concepto de una idea foránea a la cultura mapuche. El cuestionamiento es: como la razón aplicada en el estudio estructuralista, reconstruye un mundo musical inserto en una imagen social “x” de la cultura mapuche y como esta construcción

²¹⁰ Granger G.1959 pág. 5-10

teórica, puede llegar a ser afectada, por la inserción activa de un concepto del *mapudzungun*, pero esta vez no como objeto pasivo observado, sino que como sujeto activo. Es una reconstrucción, desde la visión del concepto del *newén*, concepto en el cual poco a poco iremos profundizando. Para entender el concepto de *newén*, es necesario entender como contraste cultural, el de la razón y la objetividad.

Otro punto importante que describe Granger, es la idea de las propiedades a priori en la razón, tal como la entendió Kant, es decir elementos que se hallan previos a la observación y a la experiencia, a la empiria: fuerzas racionales que modelan y que prejuzgan nuestros actos y observaciones. Al mismo tiempo, Kant propone una dependencia de los objetos observados, de la estructura del sujeto, en orden de sojuzgamiento de lo observado por parte del sujeto observador.²¹¹ Esta visión kantiana, también pone límites de la razón, estableciendo lo que el denomina “la razón práctica. Esta concepción de los objetos, en dependencia del observador, a manera de programación mental, generadora de principio pre-establecidos es retomada por Humberto Maturana, quien define dos maneras de objetividad, la primera en la cual, el observador “cree” en una independencia del objeto en relación con el sujeto, esto llevaría a generar una uncausalidad que corre el peligro de convertirse en dogmática

Por otra parte, existe la posibilidad de una segunda manera de observar y entender la objetividad, en la cual el sujeto que observa es consciente que lo que es observado por él, es dependiente de su observación. Esta relación, ocurre a través de la misma “praxis del vivir”, en “la coordinación de coordinaciones de acciones consensuales en el espacio de las relaciones humanas”. Esto quiere decir, que tras un proceso de interobjetividad, el sujeto genera una red de relaciones, en las cuales este se ve afectado por el objeto que observa. Esto es muy importante, por que plantea la posibilidad de establecer la creación de multi realidades y multi universos a partir del proceso de observación, en la cual se es consciente de estar afectado o unido con lo observado.

Al mismo tiempo, se produce un proceso de concientización del sujeto observador, sobre su posibilidad de distinguir o no de lo ilusorio, de la percepción de lo real. En este juego, habría muchos factores más allá de la simple razón.²¹² Lo que Maturana plantea en el fondo, es que somos creadores de realidades, ellas se ven

²¹¹ *Ibíd.* pag .10-11

²¹² Humberto Maturana, 1999 pags.168-179

afectadas constantemente por nuestras relaciones con el mundo externo, es decir que los procesos investigativos científicos son afectados por nuestra percepción y auto-construcción de la realidad en nuestras relaciones con los objetos. Con esto quiero decir, que una explicación que utilice términos provenientes de una tradición cultural helénico-romana, de una ciencia europea sobre una cultura mapuche, necesitará de afectar positivamente, estimular una respuesta por parte de la otra cultura, un diálogo que permita generar imágenes e Inter.-realidades, en el proceso investigativo. Al estar conciente el investigador, de la carga de racionalidad que lleva consigo, puede facilitar más el proceso de inserción en la cultura a través de la etnografía. En este proceso, el investigador puede vivir el encuentro, con modelos de pensamientos y conceptos generadores de realidades, muy distintas a las que puedan existir, en aquellas generadas por la razón. Por esto fue importante en la construcción de la tesis, modelos alternativos, que intentasen alejarse un poco de la razón, tanto en la experiencia del proceso etnográfico a través de la vivencia musical y cultural, como en el análisis de los datos y el report obtenidos.

Es sabido, que en la tradición euro-occidental, la razón ha cumplido un papel fundamental, pero que históricamente no ha sido el único, Granger, plantea la existencia de modelos paralelos a la razón, como fueron y han sido, las experiencias místicas, la magia y mitos, el romanticismo y el existencialismo. Las dos primeras formas, son presentadas por el autor de una manera un tanto evolucionista, pues plantea el desarrollo desde formas culturales básicas, hasta el desarrollo de una racionalidad. Es decir, se plantea la racionalidad como un progreso, un constante acumular y superar estadios culturales "primitivos". Esta visión bastante etnocéntrica, ha afectado a los trabajos anteriores del tema musical mapuche, ya que se plantea la idea de una cultura mapuche como un rezago cultural, un museo viviente de cómo fue el humano en procesos anteriores, un verdadero viaje al pasado, hacia lo primitivo, como si la cultura mapuche fuese estática y no se viera afectada por el tiempo y el espacio. En este sentido, Granger, define a lo mágico desde el punto de vista de la superstición y de el anticuado concepto de lo "sobrenatural", además de ocupar el concepto un tanto absurdo de "homo magicus" confundiendo brujerías con el concepto mismo de la magia y estableciendo un verdadero genero humano mágico? ²¹³

²¹³ Granger G.1959 Págs.16-17

Nada más peligroso que esto, que partir observando al pueblo –o parte muy pequeña de este-mapuche de una forma tan general y limitante, como si la música de este pueblo, fuese solo un rezago de chamanismo o de primitividad, entendiendo, que cada cultura comprende la espiritualidad de una manera particular. Esto, me hace recordar cuan importante es comprender y aceptar la particularidad de una cultura, donde conceptos como “*homo magicus*” no existen, ya que su realidad, se va construyendo a partir del lenguaje, a partir de su definición de sentido en la explicación y comunicación en y con el mundo.²¹⁴

Sin embargo, es interesante reconocer en Granger, el mérito de explicitar que lo mágico y lo racional co-existen y que ambos construyen un orden del universo, aceptando con ello, vías de expresiones mentales y de observación de la realidad alternativa a la razón o a la pasión.

En ese sentido, Granger expone el desarrollo histórico de la actitud romántica (pasión), donde predominan los valores vitales sobre los intelectuales y se produce la exaltación del poder. Esto es importante para preguntarse, ¿que es lo que el investigador, desea recalcar en su investigación: un proceso intelectual, un proceso vital o cualquier otra forma de expresión distinta? Todas estas definiciones, son ayudas al acercamiento interpretativo que pueda hacerse sobre el idioma mapudzungun, pero antes de hacerlo, es preciso- como se hace en este capítulo- recalcar y conocer nuestros propios conceptos culturales, para poder entender o acercarnos a los conceptos culturales mapuches.

Otro movimiento analizado por este autor francés, es el del existencialismo, donde predomina una “metafísica de la emoción”. Cada realidad tiene su naturaleza, su inteligencia, que debe aprehender. Es preciso descubrir las realidades del *newén*, del *raqidzuam* o el *kimün*, conceptos fundamentales del mapudzungun.

Así mismo, surgen movimientos artístico-filosóficos como el superrealismo, donde aparecen “fuerzas subterráneas y crepusculares” “fuerzas creadoras de la imaginación”, que moldean nuestra relación con el mundo, formas que nada tienen que ver con la razón.²¹⁵

Frente a todo lo observado, en la primera parte de este capítulo, es pertinente hacerse la pregunta: ¿De que manera incide la formación racionalista de una

²¹⁴ Ibid .Pág. 18

²¹⁵ Ibid. Págs.21-22

ciencia formal, en la audición y vivencia de la música mapuche, en la transcripción de un *ül kantún* o en la descripción de un *nguillatun*? O ¿De que manera puede elaborarse un modelo teórico, sobre un fenómeno musical específico del pueblo mapuche, que aplique nociones no provenientes de un modelo racional, sino que de un modelo nacido del mismo *mapudzungun*?

Esto es importante al momento de realizar una etnografía. Remitiéndome ahora a mi propia experiencia etnográfica, es útil especificar que cuando me dispuse a hacer esta investigación, tenía conceptos a priori, conceptos que cambiaron drásticamente con los hechos, fui transformado por el objeto estudiado y viceversa. Así fue como se estableció un diálogo y a partir de ese diálogo, surgieron preguntas que me hicieron cuestionar un modelo racionalista, para la definición de los conceptos musicales mapuches. Pero ¿cómo explicar estos conceptos?

Tomando las palabras de Humberto Maturana, se puede decir que una explicación es “una proposición de un mecanismo generativo, que da origen a la experiencia por explicar, usando otras experiencias distintas, de aquella que explica y que es aceptada como tal, por un observador desde su escuchar con algún criterio de aceptación que él o ella pone”.²¹⁶

Esto quiere decir que si bien yo, como investigador, estoy conciente de que voy a estudiar conceptos, como el *newén* o el *nguen* en un determinado contexto espacio-temporal, también debo estar conciente que necesito conceptos, desde mi propio idioma-el castellano- para poder establecer nexos de acercamiento.

Frente al concepto del *newén*, que se estudia en esta tesis, es necesario determinar, con que clase de objetos físicos, se relaciona y definir que clases de relaciones sensoriales, determinan los objetos estudiados por parte del *newén*.²¹⁷

Teniendo en cuenta que el *newén*, es para los mapuches, tanto una realidad física como espiritual, viviente de un ecosistema, es coherente seguir utilizando algunos elementos, provenientes de las propuestas biológicas de Humberto Maturana.

El sujeto racionalizador, es afectado por el mismo objeto observado, es decir que la racionalización, se produce como efecto de una estimulación entre sujeto y objeto. Este último, nunca es totalmente independiente del sujeto, por lo que la total abstracción de la racionalidad, la total reducción y formalismo, es una quimera ya que siempre estará siendo representación de algo concreto, de un proceso de

²¹⁶.Maturana H. 1999 Págs. 175-176

²¹⁷.Ibíd. . pág. 177

comunicación, en un espacio físico y no de algo totalmente ideal o a priori. En esto puede criticarse a Kant., con sus racionamientos a priori. Es cierto que cada investigador, trae sus conocimientos y percepción del mundo previo a cuenta en una etnografía. Por otra parte, el sujeto es transformado en la convivencia de la observación, es decir, sus esquemas racionales son llevados a lo concreto, por más que este intente, dar una explicación totalmente ideal capaz de ser medida y cuantificada. Es la realidad misma, la que lleva al investigador a captar, no solo cantidades y cualidades, también le permite concepciones provenientes de otra cultura. Así es, como el estudio del *newén*, plantea las diversas interrogantes: ¿Es posible objetivar un fenómeno como el newen? ¿Tiene este término del mapudzungun una realidad concreta? ¿Que es lo que se define como “real” dentro de la cultura mapuche o de una sub-cultura de este pueblo? ¿De que manera influye la racionalización o la no racionalización en una propuesta teórica sobre el *newén*?..

Para Granger, las ciencias formales están llenas de silogismos, métodos lógicos que se basan en una razón, la que permite verificar pero no permiten construir conocimiento.

Sin embargo, la situación de un hecho objetivo: ya sea de una interpretación un *longkomeo* interpretado por un *trutrukaturfe* (tocador de *trutruka*) o de un *tayil* (música “secreta” y sagrada) debe considerar tal como dice Jean Jaquez Nattiez que “el representamen, evoca un sistema de relaciones estructurales constitutivas del objeto, pero que al mismo tiempo desencadena una serie de evocaciones subjetivas.”²¹⁸.

Esto quiere decir en otras palabras, que tras el objeto específico (la *trutruka* que genera el sonido y ritmo característico de un *longkomeo*) de este hecho concreto, hay factores sub-concientes, los que inciden en el intérprete, en una determinada emocionalidad y expresividad individual espontánea e impredecible. Estos factores se hallan por sobre las convenciones “objetivas” que debe ser tocado un *longkomeo*. Al mismo tiempo para Nattiez, el usuario de un signo que en este caso pueda ser el objeto de la observación lleva detrás de si una idiosincrasia que no puede ser “Controlada por ningún medio”²¹⁹.

²¹⁸ Nattiez J.J. 1979. Pags. 7-19., pag 15

²¹⁹ *Ibíd.* Págs. 7-19.

IV.II Concepto del signo lingüístico

Una vez identificados, los esquemas y estructuras mentales previos, que pueden influir en una investigación musicológica sobre el *newén*, dada las posibles definiciones, que intenten caer en un etnocentrismo, creo que es necesario explicitar los conceptos lingüísticos, que serán utilizados al tratar este término del mapudzungun, directamente con vías a definir el marco en la Presente tesis.

La lengua, como todo musicólogo sabe o debería saber, construye el mundo, ya que nos ayuda a representarlo y a comunicarlo, explicándolo. Para entender cuales son los factores, que generan un término lingüístico, es necesario entender este término como un signo. Quien mejor explica el signo lingüístico, es el padre de la lingüística moderna: Ferdinand de Saussure. El docto francés, explica que en términos generales, el vulgo reduce a la lengua a una simple nomenclatura. Por esta razón, quien intentase describir la música mapuche, desde un punto de vista básico, sin las herramientas necesarias, chocaría con su propia pared intelectual, que le impediría ver en un término como el *newén* o el *nguen*, una explicación simple y clara.

Por esta complejidad de los términos, Saussure, fue claro en explicitar la diferencia que existe en un término, en un nombre entre su naturaleza vocal y la síquica, ya que el nombramiento de algo de una cosa, es solo un paso o una parte del término, del signo lingüístico total.²²⁰

Por esto, será necesario explicar el *newén* desde sus términos síquicos, de los procesos mentales inherentes que se producen en el hablante del mapudzungun, sobre el término del *newén*, que es lo que entiende por este, que asociaciones internas realiza con este signo y como se relaciona con otros signos (como el *nguen*).

Una vez comprendida esta naturaleza síquica, podemos comprender, como la representación nunca es material, solo es un reflejo de lo captado por los sentidos. Los dos caracteres esenciales, que posee el signo son el significante y significado. Para Saussure, ambos son caras de una misma moneda, si bien no siempre tienen

²²⁰ de Saussure Ferdinand 1987 pag 127

un lazo natural de unión y a pesar de eso, están en un constante juego de representaciones y proyecciones.

El significante también podría ser denominado como “símbolo”, sin embargo el símbolo “no es nunca completamente arbitrario, no está vacío”. EL significante no es elegido libremente, por un hablante. ¿Que consecuencias tiene esto? : Que el individuo perteneciente a una etnia o pueblo, al utilizar un signo lingüístico a través de un determinado término, que se expresa en una imagen acústica (síquica) es decir un significante, no elige esa imagen, no la crea, más bien la aprende de su cultura a través de un aprendizaje. Esto tiene repercusiones tremendas en un término como el *newén*, ya que como pude observar en la entrevista, este término se asoció con diversas “imágenes”, pero estas imágenes no eran producto de la espontánea elección de un hablante, al contrario, manifestaban toda la experiencia de una colectividad. Es ahí, donde radica la utilidad de las entrevistas, para atreverse a generar propuestas, en torno al *newén* y su relación con la música. Esto es un primer paso a la justificación y validez de esta tesis y su utilidad real, como manifestación de un signo lingüístico, que vive a través del tiempo (si bien la lengua se transforma) y que no es una simple creación casual de los hablantes mapuches, es decir, no es algo dicho en el momento, sin una base cultural sólida. Además, la imagen es inmotivada en relación al significado que no es otra cosa que el concepto...²²¹

Para Saussure, el significante es lineal, es decir es medible, con lo que restringe bastante la posibilidad de representación. Esta uncausalidad del significante, nos recuerda la definición dada por Maturana, de la objetividad que cree independiente al observador de lo observado.

Sin embargo, el significante puede cambiar a través del tiempo, si es observado desde el punto de vista de una lingüística diacrónica, pero puede ser considerado como inmutable (entendiéndose también el signo completo con el significado), desde el punto de vista sincrónico. Es importante señalar, que en el proceso de explicación de cómo se conforma esta tesis, los elementos disciplinarios lingüísticos, semiológicos, antropológicos, históricos y propiamente musicológicos, están íntimamente ligados, ya que la lengua es también un producto social y cultural, pero también se ve afectada por los acontecimientos históricos.²²²

²²¹ Ibid pags 129-131

²²² Ibid. pags 135-139

En el sentido de que el significante del *newén*, sea medible quiere decir, cuantificable se estaría realizando una racionalización de algo que no lo es ¿Es esto posible?

Para esto recurrí a Roland Barthes, que en su excelente libro “Elementos de Semiología”, expone una síntesis de los distintos lingüistas y semiólogos, que han trabajado por construir una teoría lingüística y semiológica.

Barthes, expone la importancia de la dicotomía entre lengua y palabra presentada por Saussure.

La lengua pertenece a un modelo general, que esta por sobre los hablantes, es el gran modelo y regla socio-cultural. Al contrario, la palabra es una expresión individual, posee espontaneidad, pero no es capaz de hacer variar a la lengua, pues esta sojuzgada a ella y a su sistema de valores. Quien viene a enriquecer la dicotomía, lengua palabra a juicio de Barthes, es Hjelmslev quien ha especificado los componentes de ambos conceptos. Existe para Hjelmslev, la lengua como una forma pura, como un esquema o patrón, pero también existe la norma, que describe la lengua, como debe utilizarse materialmente y por último, la lengua tal como se emplea, de facto con sus variaciones y creaciones regionales. Esto último, es importante de entender, ya que el lugar físico de el estudio etnográfico, es la *quenche* y puede compararse con otras realidades no *quenchas*, donde existe una variación de lo que se entiende por la lengua, es decir la “norma” del *newén* es superada por el “empleo” del *newén*.²²³

Es necesario tener en cuenta, que la lengua para el antropólogo Levi-Strauss (Quien menciona bastante a Saussure en su trabajo) pondera el estudio mecanicista, en cambio la palabra, se mueve en el ámbito de las probabilidades. Además de esto, Saussure destaca el carácter inconsciente de la lengua, el hablante puede manejar ciertos términos, significantes y significados de un signo lingüístico, pero no necesariamente esta conciente, de todo su sentido y de su mensaje implícito. De allí que en las entrevistas realizadas para esta tesis, haya que deducir mucho de lo que se dice y también retomar los aspectos indirectos, de las observaciones realizadas. No solo las palabras entregan información, sobre lo que informante dice, también lo hacen los gestos, actitudes, reacciones y analogías que nacen espontáneamente. Sin embargo, para Levi-Strauss no es el contenido lo inconsciente, no lo son los símbolos directos, sino más bien los símbolos ideales la

²²³ Barthes Roland, 1971, págs. 8-11

abstracción pura. Así mismo, si tenemos a un *kimche*, un sabio mapuche, este puede reflexionar sobre un término, comprenderlo y manejarlo, de manera que tenga un control mental totalmente consciente de un término. Sin embargo, un mapuche “común”, que solo este familiarizado, con el término de manera social o ritual y no filosófica o especializada, solo entenderá lo que se le ha transmitido directa o indirectamente, del signo lingüístico. En ese sentido, hay que hacer una diferencia, entre la información que proviene de personas “especializadas” en una materia, de las que solo tienen información general. Ambas son útiles, porque las primeras representan lo que es de derecho un signo, lo que es la regla lingüísticas y las segundas nos pueden entregar información sobre la palabra...²²⁴

Otro elemento importante, a la hora de analizar los términos, en *mapudzungun* que describen la música o tienen relación, con sus componentes sociales y cosmológicos, en sus aplicaciones tanto en la vida diaria como en las ceremonias importantes, es el concepto de “valor”. Todo signo lingüístico, se compone de elementos internos y correlaciones entre sus fonemas y monemas, está compuesto de una raíz la cual puede mutar o no.

El valor, se liga directamente con la noción de lengua, en contraste con el de la palabra, tiene relación no con los procesos psicológicos, de un signo aislado (que están en inherente interrelación con los procesos psicológicos del hablante (palabra)) si no más bien, con los procesos económicos, es decir estadísticos y ligados a la ambivalencia, de una ciencia diacrónica-sincrónica como es la lingüística. En este sentido, el valor se produce a través del tiempo y al mismo tiempo, puede estar ligado con un proceso más estático fijo. Pero no debe confundirse el significado, con el valor. Si tomamos el término *raqidzuam* de el *mapudzungun* (razón, análisis, pensamiento) y analizamos su significado, estaremos analizando los conceptos que ella implica: instrucción, conocimiento... etc.

Pero, si tomamos su valor lo estaremos observando, desde otros términos allegados, pero que no tienen directa relación con sus conceptos ej: la relación del *raqidzüam* con el *lof* (familia), el *longko* (jefe de comunidad, guía, cabeza) o con *purranqui* (maestro, profesor).²²⁵

La significación, por otra parte, esta enfocada en mostrar distintos aspectos del mismo término, distintas visiones o perspectivas de aquel, en cambio los valores, son las relaciones y el sentido de esas relaciones, que un término tiene con otros

²²⁴ Ibid.pág 18

²²⁵ Ibid. págs, 46,47

términos, que son totalmente diferentes, pero están en una relación de comunicación y a veces, de necesidad para explicar una gran idea, que sea el resultado, de estas combinaciones terminológicas. A través de la construcción, de estos valores, se podría (por ejemplo) descubrir las ideas musicales, que se haya detrás de frases claves, que usan los músicos mapuches.²²⁶

Luego, de descubrir las componentes internos y externos, de los signos lingüísticos, es necesario descubrir, como pueden manifestarse a través del ideario social. Para este trabajo de organización, recurro a los conceptos de sintagma y sistema (asociación), propuestos por Saussure y analizados por Barthes. El sintagma, es la organización de los signos, según el principio de extensión. La extensión es “lineal e irreversible” y “Cada término extrae su valor de su oposición con lo anterior y lo posterior”. Esto quiere, decir que un determinado signo, puede encontrarse, distribuido en un mismo contexto junto a signos, los que pertenecen a distintos sistemas de clases o temáticas. Por ejemplo, un concepto musical puede encontrarse, en relación lineal y opositiva, con un concepto social, con un concepto cultural y con un concepto cosmogónico. Los 4 conceptos, compartirán un mismo contexto, a pesar de no pertenecer a un mismo sistema de clases y de estar en una relación opositiva o polar, es decir, se definen por su diferencia entre los demás signos lingüísticos. La danza, por ejemplo puede hallarse en un *nguillatuwe*, este signo lingüístico, (el de *purrun*, danza) se halla en relación sintagmática, con el signo social de *rewe* (comunidad) y con el signo cosmogónico de los *kuifiche* antepasados.²²⁷

En contraposición, con el concepto de sintagma, se halla el concepto de asociación (propuesto por Saussure) y que Barthes redefine como “sistemas”. Las relaciones, entre los sistemas, están dirigidas por el principio de asociación, es decir, un signo lingüístico, puede hallarse descrito, en un mismo sistema sintagmático (en oposición o polaridad a otras clases de signos) pero a la vez, estar autoorganizado en un propio sistema de signos, donde es allegado a otros signos pertenecientes al mismo género.

Por ejemplo, el *purrun* puede hallarse en situación sintagmática frente a otros signos, que comparten el mismo espacio del *nguillatun*, pero al mismo tiempo, posee distintos signos que le pertenecen, el *choiquepurrun* y el *longkopurrun* se

²²⁶ Ibid1.pág 48

²²⁷ .Ibid .pág 49

hallan en relación sistémica, se hallan asociados por pertenecer ambos al sistema de la danza.

Otra forma, de descubrir o entender el sintagma y el sistema, es a través de la metonimia y de la metáfora. Pueden encontrarse relaciones metonímicas del *newén*, donde se hallaran sus relaciones, con sistemas no-lingüísticos (Ej.: El término lingüístico *newen* en relación a los términos no lingüísticos indícales pertenecientes al fenómeno sonoro de la música mapuche) y también pueden identificarse, relaciones metafóricas del *newén* (hablar del *newén* como *co* (agua, representando el poder o el *newén* del agua).²²⁸

Importante, al momento de estudiar un signo lingüístico, proveniente del mapudzungun, es descubrir como pueden cambiar o transformarse las expresiones de sus componentes, a través no solo del tiempo, sino que de los distintos espacios y contextos socio-culturales, donde son utilizados. Para esto, tomo el concepto de la “conmutación”, propuesto por Saussure que consiste en el “cambio de la expresión (significantes), los cuales pueden implicar una “modificación correlativa del plano de los contenidos (significado).

Hace falta, que cambie solo un fonema (letra sonido), para que cambie el significante, si existe una real conmutabilidad...²²⁹

Hay que distinguir, ahora, entre el concepto de “palabra término” con “palabras” a solas. El primer concepto, evoca el concepto de sistema y el segundo evoca el de sintagma, dada la propuesta saussuriana. En contraste a la oposición de sintagma y sistema, la escuela boomfieldiana “Se niega a considerar las relaciones asociativas”.

El teórico Martinet distingue entre contraste y oposición, el primero referido a las unidades sintagmáticas y el otro a las unidades asociativas del sistema.

En la composición de cada paradigma, existen conjuntos de fonemas, que funcionan a manera de elementos en común, para un significante. Esto, se aplica más a las terminaciones de un término, por ejemplo: *Newén* (Fuerza, poder) y *Kuyen* (Luna, femineidad) la terminación *en* indica una relación de sujeto-objeto, lo que viene al sujeto, o hacia mí, recepción²³⁰. Para Saussure no tendría importancia, el elemento común entre signos, ya que el *en* funciona como un “elemento positivo (no diferencial), pero para Saussure “En la lengua, solo hay

²²⁸ Ibíd. Págs.,50,51

²²⁹ Ibíd.pág 58

²³⁰ Diccionario Mapudzungun, ediciones Olimpo , pag 103

diferencias sin términos positivos”. Barthes, inteligentemente, ve una contradicción, en la propuesta de Saussure y explícita como los elementos, pueden ser positivos u positivos según el contexto, de la comparación. Es decir, la opositividad y la positividad son relativos. Un elemento, puede ser factor común o factor diferenciador según el significado que posea el signo...²³¹

Para entender, todo sistema de significación, es fundamental que se tomen los conceptos de denotación y connotación. Cuando, un sistema significativo se compone como tal, en un universo coherente y autovalente, puede decirse que se halla en un plano denotativo. Lo que quiere decir, que es autorreferente, se explica y se comprende en función así mismo como sistema, pero cuando un sistema de significación, se halla en relación a un segundo sistema, que lo considera como parte suyo, es decir, que lo toma simplemente como un elemento más y no como un sistema completo, y pasa a tomar una función connotativa. Ej. : *newén*, como en un plano denotativo y *newenche müll foi* (renovación y circulación sanguínea), el sistema *newén*, se halla entonces en un plano connotativo, ya que forma parte de otro sistema de significación y no actúa como un sistema independiente autorreferente. Cuando un sistema (como el *newén*) se halla en un plano denotativo, se halla en un plano de contenido, en cambio cuando lo hace de manera connotativa, se halla en un plano expresivo.²³²

Es necesario retomar el concepto de diacronía y sincronía. La ley sincrónica de una lengua, es general y por lo tanto “Se impone a los individuos por sujeción del uso colectivo” pero los hablantes, no están obligados a utilizarlo. Por lo tanto, no existe necesariamente la regularidad de un término. Si bien esta tesis, se enmarca más en un plano sincrónico que diacrónico, no descarta tomar las particularidades de cada hablante, en los cambios que presenta por zona y tiempo, según lo registrado anteriormente por los diccionarios, en contraste con la etnografía realizada. Tomar estos elementos diacrónicos, es útil para explicar las posibles contradicciones y variaciones del *newén*, lo que ayudaría a explicar aun más su función en la música. .²³³

²³¹ Ibíd. págs. 62-64

²³² Ibíd. págs. 80-81

²³³ F.de Saussure., 1987 pags. 164, 165

IV.III Modelos semiológicos para el estudio del *newén*

Para poder estudiar el hecho netamente musical, estimulado por el *newén*, concepto caracterizado como actitud y energía, que forma una parte del acto o hecho musical, debemos definir, que es lo que se entiende por música visto desde un ámbito semiológico.

Una de las principales barreras, que deben derribarse, son las demarcaciones del ámbito musical, creadas a partir de una visión generalizadora y global de la música.

En ese sentido, las definiciones de la música, (que son muy bien descritas por el semiólogo Jean Molino en el capítulo de “The Musical Fact” de su artículo “Musical fact and the semiology of music”) nos ayudan a aclarar las definiciones, en torno al quehacer musical y en cuanto a su relatividad cultural. Molino, describe 3 caminos o definiciones primordiales del hecho musical. La primera definición, se centra en concebir a la música como una entidad “organizadora de sonidos dentro de un período de tiempo con sus componentes acústicos y su específica producción de materiales.” Por una parte, otorga importancia a la producción: la materia del arte, y por otra al material: sonidos.

La segunda definición, menos teórica o racional y enfocada más en el ámbito de lo perceptivo. Se enfoca en las reacciones, que el sonido provoca en el receptor, por lo que determina a la música, como un hecho que se enmarca dentro de las materias de la física. La elección de sus componentes, esta dada por la estética. La tercera definición, establece casi una identidad total entre la música y la acústica. Estas 3 descripciones, enfocan también 3 paradigmas, por una parte un paradigma más racional, centrado en la producción como un hecho artístico, es decir formalmente ordenado (cuantificado, según la organización), la segunda se centra en lo perceptivo (estética y por que no estados de conciencia o de contemplación) y la tercera en un hecho netamente físico.²³⁴

²³⁴ Molino J. - “The Musical Fact- Musical fact and the semiology of music, in Musical analysis, 1990

Estas 3 definiciones, pueden ser aplicadas a la realidad musical mapuche. Por una parte, la música mapuche, posee elementos específicos de cómo debe organizarse la producción del sonido: De que manera tocan las pifilcas, coordinadamente, como deben seguir los demás instrumentos al kultrung y como se harán, los toques específicos de la trutruka, dada una determinada danza. Por otra parte, si bien el término estética no existe en la cultura mapuche, si puede hacerse una analogía, con los estados de trance o catarsis. Estos estados, provocados por la repetición rítmica o por ciertos patrones rítmicos en los participantes, pasivos o activos del hecho musical mapuche. Por último, los mapuches poseen “un modelo acústico”. Estas 3 concepciones de la música, pueden ser aplicables a la realidad musical mapuche, si se realiza un esfuerzo totalmente racional y globalizante y se obvian, conceptos importantes de la música mapuche.

Hay diferencias importantísimas que destacar: Por una parte, en la cultura mapuche no existe el concepto de espectador (el fenómeno perceptivo de recepción del auditor , no existe acá, la estética no tiene lugar, otros conceptos entran a jugar), en segundo lugar , el sonido: el *ül* , no posee características solamente físicas, sino que están relacionadas con fuerzas que podríamos colocar entre lo espiritual y lo físico, fuerzas astrales (cósmicas, de los astros) y fuerzas vitales, pero no físicas. Para entender la música mapuche, no basta con medir las ondas sonoras producidas por estas. En tercer lugar, la música mapuche no se organiza de una manera racional, cuantitativa o intuitivamente mental, se organiza mediante conceptos, como el *newen* y el *nguen* entre muchos más.

Por estas consideraciones, es conveniente seguir el consejo de Molino y no hablar de la música, si no que de “*las músicas*”. Molino, presenta tanto las diferencias sincrónicas, que se hallan en los distintos mundos musicales de las culturas de este planeta y las diferencias diacrónicas, existentes en la historia, a través de la evolución de los modelos e ideales musicales.

Nuevamente, retomamos el problema de la racionalidad en el estudio de la música mapuche. La racionalidad, ha formado parte importante de la historia musical de Europa occidental, desde Descartes con su “*Compendium Musicae*” hasta las matemáticas platónicas del renacimiento , la escuela pitagórica hasta llegar principalmente al campeón de la racionalidad pura : Hanslick.

Sin embargo, no fue solamente la racionalidad la que formó parte, de la creación de teorías musicales en Europa occidental. La teoría neo-renacentista de los afectos, destacaba los aspectos emocionales por sobre los mentales. El antiguo mundo platónico de eleusis, si bien tomaba algunos aspectos racionales, también daba mucha importancia a las características cosmológicas y espirituales de la música.

Así mismo, sería una actitud totalmente etnocéntrica, el creer que toda la música mapuche, puede circunscribirse solamente al aspecto del *newén* o de que toda la cultura mapuche, se ha construido solo en base a una actitud y una manera de conocer. La cultura mapuche, es pluriexpresiva y por lo tanto existen diferencias importantes dentro de si misma.

El problema está, en que para estudiar el *newén*, es preciso abordar los dos aspectos: por una parte, el acto socialmente observable y por otro, el aspecto del estado mental provocado, el cual solo puede comprenderse, viviendo el acto musical y comprendiendo las opiniones de los participantes.

Dado el desarrollo histórico racional que parceló el ámbito de la música, solo a lo físico o a un hecho meramente material, dándole características mecanicistas y rompiendo la unidad de lo espiritual y material. La ciencia de la música, fue alejándose cada vez más de los fenómenos astrológicos y cosmológicos estudiados en la Grecia antigua y la edad media. Esto influyó ciertamente, en los prejuicios etnocéntricos de las músicas no europeas, considerando a las músicas americanas, como fenómenos de chamanismo y animismo, provocando una generalización nefasta entre ellas. Luego de esto, se paso del concepto de chamanismo al de religiosidad, pero con esto no se resolvía el problema, ya que cada cultura entiende lo espiritual o lo religioso de una forma determinada, que puede romper totalmente con la lógica de lo que se entiende como religión y por lo tanto romper con la lógica de disciplinas, que pueden estar en contacto con ellas, como es el caso de la música.²³⁵

Comprendiendo todos los factores, en el uso de una semiosis para el estudio del *newén*, rescato 3 conceptos descritos por Molino: en análisis poiético, estésico y neutral.

El análisis poiético, se refiere al mensaje que se halla implícito o explícito en un acto musical, lo estésico se refiere al fenómeno producido en la interacción del

²³⁵ Ibíd págs. 114-117.

emisor-receptor y lo neutro a los ámbitos de conexión, entre lo poético y lo estético.

Estos 3 conceptos, son fundamentales para poder establecer un “sistema simbólico” en torno al accionar del *newén*, dentro del espacio ritual, ya sea en un palín o en un *nguillatun*.

La funcionalidad de un sistema simbólico, es la de construir signos. Signos que nos pueden explicar el lenguaje, de una determinada música. Por ejemplo; como se articula el lenguaje del *newén* en su funcionalidad musical, con respecto a otros lenguajes musicales como el *tayil* (música sagrada extra-terrestre, más allá de este plano).

Existen dos modelos generales de sistemas simbólicos, por una parte, aquellos que son descriptivos y aquellos propositivos (como los propuestos por Granger) esta tesis, se enmarca dentro de un sistema simbólico propositivo, es decir intenta describir ciertos códigos regulares, que tienen una mecánica específica de funcionamiento (sean racionales o no) es decir no se limita a describir los fenómenos relacionados con el *newén*...²³⁶

Granger propone dos tipos de objeto: el objeto determinado por distintos tipos de objetividad, los cuales incluyen tanto tipos de actividad concretas (la música en el acto del palín) como abstractas (el estado interno de conciencia en su conexión con el *nguechen* mediante el *newén* de la música). Luego del objeto, se deben tener en cuenta, aquellos factores que escapan a una objetivación sea cual sea, que no pueden definirse en un solo concepto. Estos aspectos que se dan “en la práctica y que no reciben una estructuración manifiesta”, son denominados significaciones. Paradigmáticamente, Granger establece una oposición entre las estructuras y las significaciones. Esta tesis, por una parte toma elementos estructurales y por otra un sistema de significaciones. Estas significaciones, son estructurales en cuanto a que el contenido y la demarcación del uso social del *newén*, son algo objetivo y poseen una estructura y un uso significativo en cuanto a que las manifestaciones e torno a la estructura del *newén* escapan a una organización manifiesta pero se hallan en toda actividad ligada a él...²³⁷

²³⁶ Ibíd 131, 132.

²³⁷ . Granger G.G.Págs.79, 80, 81.

Sin embargo, el planteamiento de Granger está dirigido explícitamente a determinar a la estructura, ante todo, como una organización en base a objetivaciones que se contraponen a la “experiencia matemática”.

En este sentido, el análisis musical para Molino, puede alejarse progresivamente del fenómeno físico, para llegar a un proceso de abstracción. Bajo la perspectiva de Granger, esto significaría, una des-objetivación del hecho musical en si, ya que se estaría entrando al plano de lo abstracto, lejano a lo concreto. En el análisis de los signos, existe una tendencia a caer en la extrema pureza, o en la extrema “langué” o en la mezcla de la “parole”. Lengua y palabra, son importantes para estudiar el hecho del *newén*, ya que este concepto es polifacético. Este puede ser representado, bajo las formas más abstractas o la más concretas. Tal como dice Molino, la relación entre –“langué” y “parole”, puede ser relativa, respecto a la realidad del intercambio simbólico. ...²³⁸

El problema que se plantea en un término, de carácter socioespiritual, como el *newen*, es que generar una estructura de su funcionamiento, es generar una imagen de su realidad. Para Granger, esto es así, porque si bien la estructura, se basa en objetos concretos, estos no son los objetos en si, sino que son una representación, una imagen de la “realidad” física.

Como muy bien dice Granger y en lo que concuerdo plenamente con él: “ya no es posible aceptar la teoría aristotélica de las relaciones entre la existencia empírica y las esencias”. Esto vale aun más, para la realidad mapuche, donde el sentido de lo real, de lo espiritual y lo físico son relativos, ya que en la cultura mapuche, dada mi experiencia, todo es real es decir, continuamente las realidades se están creando, ya sean de una naturaleza neo-física o no (dado que el concepto específico de físico no se entiende en la cultura mapuche tal como la entendemos). El desafío que surge es ¿Qué realidad mapuche será la estudiada?

Por una parte esta claro, que para entender los signos no lingüísticos directa o indirectamente relacionados con el *newén*, en su relación con la música, es necesario tomar en cuenta los niveles: poiéticos, estésicos y neutros del acto social del *newén* y por otra, estudiar sus mecanismos de acción en la sociedad mapuche a través de su estructura y de su sistema de significaciones.

²³⁸ Molino J. 1990 Págs. 144-145.

Pero hace falta definir, dentro de que corrientes paradigmáticas, se circunscribe esta tesis.

Nattiez, realiza un excelente resumen de la propuesta de Granger sobre las 3 semiologías.

La semiología I corresponde a la metalógica y las matemáticas, se centra en el formalismo.

La semiología II propone establecer relaciones de sentido a partir del hecho humano vivido. En ese sentido, esta semiología propone la posibilidad de crear estructuras-objeto a partir de la experiencia. Uno de los trabajos que pertenecerían a esta semiología sería la obra mitológica creada por Levi-Strauss.

La semiología III tiene relación a todo lo que se enfoca en la hermenéutica y la filosofía.

La semiología II y III para Granger terminan fundiéndose en una sola semiología.

La semiología que creo más adecuada para el estudio del *newén* en esta tesis, es la semiología II y III.

Semiología II en el sentido de que parto de una experiencia vivida por mí en el proceso etnográfico, en donde observaciones y entrevistas forman parte del hecho a ser “estructurado” y significado. Por otra parte, es necesario complementar el análisis con la filosofía y la hermenéutica, ya que un concepto como el *newén*, tan ligado con la cosmología, requiere también esa interpretación. La semiología I, será dejada de lado, ya que los hechos observados, no son susceptibles de ser formalizados en forma totalmente abstracta.

.

Tal como propone Nattiez, yo propongo utilizar la semiótica de Molino y de Granger, como representante de dos corrientes semiológicas distintas, la de Molino representa la necesidad de elaborar símbolos, la de Granger la semiología es la ciencia de los signos y los sistemas significantes.²³⁹

Una vez establecidos, los modelos semióticos de análisis del hecho musical en sí mismo, es necesario establecer, que instrumentos de análisis en el proceso de transcripción serán utilizados.

Dada mi experiencia en trabajo en terreno, he podido llegar a la conclusión de que un *ül* o cualquiera otra manifestación musical mapuche, no puede ser transcrita ni

²³⁹ Nattiez J.J... 1979 Pags,10, 11, 1218

entendida en términos cuantitativos de alturas y ritmo. Más bien, lo que se recalca en la música mapuche, es el sentido y el carácter exegético de su discurso, donde el mensaje y el carácter emocional dado en cada “sección” o ciclo musical de lo interpretado. El mensaje y el carácter trascendente y no físico, se recalcan en la música mapuche, con esto quiero decir, que se recalcan el proceso intuitivo de los músicos, más que de la habilidad técnica, en la ejecución de los instrumentos. Esto es, porque el mapuche cree real no solo físico si no lo que es captable por medio de otros sentidos, he ahí el choque y la falta de comprensión que ha existido, entre las culturas occidentales europeas con la mapuche. Para una descripción musical pertinente, en esta tesis me circunscribo a un análisis hermenéutico, como el descrito por Nattiez, específicamente el modelo de Albert, es el más cercano a lo que se podría llamar una “sensibilidad mapuche”. Este modelo, recalca la actitud anímica y expresiva de la obra. Tal como ocurre en la música mapuche, donde existen ciclos en los cuales, se remarcan ciertos estados mentales y emocionales.

240

En cambio Martínez Ulloa utiliza los dos ejes constitutivos de la música propuesto por Stefani en su tesis “Hacia una musicología transcultural: el anclaje de la identidad musical tradicional en mapuches urbanos”. Los ejes son el horizontal, en el cual se hallan los elementos constitutivos de todo fenómeno musical: “constitución, forma y sentido, experiencia y competencia.

En este eje se hallan los siguientes puntos:

Códigos Generales: “Esquemas sensoriales y mentales mas comunes, el aspecto más biológico de lo musical”.

Prácticas Sociales: “Conductas u operaciones más o menos específicas de una determinada cultura”

Técnicas Musicales

Estilos: “Modalidades distintivas o características de una época, de un género, de un repertorio o de un autor.”

Obra: “Trazos distintivos de un hecho musical individual”.

En el eje vertical, se hallan constituidas las unidades culturales a manera de tipos o

²⁴⁰.Ibíd.

arquetipos...²⁴¹

Como análisis semiótico del hecho social-musical, del proceso de formación musical en torno al *newén*, utilizo el modelo tripartito propuesto y utilizado, en la música mapuche por Martínez Ulloa. Este modelo tri-partito, contempla los aspectos del pre-texto, texto y contexto.

El pretexto, se enfoca en el ámbito de las motivaciones y funciones sociales del hacer musical y que determinarán el texto y el contexto, El pre-texto “explica e inserta la producción artístico-musical y cultural, en una sociedad dada a través de la inserción de los mecanismos constitutivos, de la sociedad en el modelo explicativo general de la reproducción cultural”. Esto se refiere, a los procesos de gestación de los deseos y motivaciones, los que llevan a los actores sociales a tomar y realizar diversas decisiones, las que luego darán forma a un texto y un contexto, con vías a perseguir un objetivo específico. Para describir el pre-texto es necesario utilizar las funciones pragmáticas, que como ya se dijo buscan realizar un objetivo a través de un texto. La pregunta aquí es ¿Qué generó la motivación, cual es la necesidad que espera ser resuelta a través de un objetivo determinado?

Esto es explicado por la Función Referencial, donde en el texto existe una realidad externa que se necesita representar; Función Emotiva: El texto expresa emociones; Función Conativa: “Cuando se espera provocar en el destinatario una conducta específica”.

Función Fática: Se centra en reforzar un lazo comunicativo, un nexo, una necesidad de establecer y fortalecer las relaciones sociales mediante el compartir musicalmente.

Función Poética: Se centra en el mensaje mismo (poiesis) existe una necesidad por buscar una forma de que el mensaje sea retenido y comprendido por quien lo escucha.

Función Meta-Lingüística: Cuando el texto se refiere a si mismo. Este modelo de funciones presentado por Jakobson y analizado por Martínez Ulloa, es útil en un sentido más estilístico o genérico pero el modelo de Della Casa, analizado por Martínez Ulloa es más fáctico y práctico, este modelo propone 3 funciones principales:

-Funciones del decir: “Informativa (noticias), identificativa (denominación),

²⁴¹.Martínez Ulloa J. tesis ““ Hacia una musicología transcultural :el anclaje de la identidad musical tradicional en mapuches urbanos” 1996 Págs.106-109

Discursiva (narración, imaginación)”

-Funciones del Hacer: “Mediación de acciones; conativa; Lúdico constructiva”

-Funciones del sentir: Regulación de estados internos; De comunión.

Todas estas funciones responden a la pregunta del pre-texto ¿Por qué se hace música o tal música específica, porque el *purrün* y no el *Longkomeo*? y permiten entender las motivaciones de un *ülkantun* o de un *trutrukaturun*.

En el aspecto social, me centro en Jorge Martínez Ulloa, quien propone que las necesidades en el PRE-texto, son aclaratorias con respecto a la comprensión, que se desea obtener de un fenómeno musical. El investigador menciona 3 macro funciones: la necesidad de estímulo biológico, necesidad de contacto y necesidad de información o novedad.²⁴²

El contexto, se atiene más que a un espacio físico, a un espacio comunicativo, en el cual operan un “conjunto de prácticas, competencias, comportamientos, reglas y estrategias que operan como sistema significativo del hecho musical como hecho comunicativo”. No corresponde al concepto saussuriano de “Langue”, más bien, se refiere a las estrategias comunicativas y performánticas de hacer música.

En este sentido, el contexto abarca todos aquellos elementos extramusicales, que permiten la ejecución de la música y su medio de presentación (performance).

Importante es destacar también, que el contexto “se forma por la experiencia histórica de todos los individuos que han hecho música” en ese sentido, el contexto del *newén*, es dado por una realidad diacrónica, un proceso de acumulación de conocimientos mediante la tradición y la experimentación de la cultura mapuche, en todas sus expresiones sub-culturales y sociales. Esta realidad histórica, moldea al *newén* tal como lo que hoy lo conocemos y esta tesis recoge esta tradición diacrónica, si bien la estudia desde un punto de vista sincrónico. Además de esto, el contexto, aparece como un “conjunto de posibilidades lingüísticas”. Esto quiere decir, que la lógica de la creación de sistemas de comunicación y signos lingüísticos en el contexto, pueden darse de forma variada e imprevista, por lo que constantemente, se están generando contextos nuevos en cada cultura lo que incide en la realidad multifacético, de los contextos musicales. En este caso ¿Cuál

²⁴² Ibid. .Págs.246-249

es el contexto musical que analizaremos en esta tesis? El contexto específico, es el del ceremonial, entendiéndolo como toda actividad que agrupe y reúna a la comunidad en un objetivo socio-espiritual y agrupando al *ül* o canto de cada familia en un solo canto comunitario.²⁴³

El texto, se refiere al aspecto individual de la creación musical, en todo lo que surge como manifestación original y particular, frente a lo musical general de la comunidad. El texto, se muestra así como “un modelo cultural único de tipo individual”. Ni el contexto ni el texto, contienen solamente sonidos, en cambio en el contexto si “existen determinaciones que pueden ser sonoras”. Es en el contexto, donde se entiende la importancia de una cierta “tritonidad mapuche”, de elevaciones de *newén* y de sus glisando y las posiciones físicas del cantor. En resumen, es en el contexto donde se mueven los códigos musicales. El texto, en cambio es un modelo específico, elaborándose en un proceso comunicacional, el contexto al contrario un “sistema significativo”.²⁴⁴

En este sistema significativo, las formas individuales son irrepetibles, se transforman en la convivencia constante, en el compartir, en este caso en la experiencia del *nütram* (la conversación). Así surgen los *ül* tradicionales que cuentan las historias familiares y personales, los toques propios del *trtrukatufe* (tocador de *trtruksa*).

EL texto, capta desde el contexto, las partículas fundamentales de los elementos musicales estables de una cultura y los combina bajo la experiencia personal. Es el contexto la ley, la base, el texto en cambio es el prototipo interno. El texto, nos permite entender, porque en ciertas zonas lafquenches se realiza el *longkomeo purrün* de cierta forma y no de otra, como pudiese ser en la zona *huenteché*.

Además del proceso de creación y organización musical, desde el punto de vista material del PRE-texto-texto y contexto, se deben generar estrategias, para analizar el proceso musical mapuche en si mismo, teniendo como objeto a la música respecto de si y no de su función social. Para esto, utilizo las herramientas

²⁴³ *Ibíd.* Págs.250-253

²⁴⁴ *Ibíd.* Págs.254-255

aplicadas al caso mapuche por Martínez Ulloa, en su interpretación de la tríada de Peirce: “Índice, Icono y Símbolo”.

El índice está referido, al proceso de captación directa del sonido, es decir del objeto de estudio, tiene relación, con las percepciones inmediatas de quien este en contacto con él. El proceso indicial, tiene relación directo con el estado de percepción en torno al sonido, sin discriminar estados específicos de este. En este plano, es donde se pueden estudiar los estados de conciencia y de catarsis, como es en el caso de la música mapuche. El *newén*, como fuerza generadora de esta catarsis es importantísimo.

El análisis icónico, se refiere a crear una imagen, una analogía del objeto estudiado, en un plano ideal, sin su proceso perceptivo, es decir, tiene en este caso, más relación con el sistema de creencias sociales de una cultura. Según mi propio modo de ver, el análisis icónico, refiere el proceso más emocional de los valores sociales que adquieren diversas imágenes musicales.

Si se analizara al *newén*, desde una perspectiva simbólica, se estaría analizando el sentido ordenador, que tiene el *newén* de la realidad. Como concepto espiritual social y musical, el *newén* puede ser observado, como símbolo de la fuerza o la energía del cosmos. Por esto, comienza a ser comprendido de una manera más clara y específica, mas mental que en el proceso indicial, donde los procesos sonoros se viven desde las primeras reacciones. En el análisis simbólico del *newén*, se produce una experiencia reflexiva en torno a un concepto, existe un discurso, existe un consenso cultural aceptado y protegido por una cultura, es el nivel más idealista y más abstracto del *newén*, y en este caso del sonido y *newén*.

En este caso, *ül* y *newén* actúan como una entidad simbólica ordenadora del *Buta Mapu*, del Ad Mapu, de la tierra, la nación y de la ley familiar. En el análisis indicial en cambio, el *newén* es visto como un actor más, una fuerza horizontal dentro del espacio-tiempo. En el análisis simbólico, el *newén* rebasa su simple función social para ir más allá del tiempo y conectarse con realidades no humanas, de allí su relación con el cosmos, desde el proceso directo humano y emocional del sonido (el análisis indicial) hasta el sonido organizado social y comunicacionalmente (análisis icónico), hasta el sonido elevado metafísicamente a otros planos (análisis simbólico)...²⁴⁵

²⁴⁵ .Martínez Ulloa J. tesis “Hacia una musicología transcultural: el anclaje de la identidad musical tradicional en mapuches urbanos” 1996 Págs 80-85.)

Es el análisis Pierciano, un nivel más dirigido al sonido en si mismo, en cambio el modelo tripartito de Martínez Ulloa (pre-texto, texto-contexto) explica las variables del todo musical en su conjunto. El análisis musical de Molino (Poiesis, estésis, nivel neutro) explica a la música, desde un proceso más psicológico y de orden interno, es decir de la génesis creadora artística en si misma, no desde el fenómeno acústico y técnico, sino que de las decisiones creadoras y estilísticas.

Por último, los modelos generales de análisis semiológico hermenéuticos, analizados por Nattiez (Albert, Stefani) presentan el nivel más abstracto, donde la música es extraída desde su realidad , física, sonora, acústica, psicológica, intelectual, cultural y social y es llevado a los campos más aculturales de la filosofía. Es decir, representan un intento transcultural, por extraer los elementos fundamentales de una música y presentarla, como modelos puros y relacionados con la pura gnosis, con el conocimiento puro y atemporal, abstracto (desde un punto de vista filosófico) e intuitivo. El *newén*, puede ser estudiado desde estos modelos semiológicos desde su organización- física socio-cultural (Modelo de Martínez Ulloa).

Su manifestación humano-psicológica del proceso comunicacional semiológico (Modelo de Molinó)

Su forma musical más pura (Modelo de Pierce)

Su representación más abstracta (Modelos hermenéuticos de Albert y Stefani)

Analizando la semiótica, desde una perspectiva más bien cultural, creo que es útil partir de algunas definiciones dadas por Umberto Eco. La semiótica, es ante todo una “teoría de códigos y una teoría de producción de signos”. Con esto, resulta evidente la función comunicacional de la semiótica, en cuanto a que estudia las herramientas, con la que una cultura va transmitiendo sus ideas. Es necesario aclarar, que estas no son cualquier idea, son justamente aquellas ideas que conforman diversos lenguajes, los que quedan fuera de la lengua y por cierto, estos códigos, al no pertenecer a la lengua, poseen mecanismos propios de funcionamiento. Estos mecanismos, pueden utilizar al arte como forma, como medio de transmitir ideas, así como lo hicieron los incas con los kipus y como lo hicieron los atacameños con sus imágenes en los tejidos. Así mismo, el arte gráfico de los diseños de textiles en la cultura mapuche, están llenos de significado.

Descubrir tanto el significado explícito del lenguaje del *newén*, como el no tan explícito, de los elementos semióticos adyacentes al corpus del *newén*, significa descubrir, ciertas estructuras de comunicación de las cuales no existen leyes u obligaciones explícitas. Sin embargo, Ecco, distingue entre una teoría de código y una teoría de producción de signos, haciendo una analogía con la diferencia existente en la lingüística entre “langue” y “parole”, así mismo establece una analogía con la oposición entre “competencia y performance”, entre “sintáctica y pragmática”.

Según esta definición, el código cumple con una función normadora, estableciendo leyes y generando un panorama, universal de los símbolos, tal como ocurre en los códigos fundados en ciertos elementos en común del *newén*. Estos pueden ser captados, en las entrevistas con individuos de otras áreas mapuches. A pesar de esto, se presentan claras diferencias también entre el área etnográfica estudiada y otras áreas de referencia. Existe por así decirlo, un “**código**” del *newén* y una producción de signos del *newén*.²⁴⁶

²⁴⁶ Umberto Ecco, 1989. pags. 3-4

IV.IV Procesos comunicacionales

Estudiar modelos de transmisión de información, significa no solamente estudiar las estructuras, que generan los corpus lingüísticos y semióticos de la música. Significa también, comprender los diversos sistemas de comunicación, que permiten la interacción constante, entre los diversos actores musicales de una cultura, ya sean estos activos (ejecutores), como pasivos (receptores). La comunicación, atraviesa una serie de factores, que cumplen su rol en la cultura. Existen factores biológicos, psicológicos, sociales, religiosos, emocionales, etc... Los cuales inciden y modelan las estructuras comunicacionales, dentro de un contexto determinado. Así mismo, la comunicación entre los actores musicales, varía según el ámbito de funcionamiento de cada actor social. Por ejemplo, quien danza el *purrùn* del choique, no posee las mismas estrategias de comunicación que el jugador de *palín*. En el primer caso, el danzante podría decirse que es un actor musical activo, ya que forma un conjunto con los músicos, el representa con sus movimientos activamente la música y quienes le observan son actores pasivos. En cambio, el jugador del palín no es un músico, es un deportista, pero se halla inmerso en el mecanismo musical al ser influido por este: Sonidos y ritmos de las comunidades que alientan a los jugadores, los *kefafa*n y los cantos. Es en este caso, el *palintufe*, un actor musical pasivo, porque si bien no genera la música, es quien recibe todos sus efectos. Para el danzante del *choique purrùn*, es necesario transmitir la energía del sonido a quien le está observando, hay un diálogo directo con el observador, con el actor musical pasivo, se esta proponiendo algo, hay una puesta en escena, existe una "performance". En cambio, el palintufe no esta de cara a la comunidad, esta absorto en su juego, no existe un diálogo directo, más bien son los músicos que dan su *newén* al *palintufe*, para que juegue con su poder.

Para esto, retomo a Ecco, quien presenta un esquema bastante explicativo del mundo en que se encuentra inserto lo humano. Ecco utiliza el esquema de Sebeok (1972).

En este esquema se distingue primero, la materia de la energía.

La materia contiene lo líquido y lo sólido, la energía lo químico y lo físico.

Desde lo físico nacen diversos ámbitos: Lo Óptico (Reflejo de la luz y bioluminiscencia), lo Táctil, lo Acústico (Aire, agua, sólidos), eléctrico, termal etc...²⁴⁷

Este esquema es útil por dos razones principales: La primera, porque el *newén* es un concepto que dada atraviesa lo netamente humano y abarca todo el sistema biológico y espiritual en el cual esta inserto el *che*, lo humano. La segunda, porque cada segmento musical mapuche, abarca distintas áreas de funcionamiento comunicacional. Así podemos ver que un instrumento muchas veces tiene más importancia visual que sonora o viceversa, que existe un ámbito de lo táctil distinto etc...

Una vez comprendido los contextos biológicos, en los cuales se mueve la comunicación, es necesario ahondar en lo que significa la comunicación netamente musical. Un autor, que trata concienzudamente esto es Charles Seeger, quien define a la música como “el proceso de composición de un sistema humano de comunicación” El desafío que Este autor nos plantea, es como integrar el conocimiento del habla en general, con el conocimiento del habla en particular, en su relación con la música. La diferencia entre un sistema de comunicación musical y otros, radica en que entre los hablantes de los otros sistemas, el ítem de atención, el centro de la atención es totalmente diferente que en los otros, existe un propósito, un objetivo distinto.

Para estudiar los alcances de cada elemento, componente de un sistema de comunicación, Seeger propone utilizar los conceptos de homología (identidad), analogía (similar pero distinta) y heterología (solamente distinto).

Para Seeger, han existido tres modos de conocer en la tradición occidental (europea), al decir 3 modos también esta implícita la idea de que han existido 3 grandes paradigmas de la comunicación, estos son el modo afectivo, el racional y el discursivo.

En el modo afectivo, es donde se han producido las grandes religiones y escritos místicos desde “Grecia hasta nuestros días”. En este modo, es fundamental el

²⁴⁷ Ibid. Pág.. 175.

concepto de valor. El valor, puede ser comprendido desde una experiencia biológica “El apetito por vivir y procrear” o por una experiencia sociocultural, en relación a una experiencia humana interna. La finalidad de este modo, es teológica. El valor mas alto es la inefabilidad, donde dios puede ser explicito, implícito o hasta ser y no ser al mismo tiempo.

El modo racional es “el productor de las grandes ciencias”, este modo percibe la realidad del universo físico, intentando explicarla mediante modelos. Estos modelos, están guiados por los principios de causa y efecto, además de ser fundamental, el principio de incertidumbre, por el cual la inefabilidad religiosa puede ser cuestionada.

El tercer modo, es el de “la vida diaria” y esta guiado por “el sentido común”. Este modo discursivo, es el que ha producido los trabajos literarios, poéticos y filosóficos.²⁴⁸

Estos modelos, me hacen retornar al primer-sub-capitulo, con respecto a la problemática: ¿Cómo definir a una cultura solo desde su racionalidad o su religiosidad? ¿Es posible solo aceptar la racionalidad como modo de conocer sin tener que caer en la religiosidad?

En este sentido, no estoy de acuerdo con Seeger, en definir a la ciencia como hija total de la racionalidad, con esta definición etnocéntrica, se esta cerrando toda posibilidad de reconocer una “ciencia mapuche” y al mismo tiempo de estudiar “una ciencia de la música mapuche”. Lo que normalmente se ha hecho, ha sido encerrar a la música mapuche, dentro del concepto de lo religioso, donde la presencia de un dios omnipotente, es decir una imagen nacida desde el modo afectivo, una imagen teocéntrica, vuelve a imponerse sobre la realidad mapuche. Pero si se observa con más claridad, se podrá apreciar que la cosmología mapuche, presenta diversas visiones, según la perspectiva de cada comunidad, es decir, en algunos factores cosmológicos, podrán apreciarse ciertos elementos afectivos y cercanos a la religiosidad y en otros no. Por esto, cuando yo me refiero a ceremonia, no me estoy refiriendo necesariamente, al concepto de religión conocido por la tradición europea, es más no me estoy refiriendo al concepto de religare. En muchos aspectos, la cosmovisión mapuche puede ser entendida como “panteísta”, en el sentido de que cada entidad individual, posee un poder en si mismo.

²⁴⁸ Seeger Charles 1975, pags 16-17

Para el mapuche todo posee vida. Esto tiene repercusiones claras en la música. La música mapuche, puede observarse tanto desde un aspecto biológico, ligado a lo ecológico y los ciclos naturales, como a los procesos síquicos y a la trascendencia espiritual. En esta tesis se ha definido al *newén*, como un signo socio-espiritual, pero bien podría decirse, que es un elemento más bien energético. Entendiendo energía no con el concepto de Ecco, donde existe lo inerte y lo orgánico, en el cosmos mapuche, “todo es energía” es *pu newén*. En el espacio mapuche, el *waj mapu*, puede ser simbolizado, como un círculo, en el cual se halla el *püji mapu* o el espacio donde se halla ubicado la persona. El *pu newén*, es el factor que unifica todo los elementos dentro del *waj mapu*, es el factor de transmisión, la energía comunicadora. Así como es el elemento de comunicación, entre los humanos, es elemento de comunicación del *ül* o sonido, y esto no tiene nada de místico, es totalmente físico. El universo mapuche así visto, no es un “espacio físico”, es un cosmos energético, donde la vida y la forma se desarrollan a través de las dimensiones. La palabra como transmisora de energía, como transmutadora y manipuladora de lo concreto

“las palabras poseen fuerza, tienen poder (*newengey ta zugun*) de lo contrario no podría existir educación, curación, convencimiento” “Zugun expresa el zugu, zugu son todos aquellos acontecimientos de la vida, desde lo más trivial a lo más significativo”.²⁴⁹

En este sentido, es claro de que existe un orden y un propósito en el mundo físico o celular para el mapuche, pero al mismo tiempo, existen leyes causas y efectos, pero estas causas y efectos no se hallan relacionados de forma racional necesariamente.

Para el observador que no conoce mucho la cultura, aquí estudiada, podría parecer, como si existiese una mezcla de ciencia y religión. Sin embargo, en la cosmología mapuche, no existe infabilidad, todas las entidades son susceptibles de caer en error. Es por esta razón, que no existe una entidad que pueda ser mencionada, de forma unívoca e individual como “dios”, tal como plantea Seeguer en el modo afectivo. Los mapuches, no representan con imágenes a un dios, ya que no existe como tal, es más bien la gran suma conciente de todas las fuerzas. Además, en el modo afectivo se halla explícito lo moral, lo negativo y positivo, en la cultura mapuche, no cada ser recibe lo que genera, es decir no existe una

²⁴⁹ Cayumil Calfiqueo Ramón. La Música mapuche, una mirada a los procesos subyacentes que se generan a partir de su uso y práctica cotidiana en diferentes contextos socioculturales. 2001. pags. 22- 24

connotación juzgadora. En este sentido, son dos estrategias distintas de la comprensión de la espiritualidad, una proviene de una tradición no solo judeocristiana, sino que mas bien euro-asiática, donde el símbolo gráfico es importante, (Estatuas, iconismo ruso, adoración china etc...) Esta agrupación, es hecha también por Seeger, quien agrupa desde los indoarios del Rig veda hasta los neo-arios de la cultura china actual. Pero

La tradición mapuche, se halla emparentada con una tradición diferente, su estrategia de comunicación con el cosmos, ha sido distinta y esto es lo que hace distinta a la música mapuche, no solo de la música europea, si no que de otras músicas asiáticas.

El modo discursivo, es difícil aplicarlo a una cultura como la mapuche, aunque pueden realizarse ciertas analogías con la poesía, el *ül kantún*, con los *epeu* (leyendas) y un *nútram* (narración, crónica) y con el arte textil y cerámico. En estas actividades, ciertamente se expresa lo más propio a la *che* a lo humano, a las personas.

Seeger entiende la palabra comunicación, como “la transmisión de una energía en una forma”. Así mismo, el *newén* puede estar en un plano no visible ni objetivo, en un plano subjetivo, pero puede manifestarse en una forma objetiva, es decir realiza un acto de comunicación. La música mapuche, dentro de la concepción de la cultura, se halla en un plano sub-jetivo, es una “música mental”. Esta se halla en un espacio interno, que al transmitirse por medio de la energía y asumir una forma realiza un acto de comunicación, de comunicación musical. Los símbolos, que pueden ser infinitamente generales, solo pueden ser comunicables a través de preceptos, por símbolos audibles o visuales. Los 3 niveles principales de comunicación establecidos por Seeger, son lo táctil, auditivo y visual.

La música, se halla dentro de lo auditivo junto al sonido y el habla. Pero está en constante relación con lo táctil (danza, corporalidad y cibernética) y lo visual (gráfica, arquitectura y manufactura).

Las sub-especies de la música pueden denominarse como “músicas”.

250

Estas tres áreas de la comunicación, dadas por Seeger, nos entregan una herramienta, al momento de querer clasificar o describir, las sub áreas o músicas existentes dentro de la música mapuche. El *purrun* o danza en mapudzungun, se

²⁵⁰ Seeger Charles 1975, pags 20-22

asocia obviamente con lo táctil y esto con la corporalidad, es decir, puede estar dirigido hacia el combate o la procreación. Sin embargo, definir esto tan tajantemente, puede ser demasiado etnocentrista, al querer definir, la corporalidad con lo reproductivo y con el combate, puede ser demasiado pre-determinista. Las danzas mapuches, no tienen siempre una connotación sexual o guerrera, lo que se ha pretendido dado ciertos prejuicios racistas, que puedan considerar a las manifestaciones artísticas mapuches, como básicas o instintivas.

Lo visual está relacionado en lo mapuche, con los diseños de la vestimenta, de la disposición del *rewé* y del espacio ceremonial, con la performance en conjunto de los músicos y con los colores y formas de cada instrumento.

Para Seeger, es necesario también tener en cuenta, el principio de la interdependencia y la independencia de los sistemas de comunicación. Para la música mapuche, existen ciertos sub-sistemas, que se hallan en constante interrelación con otros sistemas de comunicación dentro de la cultura. También existen aquellos sub-sectores intocables o herméticos, que tienen una total independencia de otros sistemas de comunicación.

También es mencionado por este autor, el principio de los “modelos del hacer” en la comunicación. En la música, se hallan especificados aquellos modelos, que especifican el rango energético, en el cual se mueve el acto de la transmisión, estos modelos pueden poseer características tales como : Aquellas que describen tensión : altura, bajo, brillante , activo, fuerte , rápido y aquellas que describen relajamiento y detención: (agudo, quieto, oscuro, pasivo , débil, despacio, suave , apagado. Etc...)

Estas características de transmisión, pueden servir de ejemplo, para utilizar ciertos conceptos del mapudzungun, que se acerquen a una descripción de las características de una “pieza” o forma musical mapuche.

Por ejemplo, podría especularse que ciertas frases o segmentos de un *ül*, poseen un *newén yafu*, una fuerza dura, o tener un *newén kochí*, una energía dulce o bien ser de un carácter de *newén noiwa* (energía débil, tímida). Al mismo tiempo, podría decirse que un toque de *trutruka*, puede ser *pellüf*, es decir fino.

Además de las características propias de la música, según la obra o la especie de música que se esté ejecutando, es importante descubrir el potencial que tiene el habla en la música. El habla es importante, sobre todo en caso de la poesía, estos

elementos, son los cuales pueden juzgarse, al momento de expresar ideas en un canto y poesía: cuando existe una forma positiva de presentar el tema: similitud, metáfora, metonimia, "sinedeokia", paradoja, imaginería y sugestión.

La independencia total, de los sistemas de comunicación para Seeger, es probablemente ilusoria, lo que es plenamente observable en el caso mapuche, donde cada sistema de comunicación debe girar en torno a la comunidad, si se desliga física o mentalmente, se desliga de la cultura mapuche, la unidad estructural se destruye.

Así mismo tiempo, ocurre en el ámbito de lo rural mapuche, el sistema comunicacional musical está en constante dinamismo y transformación con sus pares culturales, con los sistemas económicos, sociales, educacionales, espirituales, filosóficos etc...

Además de los componentes del lenguaje, con la *langue* y la *parole* incluidas, dentro de la música, se hallan en constante diálogo interno, los valores y los hechos. Los valores se hallan cercanos a lo trascendente filosófico-espiritual y los hechos científicos.

Una *pifilka* para ser construida, requiere de un método, de una medida, de un ciclo obtenido por experiencia, requiere de una ciencia. Al momento de ser tocada y de identificarse, el *pifilkatufe* con su *nguen*, representante en el *nguillatufe* (lugar de realización del *nguillatun*), la *pifilka* adquiere una valorización, es valorada por su poder simbólico, hecho y valor se hallan entrelazados.

Seeger además de utilizar el concepto del habla, lo circunscribe en una interesante analogía, desde el lenguaje como lengua hablada, al lenguaje musical.

Se entiende el *langage*, como sistema universal de los símbolos auditivos de comunicación.

La *langue*, como un sistema particular entre muchos del ser humano.

Parole como el habla individual de los individuos.

En la analogía con la música, se convierte en: *Habla*; "El concepto de la música como un sistema universal predominantemente asimbolico de comunicación auditiva"

Language: Tiene relación con el precepto de música, como un sistema particular de sonido y ejecución entre las diversas músicas.

Por último, el habla de un lenguaje individual: El cantante y el instrumentista, el músico tomado individualmente.

Esta última definición, me es utilísima para definir los tipos de música mapuche en 3 niveles

Primer nivel del concepto de la música, dentro de la cultura mapuche, tomada como un sistema total.

Segundo nivel: Los tipos de música: 1 Tayel- 2 – Purrün 3- ül, 4 Instrumental 5- Yafulun- Kefafan.

Tercer nivel: El músico en particular, el ülkantufe, el trutrukaturfe, el tayelfe etc...

” 251
..

¿Puede hablarse de una obra musical mapuche? Tal vez si no se haya escrita no, pero si logra transcribirse es claro que puede ser. Un trutrukaturfe, muchas veces puede tocar espontáneamente, improvisando pero posee también toques típicos que le hacen reconocible. Este músico, tiene “piezas” propias, pero estas “piezas” lo son solo en el aspecto particular de un género, como el masatun purrun para trutruka , que en este caso es un miembro de una clase, la música para el *purrun* , la danza do con otras músicas de esta clase una igualdad , es el principio de particularidad/singularidad,.

Este último principio, da pie para la creación de una taxonomía, pero así como pueden hacerse taxonomías de las diferentes clases de música mapuche, ¿Es posible hacer una taxonomía del *newén* y más aun, de los distintos *newenes ül*, *newenes* musicales?

Además del principio de particularidad/singularidad, es posible utilizar para el caso mapuche, el principio de la retórica, que tiene que ver con las prácticas performativas, como el músico mapuche se dispone con sus auditores, sea en una ruka, casa, ceremonial o fiesta. ¿Cuál es la relación del músico con el receptor? ¿Qué función posee el receptor con respecto del músico? ¿ Que función cumple el *newén* en el acto de presentarse frente al auditor en el acto de mostrarse, esto es de identificarse de moverse en el espacio, de representar una propuesta una actitud, aunque en este caso, una performance sin escenario, una performance móvil y menos rígida que en la cultura occidental).

²⁵¹ Ibid. págs 23-25

En el caso mapuche, esto no deja de ser importantísimo, la amistad, la conversación (*nütram*), el compartir *conchotun*, son fundamentales para expresar y comunicar vivencias. En este sentido, la música cumple un rol fundamental como transformadora de la convivencia, transmisora de un *newén ayün* (*newén* amor), es el momento en que las comunidades se distienden y puede darse en una ceremonia espiritual, donde la música es de “fiesta”. Los diversos estamentos musicales mapuches, pueden estar combinados e interrelacionados, en un mismo espacio de convivencia, dos sub-sistemas comunicacionales musicales, dentro de un gran macro-sistema comunicacional ceremonial, que agrupa a los diversos sistemas comunicacionales de la comunidad, donde se incluye obviamente la música.”²⁵²

Steven Feld, utiliza mucho los elementos dados por Seeger y recalca la concepción, de que la comunicación es la transmisión de una energía en una forma, pero Feld agrega a esta concepción física, un componente más social, y especifica de que existe una determinación social, además de un fenómeno físico (Tomado desde el ámbito de la energía pura) existen relaciones dialécticas que están ligadas al origen de las sensaciones psicológicas,

Este sentido, Feld va más allá de la noción de la comunicación como una “fuerza”, más allá de una energía “objetiva”. Feld va más allá de lo fenoménico, agregando y recalcando, la importancia del contenido de la transmisión musical. El contenido, activa diversos mecanismos psicológicos, en los individuos participantes del hecho musical. La fuerza de la forma, se interconecta así con la solidez del contenido. Este engranaje, que Feld recalca entre el sentido físico-social de la forma, en sentido de fuerza o medio de expansión en el espacio, en el contexto y en las motivaciones de los músicos, posibilita la unión entre los “fluidos” (ondas sonoras, sensaciones físicas) y la “información” (mensaje e ideas contenidas en macroconceptos). Para Seeger, la comunicación también evoca el concepto de “proceso”. Proceso, porque posee diversos niveles de elaboración o grados que deben ser pasados, antes de culminar un ciclo comunicacional. También a Seeger le evoca “actividad”, esto dado que el proceso comunicacional debe estimular

²⁵² *Ibíd.* Págs 27-28

constantemente al individuo, para poder realizar y ser ejecutor del acto comunicativo.²⁵³

En una cultura como la mapuche, existen diversos mecanismos para motivar y estimular la participación de los individuos de la comunidad: el reconocimiento, la aceptación, tolerancia y la identidad, son conceptos que favorecen la integración del mapuche en su comunidad. Así mismo, el músico, posee un status que puede nacer incluso, desde la cuna, si se trata de un nacimiento predicho por una machi o meica, quien puede detectar ciertas cualidades o inclinaciones previamente al nacimiento o a muy poco de ocurrido este (Entrevistas, Juan Ñamculef). En otros casos, existe lo que se denomina el *pūji*, especie de espíritu que renace en un niño, que toma la personalidad de un sujeto a manera de reencarnación o de encarnación cíclica, para volver a tomar su función, su rol. Así el *pūji*, le transmite un don especial al sujeto, para que este cumpla con sus obligaciones del *kupalme*, es decir de su linaje. Este proceso de descubrimiento o de reconocimiento del *pūji*, por parte de la familia, es llevado a cabo normalmente entre los 10 o 12 años. En esos momentos, existen instancias específicas, donde el *weupife* junto a la familia del niño, se encarga de dirigir al niño y de fomentar su cualidad innata. Así, si el músico, es formado por esta temprana escuela, adquiere un status claro, que le impele a llevar su acto comunicatorio en la música, de una forma ejemplar y tendrá que tener una actitud, con su actuar musical, digna de un *trutrukataufe* o un *pifilkatufe*. Este actor social, deberá manejar una energía que le permita transmitir el *ül* (sonido) de una manera eficiente, es decir para que le permita manifestar un *newen* útil y colaboré así con la comunidad.”²⁵⁴

El músico mapuche, cumple así, una triple función comunicacional: Por una parte, transmite su música y el contenido simbólico de su *kupalme* y de su linaje, por otra parte, fomenta la generación de un espacio de convivencia. Es por medio de su música, que los diversos linajes, se relacionan en un ambiente más acogedor y familiar, ayudando a romper las barreras normales. El músico, establece una comunicación entre los otros estamentos e instituciones: económicos políticos (*longko- Toqui, werkén*), espirituales (Machi, *Nguenpin, Meica*), educacionales (Kimche) y otros artísticos (purrunes (danzantes) y tejedores).

²⁵³ Feld Steven, 1994pag 77-78

²⁵⁴ Cayumil Calfiqueo Ramón. La Música mapuche, una mirada a los procesos subyacentes que se generan a partir de su uso y práctica cotidiana en diferentes contextos socioculturales. 2001. Págs. 132-133

El *pifilkatufe*, transmite todo el significado que conlleva la tradición de su zona: el poder su *ngen-kupalme*, o símbolo de su tótem de linaje. Toda la experiencia significativa se halla en él: el poder del agua, del fuego, del cóndor, según el lugar del que proceda. Además de esto, la comunicación musical en el oyente, supone un proceso de interpretación, los auditores de un *ülkantufe* o de un *trompetufe*, interpretan lo que el quiere decir de cierta forma. En muchos casos, hay convenciones claras, como en el caso del trompe, muchas tonadas, son realizadas para expresar encantamientos y llamadas amorosas, por lo que tiene una connotación amorosa.

Si un grupo de gente, escuchara una tonada de trompe, una de las chicas presentes podría interpretar que se están refiriendo a ella, cuando realmente el músico solo quiere reinterpretar su repertorio a modo de ejemplo o entretención. Así, la interpretación se da en todas las culturas y en todo nivel, un mismo canto puede interpretarse de maneras diferentes. Al mismo tiempo, el *newén* puede ser interpretado de manera sub-jetiva de diversas formas. Un mapuche viejo, puede escuchar una música occidental, a la cual su oído no está acostumbrado y puede interpretar que posee un *newén* débil o inútil. Al contrario, si lo escucha un mapuche más joven, con mayor experiencia intercultural, podría interpretar la misma música como un *newén* fuerte o útil.

Los participantes de una cultura, van aprendiendo los códigos comunicacionales de la música, en cada encuentro que se produce cara a cara. Es en esta forma, como van impregnándose, estos códigos y van educándose en la dinámica dialéctica, van siendo aleccionados, de cómo deben comportarse, adquiriendo muchas veces conductas reflejas. Esto se ve claramente, en los movimientos físicos y en la pulsación de los ritmos expresados por el *kultrung* y las cascahuillas junto a la *pifilka*. Los participantes, comienzan a mover sus cabezas hacia los lados y a flectar suavemente las rodillas, impulsando el movimiento hacia la tierra, he ahí una conducta refleja, que está aprendida e impregnada de significación.

Así mismo, el músico mapuche, también sabe moldear sus intenciones conscientemente, existen patrones que le inducen a generar un tipo de música y no otra. En la relación comunicacional musical, se produce un fenómeno interno, al representar una realidad específica. En el mundo mapuche, las realidades se superponen una junto a otra, pero existen instancias, donde una realidad adquiere relevancia y es celebrada. En la realidad del *nguillatun*, es la realidad de los 3

mundos cósmicos, en la del palín, subjetivo donde la intención del músico, se relaciona con la intención subjetiva del oyente. Cada música representada en el *nguillatuwe*, en el *palintuwe* o en otro centro ceremonial, revive una realidad paralela, la del *palintufe*, es la realidad del *ayekawe* (alegría) de *kalfulikan*, el jugador-guerrero místico. Estas realidades, tienen como misión transmitir valores e ideales específicos. En el *nguillatun*, el ideal es el de unión, regeneración y prosperidad, en el palín el de amistad, reencuentro y de exaltación de la corporalidad. Al contrario, en el *nguillatun*, es exaltada la naturaleza en si misma, cada cultura posee su especificidad, según el contexto que se trate, es necesario entender esta especificidad, para no confundir los diversos rangos de acción en el que se presenta la música mapuche.²⁵⁵

En la aplicación de un modelo teórico, para el proceso comunicativo del *newén*, creo interesante la propuesta de Leonard Meyer, que es comentada por Seeger. Meyer, fija su atención en los cambios de los estados emocionales, los que se manifiestan a través de toda obra, y para este caso de toda ejecución musical mapuche. Cada sección o segmento de una "obra" musical mapuche, puede ser representada a nivel comunicacional (no en su nivel creativo y composiciones, donde tomo a Steffani), desde un aspecto descriptivo, donde las emociones son denominadas a través de la tensión, el drama, la fluctuación, el desarrollo, los cambios, la constancia, desviaciones, implicaciones, sugerencias y dilataciones. Meyer, cree que los oyentes de un acto musical, poseen estructuras anticipadas de gratificación o inhibición afectiva. Estas estructuras emocionales, provocan que las reacciones, estén culturalmente medidas y sean previsibles. Así mismo, quien dance de una forma extraña en un ceremonial (mueva la cabeza verticalmente de forma acelerada) o cante una melodía fuera de los cánones mapuches, será inmediatamente identificado y sobresaldrán como una anomalía a la norma. Por esta razón, quien no logre conectarse con el *newén*, no está realmente participando de la música, no puede entenderla ni sentirla. Se debe conocer el *newén*, debe poseerse una noción de este, una estructura mental sobre este concepto. Quien entiende el *newén*, solo como fuerza física, aun no ha comprendido todas sus aplicaciones, por lo que ha elaborado una estructura mental débil entorno a esta energía, sus reacciones y conductas emocionales

²⁵⁵ Steven Feld, 1994 Pág. 78-79

estarán poco ligadas con la música mapuche. Esto ocurre por ejemplo, en individuos mapuches que no están muy arraigados a su comunidad, se les dificulta gustar de la música mapuche, porque no poseen la estructura mental (conciente o inconciente) del *newén*.

Además de todo esto, el enfoque de Meyer, se ajusta al caso mapuche, ya que este autor, explicita la importancia de la performance, en la dinámica de la improvisación de los actos espontáneos, de músicas no escritas como la mapuche. En cada improvisación, es mediante el *newén*, que puede generarse una actitud inventiva sobre patrones ya creados. En un *longkomeo*, tocado con *trutruka*, se expresa un *newén wentru* (*newén* juvenil) por lo que el músico, tiene que tener la habilidad de improvisar, sin que su melodía y ejecución pierda el carácter “juvenil” que requiere.

Así, el oyente al escuchar un *longkomeo*, pasa por diversos estados “del sentir” los cuales forman parte de su experiencia propia y subjetiva.

Es aquí, donde el *newén*, visto como entidad objetiva, física pasa al nivel de lo subjetivo, donde cada realidad personal se “apropia” del *newén* que recibe del músico y lo interpreta, otorgándole diversos rangos emocionales. En este caso, puede observarse que para algunos mapuches, lo que puede sonar triste, para otros puede sonar alegre, el *newén* es subjetivado por las propias emociones del oyente.

El *newén*, también es acumulado por experiencia de los músicos, interpretación tras interpretación, el músico va captando y manejando mejor su *newén* y el *newén* de los demás músicos, para poder expresar lo debido, según la necesidad de la comunidad. Necesidad y deseo, forman parte de la estructura emocional de la música, pues en esta, se ven reflejados las emociones de la comunidad, el oyente mapuche, espera algo del músico, por lo que se genera una relación de interdependencia, donde el *newén* toma su función, como transmisor de estos deseos. Si el músico logra captar el *newén* de los participantes, contestará con una energía semejante, permitiendo el engranaje o la conexión emocional, requerida para un ambiente emocional positivamente, deseado por la comunidad en la ceremonia o la celebración.²⁵⁶

Feld, desea ahondar más en el proceso de comunicación, en cuanto a su interpretación subjetiva, estableciendo un esquema que explica el sistema de

²⁵⁶ Ibid. Págs 83-84.

construcción de identidad a través de “imágenes mentales”, en el oyente. Estas imágenes, relacionan al oyente con la música, de manera de que existe una conexión locacional, categórica, asociativa, reflexiva y evaluativa. La música entonces, se relaciona con un lugar físico, como con un “momento”, el mapuche que recuerda la música de un *nguillatun*, lo recordará relacionando con el *nguillatuwe* de su comunidad, y lo categorizará: “ Fue un gran *nguillatun*” “ Se hizo una buena rogativa” “ Fue un *nguillatun* débil , no hubo mucho *newén*”, asociará el *nguillatun* con un momento de su vida : “ Fue en el momento que nació mi primera hija”, reflexionará en torno a la música “Sentí el poder del *newen*”, evaluará la vivencia “ Me hizo muy bien ir a ese *nguillatun* y escuchar su música fue agradable, *kume nguillatun*”.

Estas imágenes, sumadas de los oyentes, van conformando la concepción musical de un *rewe*, de una comunidad.

Todos estos factores, establecen la base de la punta piramidal de la concepción musical de un pueblo, esta base, es la ideología que se halla encerrada en el sentido del mundo y en la coherencia, que transmite la música de una cultura.²⁵⁷

Así, como la noción de una “imagen” mental, la posibilidad de entender la interpretación de la experiencia de los participantes en cualquier acto musical, el concepto desarrollado por Bateson y Goffman y analizado por Feld de “cuadros” otorga un medio de abstraer de la experiencia y de la dimensión expresiva y referencial de los oyentes.

Cada cuadro, congela un momentum de experiencia y permite desarrollar, una imagen de un segundo oyente, el oyente que oye la experiencia de los oyentes directos y al mismo tiempo al objeto sonoro, es por así decirlo, una segunda experiencia ya digerida. Un observador, que escucha la opinión de los participantes de un *nguillatun* y al mismo tiempo, escucha la música del *nguillatun*, puede a partir de “fragmentos de cuadros” reconstruir el sentido y la dirección de las imágenes experienciales de los oyentes y al mismo tiempo, entender el proceso interno de la producción sonora.

Al mismo tiempo, de manera activa al emitir una opinión o al generar una imagen se acompaña y establece una relación con el objeto sonoro.

Para Feld, existen 3 fundamentales de “cuadros” o “fragmentos”. Primero, menciona la ideología expresiva, este cuadro ordena la comunicación según

²⁵⁷ Ibid. Pág.86

patrones estéticos, el proceso de encuadre de este tipo de cuadro, se enfoca principalmente en la estructuración de la forma y contenido, de manera que presta atención en la organización de los elementos musicales y de su presentación como “obra”.

El segundo tipo de cuadro, es el de la “identidad”, se centra en las relaciones sociales entre los músicos, entre músicos y oyentes, entre grupos e individuos.

El tercer tipo de cuadro es el de la “coherencia”, este se refiere a la noción de la realidad existente y a los procesos subjetivos, que ocurren en la captación y producción de la música, es el mundo visto desde una perspectiva del sentir. La visión del “sentir” de la coherencia va más allá de lo social y profundiza en los axiomas culturales.²⁵⁸

En el caso del *palín*, está el mito de *Kalfulikan*, como ser creador, quien lleva en una bolsa una calavera con unos fémures. Este “héroe” o dios o entidad, es de color azul, unta sus manos y piernas en el fémur. El fue un instructor del *palín*. La música con las chuecas, recuerda el sonido de los fémures entre chocados. Así, la música de *ayekan* (alegría) en un *pali*, está invocando la presencia de este ser presente en el juego, es una representación de *Kalfulikan* en el juego. ¿Pero, que es lo que viene a enseñar *Kalfulikan*?, viene a enseñar el autoconocimiento de los cuerpos humanos, el auto-control y el manejo del *newen che*, de la fuerza humana que nace de ello. Por esto, la música en el juego del *pali*, tiende a ser rápida y alegre, llama a la acción y al constante frenesí. Los *kefafa* (los gritos de fuerza), no son solo gritos, son verdaderas palabras que activan *newén* en los jugadores. Al mismo tiempo, cada comunidad tiene su propia forma de expresar la vitalidad del *ayekawe*, de la alegría, pero los sonidos staccatos y las figuras rítmicas cortas, predominan, ya que se intenta seguir el ritmo del juego, acelerado y progresivo. *Kalfulikan* es un ser azul, que en la simbología cosmogónica mapuche, representa el poder de la fuerza espiritual: la voluntad ordenadora el *pipiel*. El segundo tipo de cuadro, el de la identidad, puede ser aplicado en el mismo *palín*, a la relación de las comunidades y de los músicos.

En el caso específico del *palín* de romopulli, en el sector norte del lago Budi, cada comunidad posee grupos etarios distintos, algunos poseen gran cantidad de jóvenes, otros tienen mayor predominancia de viejos. Todo esto, incide en la

²⁵⁸ Feld, Steven 1994 pag.90-91

relación interna. Algunas comunidades, andan más dispersas a través de todo el campo del palin, otras se hallan más concentradas y replegadas en si mismas. Estas últimas comunidades, poseen músicos que tocan de forma más cohesionada, en las otras, los músicos se hallan dispersos y forman núcleos independientes. La relación de músicos y participantes, es horizontal y directa. Los músicos, se hallan mezclados con todo el público y concentrados frente a los jugadores de su comunidad. Cuando una comunidad no juega, los músicos de la comunidad que descansa, se repliegan en una esquina de todo el sector que rodea al *palintufe*. Tocan, pero lo hacen de una forma más esporádica. Los ritmos y las velocidades de cada grupo musical de un *rewe* (comunidad), son diversos y forman una polirritmia constante, la profusión de distintas intensidades paralelas es también grande. Esto, en la música occidental podría ser interpretado como caótico, pero en la música mapuche, un tipo de ritmo no incide en la ejecución de otro, hay una tolerancia y cada grupo de músicos de un *rewe* se concentra en su música.

Si se analiza, según el tercer tipo de cuadro, encontraremos que lo principal, será descubrir los valores fundamentales, que culturalmente rigen al palín. Estos conceptos culturales principales, son el *Ad*, la ley del *lof* (familia) de cada *rewe* (comunidad), el *kupalme* (rol o deber familiar), el *nguen* (ser esencial de cada familia) un ser que habita en la naturaleza, es el guardián y la matriz del linaje, el *k'gna*, es el símbolo del *nguen*, representando a la imagen de un tótem en un animal o en un vegetal, es la materialización del linaje. Los músicos que están tocando en un palín, aúnan sus *newenes*, para unificar sus *nguen* familiares a través de los cuales sus *k'gna* se hacen presentes. Estos, cumplen con su *kupalme*, con su obligación y deber profesional y familiar, están aportando a la cohesión reafirmando el *ad*, la ley y refresca los *newenes* los *nguenes* del *rewe*, permitiendo que estos, vivifiquen no solo a la tierra a través de los elementos naturales, sino que también renueven y sanen las relaciones sociales e internas de cada *rewe*. *Esto a su vez*, permite las buenas relaciones con el resto de los *rewe*, es el concepto del *ayün aillarewe newen*, de la fuerza del amor entre las comunidades, este sentimiento que acompañado con el *trüyüwëlkawkëlen*, el gozo de existir, dan fundamento a la música del palín, con el *newén yafü*, con el poder del frenesí, debe expresar una alta intensidad que debe ser acompañada con el fuerte movimiento corporal de los músicos. (Conexión del *newén*).

Este movimiento corporal, se ejemplifica en la expresión metafórica, así el grito de *yafu yafu*, puede interpretarse como no te des por vencido, de este modo en el palín, se utiliza una energía física y la música es una alegoría de la habilidad y la capacidad corporal de los jugadores.

En estas ceremonias, el proceso simbólico de la actitud de los participantes es fundamental, así, cada comunidad trae su experiencia sub-jetiva e interpreta una ceremonia de distinta forma que lo haría otra, sin embargo, existen estos elementos en común, los que permiten la cohesión de las Inter.-subjetividades musicales en el proceso cultural de la comunicación.²⁵⁹

²⁵⁹ Feld Steven , 1994 pag.94-95

IV.V Poemas y cuentos, *pü ül ka pu epeu*. Una ventana al *newén* y la música

Así como he tomado elementos de la lingüística, semiología y de los procesos comunicacionales, para estudiar el fenómeno musical del *newén*, creo necesario observar los aspectos artísticos que se hallan muy cercanos a la música mapuche. Primero, el poema, el *ül* como aspecto principal de transmisión del conocimiento desde una perspectiva del sentir. El *ül*, no puede ser definido tajantemente como poesía ni canción, no existe una traducción directa de este concepto. Para el lingüista Héctor Painequeo, el *ül* procede de una tradición oral proveniente desde una lógica cultural americana, no europea, de cierta forma, relaciona al *ül* con el concepto del *pewma* o sueño.

Pero antes de estudiar algunos poemas mapuches, es provechoso nombrar algunos tipos de “*ülkantunes*” (*ül*) clasificados por Martín Alonqueo Piutrín:

- “1_ Ngëmann *ülkantunn*: Canción de llantos que expresan sentimientos de dolor.
- 2_ Ngolliññ-*Ulkantunn*: Canción del borracho.
- 3-Weichan *ülkantunn*: Canción guerrera
- 4-Konna –*ülkantun*: Canción Alegre del mocetón.
- 5-ñiwiññ –*ülkantunn*: Canción danza de la trilla
- 6: ÑIWA –*ülkantun*: Canción alegre de amor.
- 7: Tayül *ülkantun*: Canción sagrada que solamente se canta en las rogativas.
- 8: Llamekan: Canciones de molienda.
- 9-*Koncho ül len*: canción de amistad
- 10-*Laku ül*: canción del bautizo o del abuelo
- 11-*Machi ül kantun o machi-ül*: Canción de la machi que se divide en:
 - a) *Pillantun*: Canción oración de la machi
 - b): *Machi il Lënn*: Canción propia de la machi
 - C) *Nguillatun*: Canción imperativa de la machi”.²⁶⁰

Como se puede observar, la clasificación de Alonqueo Piutrín, tomo a todas las manifestaciones sonoras de tipo vocal y las agrupo en *ül kantun*, pero entre ellas existen diferencias notables, que hacen repensar esta clasificación, tanto por la forma y el tipo de mensaje que expresan.

²⁶⁰ Alonqueo Piutrín- Martín Ma puche 1985, Ayer – hoy .pag 78.

Por ejemplo, el *llamekan*, es un canto, que se realiza en la molienda, esta impregnado de un deseo físico, de una materialidad, en ese sentido esta ligado a la economía. Si tomáramos las palabras de Héctor painequeo, están referidas a una “objetividad del *newén*”, es decir, se hace referencia a una fuerza física, en este caso económica.

También se halla el *Ngëmann*, canto en el cual el dolor de la pérdida o la soledad, es un llanto por las vivencias existentes, es la expresión del apego mismo. Este canto, carece de *newén* y más bien posee otro elemento distinto: el *dawün*, que es la energía del sufrimiento, el apego.

El *ngolliññ ñlkantun*, es el canto del borracho, más que una energía de dolor y tristeza es una energía de nostalgia, carece de *newén* y posee *Konümpan*, una energía emocional llena de rememoranza, a través de este canto se revive el pasado.

El *weichann ñlkantun*, el canto guerrero, si posee *newén*, pues es un canto destinado a la unión social, es un canto cuyo objetivo es generar valor en el colectivo.

Newén trepeduamn yafu. El *konna ñlkantun*, esta destinado a generar un *newén* de desarrollo personal- Es el *newen* del orgullo de si mismo, tiene relación con la identidad del rol individual, dentro de lo social, El *ñiwiññ ñlkantun*, esta relacionado con el *newén* objetivo, físico con el acto agrícola de trillar.

El *ñiwa ñlkantun*, tiene relación con el *newén ayün*, amar a través del *newén*. Es el *newén* que comunica la ternura y el contacto íntimo, es un *newén trepeduamn Ayün*, *newén* emocional de amor.

El *tayil*, no es propiamente un *ñl kantun*, es más bien un *ñl nguillan*, no tiene relación con el mundo “terrestre”, más bien tiene relación con los niveles “supraterrestres” de la cosmovisión mapuche, es un canto relacionado con el *newén wenu*, la vitalidad creadora del cielo.

El *Koncho ñl*, es una canción de amistad esta relacionado con un *newen trepeduamn Ayün*, este *newén* musical impulsa el compartir.

El *laku ñl*, esta relacionado con el bautizo, momento en el cual se le coloca un nombre a un nuevo niño o niña del *lof*, es un acto que posee *newén*, ya que es necesario crear algo nuevo.

Los *machi ñl*, son *ñl-nguillan*. Además de los *ñlkantunes* nombrados, yo agrego uno más, el cual pude constatar con la conversación y escucha de los *ñl* de Juan

Ñankulef, los *ül nüttram*, cantos de narraciones, de historias y cronologías a través de las cuales, se expresa la tradición y permite la sobrevivencia de la cultura.

En estos cantos, el elemento central no es el *newén* ni el *raqidzuamn*, es más bien el *duamn*, la idea pura.

Estas temáticas del *ül kantun*, difieren del acto de *nguillatunar*, es decir de orar, y en este caso de orar cantando, es otra la función, otro concepto y otra energía que se mueve en torno a este concepto. El siguiente poema es de Eliana Pulquillanca Nahuelpán:

A Recuperar la tierra

“Vamos a recuperar la tierra
Tierra de mis abuelos
El lunes de Madrugada
Ese fundo desatará sus cadenas.
Hay que preparar comida Papay,
Mucha comida Pas resistir.
Antes de entrar haremos *llepipún*
Será toda la fuerza, hermano, hermana.
Wenu mapu chau, wenu mapu ñuke nos guiará.
ij Yaa , yaa , yaa, yaa!!
Kull-Kull, kultrung, coliwe y witrué,
Wiño, trutruka y todo el newén.
ij Yaa, yaa, yaa, yaa!!”

Como se puede apreciar el poema presentado se halla escrito en castellano, sin embargo, es interesante notar que ciertas palabras han permanecido escritas en *mapudzungun*.

Las palabras son: *Papay*: Abuela, la transmisora de la historia mapuche, de los acontecimientos dentro del tiempo;

Llepipun ; rogar , rezar, es el saludo y la petición del inicio de algo, la activación de todo proceso espiritual; *Wenu mapu chau*; El padre del cielo, la creación ideal y espiritual, el mundo que crea los mundos, la voluntad divina; *wenu mapu ñuke*; El poder del cielo terrestre.

Yaa yaa yaaa, Gritos de energía kefafanes de poder y ánimo la motivación que dice “seguid, seguid, somos uno”.

Kull-Kull: El cacho de buey con que se llama a reunión, la alarma que avisa;
Kultrung; Timbal, entorno la comunidad se reúnen para realizar el *nguillan*, el rogatorio, el centro universal, el eje sobre el cual todo gira.

Coliwe: Planta a través de la cual es posible canalizar energía, da vitalidad y pureza.

Witruwe: La cuchara de madera, sin la cual no sería posible realizar el conchotun, el compartir con comida; *Wiño*: Es el palo de la chueca, con el cual se juega palín, momento de *ayekán* alegría sin la cual no podría avanzar nada;

Trutruka: Aerófono cuyo significado proviene de la raíz *Trüun*: El ruido generado por las chispas del fuego, es el instrumento musical que enciende el elemento fuego (*Kütral*); *Newén*: El poder, la energía creadora universal.

No deja de ser sugerente que el poema termina en la práctica con el termino *newen*, luego de ser seguido por unos “yaa” .El *nawén* es el concepto que sella el transmisor energético de los elementos espirituales (*wenu mapu-llellipun*) terrestres cósmicos (*kultrung-papay*, *witruwe*) ígneos (*trutruka*) y acuáticos (*coliwe*).

El *nawen*, sella estos 4 elementos que constituyen la reunión del *aillarewe*, se logra el *trawén*, la unión de los *rewe*.

Además de esto, aparecen dos instrumentos musicales relacionados intrínsecamente con el *nawén*: *el kultrung y la trutruca*, como elementos comunicadores, donde el *nawén* es central en ellos. ²⁶¹

Presento a continuación un fragmento del poema de Sebastián Quintremil titulado “*Ralipthra Piguel, ñi llegendum mapu*” (*Ralipitra, tierra de mi infancia*):

*“Thrutruca lelfén entu kënurkëi ñi aukiñko.
Pura kull kull tün, nothro ñi pesküñ femgherkëi.
Inche rakiduam kël-le wuén , tañi ayewue moguéen meu.”*

Traducido al castellano es:

“ Cuando la trutruca dispersó en la loma
ocho clarinadas de notro florido
yo pensé en el sino de mi vida en broma.”

¿Por qué elegí este fragmento? Porque en este poema, aparece el concepto de *raquidzūam*, que es traducido como pensamiento, pero que en su significado más específico, es calcular, razonar. Este concepto, aparece muchas veces de forma

²⁶¹ Pulquillanca Nahuelpán, 2.004, pag 65

complementaria con el *newén* en la música. La *trutruca*, aparece como dispersando, generando, a través de un *newén* (no mencionado, pero tácitamente implícito). Esta energía, que transmite la música logra impulsar el pensamiento y la reflexión en el intérprete y en el creador musical.

En este orden creador, *newén-raquidzuamn* se hallan así ligados a través de la música.²⁶²

El siguiente fragmento también es de Sebastián Queupil Quintremil, del poema “Alihuen” (El árbol)

*“Alihuen kimmelke_ iñ meu, chillkatún wuendnei kawën.
Tefachi wuendnei; Inchiñ taiñ ponón , hue kë –rrhef meu , feshkëlelu, ka monguelfe
nehuén. Fem nguéi , taiñ këm-me wuendnéi alihuén.
¡Mën-na këm-me wuednéi ta alihuén!”*

Traducido al castellano:

“El árbol nos enseña el abecedario de la amistad.

Este amigo: nuestro amigo, corre brinca , estira sus brazos; y llena sus pulmones de aire fresco, renovado y vitalizador. Así es, nuestro amigo, el árbol.

¡¡Que gran amigo es el árbol!!”

En este poema, el *newén* (*nehuen*) aparece actuando en conjunto con el concepto *monguen*: vida, revivir. En este caso, es el *newén* mismo del árbol, que genera la vida para los humanos a través de sus hojas y su oxígeno, se halla conectado con el linaje, ya que *monguen*, también puede entenderse como la “ramificación del linaje, cuya energía permite la transmisión de la cultura. Al mencionarse la palabra *chillkatun* (leer), se relaciona al árbol con el conocimiento de una manera emocional, empáticamente, un lenguaje de los deseos y sentimientos, de ahí la repetición de la idea del árbol como amigo. El *newén*, es el instrumento a través del cual, se va tejiendo el aprendizaje de la vida en la amistad. Así mismo, hay otro fragmento del poema donde se dice: “*këm-me dungkelu*” lo que traducido es: “en sus manos verde corre la sabia de tonificante lenguaje”.

En esta frase, se reitera la idea de lenguaje, el *newén* es en efecto un transmisor del lenguaje pero no de cualquier tipo de lenguaje. Un lenguaje ligado a las percepciones y al sentir, de allí la importancia del *newén* en la música mapuche.²⁶³

²⁶² Queupil Quintremil Sebastián, Lincomán Inaicheo José Santos, Raguileo Lincopil Anselmo. 2003. Pág.. 44-45

²⁶³ *Ibíd.* págs. 52-53

En otro fragmento pequeño del poeta José Santos Lincomán Inaicheo, aparece la importancia del comunicar a través de un lenguaje no racional: “El *kultrung* nos está llamando de Arauco hasta Chiloé, levanta peñi querido, matuca, matuca pues.” (Extraído del poema “el *kultrun*) El acto de matucar, de tocar *kultrung*, llama al pueblo, exhorta al pueblo a levantarse, a través de su vibración, de su *newén* se genera este acto de llamar, este acto de comunicación.²⁶⁴

En otro fragmento del mismo poeta, aparece la contradicción y la lucha entre razón y sentir en el poema “hermosa tierra mía”:

“Despiertan sus pobres hijos
Llorándole pide favor
Dame el pan madrecita
Dame la vida y el amor.

Pensando esta en su estero,
Me pongo duro y rebelde
Yo no te quiero ayudar,
Ya no cumples tu plegaria,
Olvidaste padre sol
Que alegre cuando suena
Ese kultrún y trutruka
La vihuela y el copihue
No te saludo padre sol.”

En este poema, el sol aparece como el poder frío y calculador de la razón del poder de facto, transgrede la normal convivencia del humano, se pide el pan, la vida y el amor, pero se niegan, así como se niega el sonido y la alegría del *kultrung* y la *trutruka*, el *raqidzuamn* ha sido mal utilizado y se halla en pugna con el *newén*. El sol, deja de facilitar la vida y la alegría, deja de repartir su *newén*.²⁶⁵

Otro poema, que transmite claramente esta función del *newén* es: “Es mi palabra” de Eliana Pulquillanca Nahuelpán:

“Mis palabras son simples
No llevan serpentin
Mis poemas son réplica de un pueblo valiente,
Mi palabra es camino pedregoso.
Yo canto el dolor de los árboles cortados
Mi canto florece como foye
Es agua que fluye del lafquenche.

²⁶⁴ *Ibíd.* pág. 91.

²⁶⁵ *Ibíd.* Pág. 98

Mi palabra es surco,
Es semilla que se para en el cemento, es trueno que hiere al racista,
Es lágrima que se une al bío-bío.

Yo hablo de la lucha,
De la fuerza
De la rabia retenida
De la paciencia colmada.
Me duelen los golpes que en Lumaco
Azotan el rostro de mis hermanos
Es mi sangre la que brota”

En este poema, la frase “mis palabra son simples no llevan serpentinas” hace alusión a la simplicidad, lo directo del lenguaje emocional, claro y preciso, del sentir en contraposición a lo complejo y rebuscado del pensamiento.

La frase: *Mis poemas son réplica de un pueblo valiente, Mi palabra es camino pedregoso*, se refiere al poder de la voluntad, al *kalfu newen*, el *newen* relacionado con las potencias celestiales, para poder superar ese camino escabroso lleno de obstáculos, se requiere un *newen* así, el poder del azul.

La sección siguiente: “*Yo canto el dolor de los árboles cortados*

Mi canto florece como foye

Es agua que fluye del lafquenche”: Se refiere al poder de los elementos, el *newen* al estar ligado con el *nguen* esta ligado con los elementos y con la vida natural, de esa naturaleza se extrae fuerza, *newen*..

La frase: *Mi palabra es surco,*

Es semilla que se para en el cemento, es trueno que hiere al racista,

Es lagrima que se une al bío-bío.”; Aquí se habla de dolor, una energía contraria al *newen*, se habla de *dawün*, de rechazo... pero luego de este dolor, surge el *newen*, como dos fuerzas contrarias que surgen de la polaridad.

“Yo hablo de la lucha,

De la fuerza

De la rabia retenida

De la paciencia colmada.”: Estas frases invocan a la fuerza, al *newén* personal que ha generado la persona a través de acumular su energía, una energía retenida, ese *newen* debe salir afuera, explotar.

Me duelen los golpes que en Lumaco

azotan el rostro de mis hermanos

Es mi sangre la que brota”

Después del *newen*, nuevamente del *dawün*, el sufrimiento.²⁶⁶

He mostrado los poemas, ahora presentaré algunos *ül kantun*, relacionados con *nguillan*, con la rogativa, *ül nguillanes*.

El siguiente *ül nguillan*, fue dicho por doña Juana, la jefe de dos machis: doña

Lucinda Lincoñir y Rosa Sandoval y recopilado por Martín Alonqueo Piutrín. El

pillantún (canción- oración) dice:

²⁶⁶ Pulquillanca Nahuelpán Eliana 2.004, pag 29

“Newen matu eneu kai
Liwen wentru kai

Liwen domo kai

Liwen ilcha kai

Liwen Kalfü Wenu Chao.

Se invoca aquí, que vengan pronto los *newenes* de todas las energías la mañana (al despertar, comenzar) los *newenes* de los jóvenes, de las mujeres y la energía celeste del *wenu*. Aquí aparece esta energía, en una relación más cosmológica, celestial, se pide por el *newén* es algo que llega y es concedido, se pide la presencia de los *newenes*.²⁶⁷

Otro pillantún dice:

*“APOCHI nga ùlmen, el tumuyiñ;
Apol mutuyiñ nga newenn mu
Yafutuñma mutuyiñ;
Apol mutuyiñ nga newenn mu
Yafutuñma mutuyiñ;
Konupa pëlluñ mutuyiñ
Taiñ inane yafiel tami dungú;
Puaam ye nieyatiel tami dungú;
Fileu machi kushe,
Fileu machi ilcha
Fileu machi Fecha “*

Se pide en este *pillantun*, porque las fuerzas celestiales llenen de riqueza a la comunidad, que el cordero en sacrificio traiga *newén* a los sembrados, que la linaza crezca resistente, que nos animen con sus palabras, que se acerquen los 4 grandes a la machi, el abuelo y los dos jóvenes y que sea imbuida por su poder.²⁶⁸

Además del *ül*, en la cultura mapuche existe el *epeu*, un cuento con carácter de leyenda y que muchas veces deja una moraleja, es una forma de enseñar, de *kimeln*.

Un *epeu*, narra como una comunidad williche de la zona de Llanquihue, que vivía consumida por el vicio y las malas artes de la brujería, por el *aeda* o *wesha* y el *dawün*, fue castigado por el pillan, que aquí aparece como un ser maligno, de los volcanes, enviando fuego a las comunidades, aterrorizándolos a cada momento. Frente a esta situación, la comunidad ofrece entregar en sacrificio a una *we domo*

²⁶⁷ Alonqueo Piutrin Martín - 1985, Ayer – hoy .pag 189

²⁶⁸ *Ibid.* .pág 193.

(mujer joven) quien poseía mucho *newén* (que es traducido por virtud), el *piuque* (corazón) de la joven es tomado y llevado hasta el centro del volcán. Todo el *newén* del corazón logra apagar la erupción, venciendo al *wesha* y el *dawün* que había generado la misma gente con sus acciones.²⁶⁹

La función del *nguen*, ser, guardián, elemental que habita en cada cosa viviente, esta en cada animal y cada planta y el *nguen* está relacionado directamente con el *newén*, siendo el *nguen* su “padre” o su guía en el *naug mapu*. Así el ñancu, es considerado y se le saluda con respeto, se le venera a el y su *nguen*. La serpiente de color rojo es símbolo negativo y trae *dawün*, mal y enfermedades. Existe veneración, por ciertos *newenes* específicos del boique, el canelo, el lingue y el maqui.²⁷⁰

²⁶⁹ Mitos y leyendas pag 285-288

²⁷⁰ *Ibid.* 309-310

IV.VI Síntesis de los instrumentos de estudio aplicados al conocimiento del término *newén*

En este capítulo, he analizado los conceptos relacionados a la razón, la lingüística, la semiología, el proceso de comunicación y el arte del *ül* y el *epeu* (con todos sus símbolos correspondientes).

Estos instrumentos, permiten bosquejar un primer esquema de estudio, sobre el fenómeno de esta energía en la música mapuche, a modo de gran introducción a los componentes antropológicos, culturales generales mapuches y a la música mapuche, el tema central de esta tesis.

La razón, como constructora de visiones del mundo, visiones del arte y de un modo de hacer ciencia, cuando se haya frente al estudio del hecho musical mapuche, se encuentra frente a la obligación, de tener que entender conceptos tan variados, como *newén*, *raqidzüam*, *duam*, *trepeduamn*, *ayün wesha* y *dawün*. Tomando las herramientas de la lingüística, podemos comenzar a analizar uno por uno estos conceptos.

El *newén* como monéma, procede de la raíz *ne*, raíz que hace alusión a actividad, velocidad, expansión y renovación. Esta raíz, es múltiple y diversa ya que el *mapudzungun*, pertenece a la familia de las lenguas aglutinantes, contrarias al tronco ario, que son fonéticas. En una sola raíz, pueden hallarse muchos significados diversos. El término *wen* viene de lugar, espacio. El significante, de este término, presenta la imagen objetiva de algo fuerte, poderoso y veloz, también puede entenderse como un ser, una entidad que a veces puede hacerse visible en forma de animal, planta o duende. El significado del *newén*, tiene relación con el desarrollo emocional del individuo, con la fuerza espiritual y con la riqueza integral que puede provenir de esta fuerza. En su sentido más profundo, tiene relación con un estado de conciencia, una actitud de entrega, de dar. Quien actúa con *newen*, no piensa, siente actúa-y piensa coordinadamente como un todo se halla inmerso en el acto, es el acto mismo, no se abstrae ni se evade, quien hace música con *newen*, no interpreta, es la música misma es uno con el acto.

Si se une el significado y el significante del *newén*, este término puede traducirse como “ser integralmente dentro del espacio y el tiempo, acción consciente y unificada, orden interno y coherencia en el actuar”. El actuar con *newén*, genera

como efecto, riqueza estabilidad, fertilidad, pero el *newén* no es la riqueza en si misma, es el medio que permite estas cosas, es la causa de estos efectos deseados.

El término raquidzuam, procede de la raíz *rakin*, que significa contar, calcular, *duamn* es pensar. El significante de raquidzuam, es absorber conocimiento, escuchar y captar, entender algo en una primera instancia, es el acto más superficial y básico de la comprensión, el significado es: pensar analíticamente, de una manera intelectual.

Este concepto, es el más cercano al concepto europeo de la razón, de hecho sorprende su parecido fonético: razón-*raquidzuamn*, tal vez esto podría dar cabida para teorías difusionistas.

El termino duam procede de La raíz *du* , necesitar, absorber y *am* esencia.

Necesitar y buscar la esencia. El significante de este término, se refiere a los símbolos, que pueden representar una idea: un tejido, iconografía, decorados de instrumentos musicales etc... El significado es la idea abstracta.

Trepeduamn, viene de la raíz *tremn*, crecer, educar, *pen*, ver encontrar hallar y de *duamn* desear. Normalmente este término, se traduce como estar emocionado.

Pero si se analiza mejor, se observará que su significante describe a una persona que se halla agitada y ansiosa, en movimiento y animada. Su significado, tiene relación con el sentir, con el sentirse emocionado, con el vibrar con el anhelar algo, con buscar.

El *trepeduamn*, permite a la persona sentir atracción por otra persona, una afinidad empática, por esto cuando el *newén* esta relacionado con el *trepeduamn*, tiene relación, con el establecimiento de un vínculo emocional entre las personas.

El *trepeduamn* es pasivo se busca, pero se busca esperando, tiene relación con la paciencia, con el absorber, el recibir. El *newén trepeduamn*, es un *newén* que es recibido que llega como inspiración, no surge directamente del individuo, es una intuición.

El término *ayün*, proviene del término ley o deber y del término *yüm*, morfema que tiene relación con la causalidad, temporalidad. Normalmente *ayün*, se traduce como amor, pero si miramos más profundamente, su significante se relaciona con el acto de amar, de dar algo y su significado con comprender el deber propio, en resumidas cuenta *ayün* es: cumplir con el deber dentro de la vida y la forma, actuar

de manera justa en el momento adecuado, vivir plenamente cada ciclo, llevar a cabo cada ciclo como debe ser.

Esta definición, es importantísima si la relacionamos con el *newen ayün*. Es el *newén* más relacionado con el tiempo: a través de la ley, de la tradición se es creador dentro del tiempo y el espacio, pero no de una manera receptiva sino que de una manera activa, dinámica. Es un concepto más profundo que la simple traducción de amor, es la explicación y la comprensión mapuche del término amor. El término *wesha*, proviene del término *we* lugar y del término que se traduce como “desagrado de cierto lugar que se repite”. En una primera instancia, esto resulta clarísimo en la traducción del término *wesha o aeda* (da proviene de estancamiento) como vicio o acto cansador, que genera un estancamiento y un embotamiento. El significante, hace alusión a un acto que se repite una y otra vez sin sentido, de manera automática, el significado sugiere el estancamiento y el atrofiamiento mental, a una indolencia interna de la persona, a una actitud pesimista. Justamente, el *wesa* es lo contrario al *newén*, el *newén* que actúa como fuerza y ánimo, es activador, despierta los sentidos y los mantiene ejercitados, el *wesá* duerme los sentidos y opaca el ánimo. Así mismo, una música tocada con *wesa* es opaca, oscura y se realiza sin clara conciencia de lo que se está haciendo, es la música tocada automáticamente, por un acto de inercia.

El *dawün*, procede del estancamiento y la pasividad y de *wülungñ* llegar al umbral, decidir. Este término, normalmente se traduce como desear hacer el mal, magia negra.

Su significante, tiene relación con los brujos y la hechicería, y su significado con el odio y con el deseo de destruir.

El *dawün* es en definitiva, desear el mal, desear la anulación del otro, es la negación del otro. Por esto, vemos que una música tocada con *dawün*, es aun más nociva que una tocada con *wesä*. Esta última, deprime a los sujetos que la escuchan, cansa, pero el *dawün ül*, puede destruir o causar daño, es una música peligrosa. Por esta razón, un músico debe prepararse mucho, purificarse antes de realizar su música, debe ser conciente de las fuerzas que maneja.²⁷¹

²⁷¹ Ferdinand de Saussure, curso de lingüística General, Madrid Alianza 1987, pag 127.

Además de los conceptos de significante y significado, es necesario especificar el concepto de valor para el término “*newén*”. El valor, que se le otorga al *newén*, dentro de la cultura mapuche, depende del contexto social donde se utilice. Por ejemplo, si se utiliza en la vida diaria, en las actividades económicas, el término *newén* no tiene una importancia capital, no es decisivo, se dice: “el tiene *newén*” para referirse a alguien que tiene riqueza, pero es usado como sinónimo de suerte o bienaventuranza. Es un decir más que un juicio, es una forma de decir, como quien dijese “suertudo” o de que se es una persona capaz y hábil para hacer dinero. En el ámbito ceremonial, el valor cambia totalmente, el *newén* adquiere características de sagrado, es otra su connotación, el *newén* se halla ligado así, más a los aspectos espirituales y ceremoniales que económicos. En el *nguillatun*, el *newén* es uno de los conceptos principales, en la vida cotidiana, es más bien secundario, se utiliza según el acto de hacer fuerza física. Al contrario, en una reunión, el *newén* implica un compromiso y una caracterización de la persona, así el *newén* adquiere relevancia, cambia su valor social.

Esta tesis, se enfoca semiológicamente hablando, más bien al paradigma de la música desde el aspecto perceptivo y sensorial, se relaciona más bien con este aspecto del nivel indicial, como la fuerza del sonido. En el nivel icónico, el *newén* cumple una función más bien social, ya que en el nivel indicial, son más bien procesos personales psicológicos, en el nivel simbólico es donde se entronca más con la cosmología mapuche.

Aquí, el *newén* se enfoca más bien, en un modo discursivo, más que afectivo o racional, se le relaciona con los niveles poéticos y filosóficos. Pero no es una filosofía teórica, es una filosofía del hacer, de la praxis misma, de la ejecución musical una filosofía a nivel indicial.²⁷²

Aplicando el modelo de las funciones según Su organización- física socio-cultural (Modelo de Martínez Ulloa)

Puede definirse al término de estudio de la siguiente forma:

Función referencial:

Esta función, predomina en la música de *nguillatun*, el texto quiere representar la realidad de otros mundos pertenecientes a la cosmología mapuche, a través de la

²⁷² Barthes R. 1971 Págs, 46,47

música se evoca el *wenu mapu*, el *nag mapu* y el *minche mapu*. Los *newenes*, como energías y entidades, provienen entonces en este contexto desde los 3 mundos paralelos, dentro de la cosmovisión mapuche, es el momento en que la música se hace partícipe de estos *newenes*, es aquí donde se expresa más el nivel simbólico del *newén* en la música.

Función emotiva: La música del *palín*, su objetivo es animar y motivar. Esta relacionada con el nivel indicial, con los procesos de catarsis y de liberación de tensiones a nivel personal.

Función fática: Es la música que se realiza en el momento del *conchotun*, de la comida comunitaria, es la más espontánea y responde a los estímulos individuales de los participantes, más que a un sentido de conjunto o reunión musical. Esta relacionada con el nivel icónico, donde predomina el *newén* como factor de diálogo.

Función poética: Esta función, predomina en el *ülkantun*, se le da mucha importancia a las palabras y a su poder. También puede enfocarse en el nivel icónico, ya que la poesía, tiene una característica muy social dentro de la cultura mapuche.²⁷³

Cada persona, posee un *newén*, una energía generada por sus vivencias y trae tras de sí un *newén* de linaje, según el *kupalme*, el rol social y el ad, la ley familiar. Al encontrarse estos dos *newenes*, debe existir una armonía, un entendimiento, esto se da sin que los emisores y receptores sean totalmente conscientes de su *newén*. Para objetivizar más esto, este nivel, debe explicitar más la relación existente entre *newén* y *nguen*. Cada *newén*, puede representarse según el *nguen* familiar, en la forma de un animal, planta mineral etc... Quien viva en una familia donde predomine el *nguen* del *co*, tendrá las cualidades del agua, será dócil y fluido, quien viva en la del *ñalqui* tendrá la particularidad del gato, movedido y sigiloso. En este proceso, el *newén* del músico, debe representar su linaje, su música puede ser caracterizada como la de “un puma”, música de “maqui” y en este proceso del oyente, recibirá el *newén* y le enviará su propio *newen*, de la clase que sea al músico, emitirá una “onda” (si se quiere graficar). Pero el oyente no se encuentra pasivo, esta activo: sonreirá, bailará, se acercará al músico, opinará, esta

²⁷³ Martínez Ulloa J. : “ Hacia una musicología transcultural :el anclaje de la identidad musical tradicional en mapuches urbanos”
.Tesis 1996 pags. 246-249.

en constante movimiento. Sus palabras, sus gestos, su actitud será reflejo de su *newén*, probablemente su indiferencia este negando la fusión de su energía con la del músico, no siempre hay “encuentro de newenes”, sin embargo en un *nguillatun*, es casi imposible que alguien no este sintonizado con el *newén* central de la música dado por el *kultrung*, en este caso el kultrún como emisor esta canalizando el *newén* de todas las comunidades, o el *newén* de la comunidad (si es una sola), por la cual todos los *newenes* responden con agrado a este *newén* central, si es la comunidad de Rukatraró, el *newén* central será el del pájaro traro, como símbolo astral (astroológico) y físico.

En el aspecto poiético, el mensaje que se entrega en un *ül*, se realiza reiterando varias veces las frases que quieren recalcar, estableciéndose una jerarquía de los aspectos más importantes y los menos relevantes, son las palabras que recalcan el *duamn*, la idea:

“

- 1- *Ule chantu, ule chantu, kuse ame alu kalfulikan, ule chantu, ule chantu, kuseme alu kalfulican. Ule chantu, ule chantu, kuseme alu kalfulican. “Mañana, mañana, mañana será el día de la gran competencia del kalfulikán”, (prosigue)*
- 2- *Lulul mequeñe, lulul mequiñi yelcol langan kalfulican”. “Lulu, es llega así a tronar, ejercitándose haciendo práctica los jugadores de kalfulikan”,*
- 3- *“Chew ma puama kupai eimi, pingeymi kugna kalfulikan”- Le preguntan, le preguntan: “ de donde viniste tú Oh gran Kalfulikan?; “Nome lafquen llenegne inche pimiei keigna Kalfulican”- Del otro lado del mar fui traído, me fueron a buscar, los antiguos, dice Kalfulican y después va variando porque dice: mañana, mañana será el día en que perderán los competidores, los contendores. Mañana, mañana será el día en que ganaremos otras tierras gracias a Kalfulikán.”*

(Ül kantun recopilado en la entrevista al cosmólogo mapuche Juan Ñamculef).

En la primera parte, se reitera 3 veces la palabra mañana será, como un anhelo, una esperanza y como un imperativo, *Kalfulikán* debe venir, debe cumplir su misión. La segunda parte, recalca la importancia de *lulul, lulul*, es algo similar a una onomatopeya de tronar, el concepto de tronar (sonar con fuerza) se conecta con la *trutruka* y con la fuerza (el *newén*), la fuerza necesaria para que motive a todos los jugadores, acá vemos una relación directa del *ül* como sonido con el *newén*.

En la tercera parte, el concepto importante es el del origen, el recuerdo del origen, que debe tener cada mapuche de si mismo, ¿de donde vienes? es como preguntar cuál es tu misión tu deber, cual es tu *kugna* (símbolo totémico).

En el nivel neutro, el mensaje del *ülkantun*, cuando se trata de un *ülkantun* con de carácter histórico o de crónica, se espera que el receptor comprenda cada acción

ocurrida en el tiempo. Además de que el emisor, hace las veces de instructor, ese era el *kupalme* del weipife el historiador mapuche²⁷⁴, narra los acontecimientos de manera artística, de forma que los hechos quedaran impresos en la mente del discípulo, a manera de símbolos, utilizando muchas veces la metáfora. Así, el receptor debía ser lo suficientemente inteligente, para poder deducir por sí mismo, que cosa decía el *ül kantun* realmente, el mensaje principal se hallaba velado a manera de simbologías.²⁷⁵ Por esta razón, el emisor sabía también, que no le contaba todo, solo contaba una parte y como dice un viejo dicho mapuche “*fei pi no ka fei m*”: dicéselo de otra manera. Así, el mensaje posee un nivel poético externo visible y otro secreto interno, del cual tanto el emisor como el receptor, deben estar conscientes para que existe un buen *kumau* (aprendizaje espiritual), debe existir es la comprensión del lenguaje y lo que encierra.

En el nivel neutro, el *newén* se halla implícito en la conciencia que deben tener los emisores y receptores, para entregar el mensaje y recibirlo, de manera que se entienda la connotación que tiene cada palabra. ¿Cómo se hace esto? Según la entonación del canto y de la palabra, en el mapudzungun, cada palabra tiene su significado, también según la manera en que se pronuncie, según su intensidad y entonación. Esta entonación, manifiesta *newén*, fuerza, poder y coherencia. Si el *weipife*, no logra establecer este *newén* entre él y el receptor, lo más probable es que el mensaje no se entienda. Al mismo tiempo, si el receptor no posee la sensibilidad suficiente, para captar el *newen* del *wheel fié* (en este caso captar parte de su intención) no se halla en *kumau*, se halla desconectado de la relación dialéctica con el instructor-músico, en este caso, es porque sus *newenes*, no son compatibles o porque el receptor, simplemente no posee *newen* en ese instante. Puede decirse, que no se haya inspirado, para entender lo que se le dice, anda con *wesä* o simplemente carece de *newén* suficiente.

El *newén*, aplicado a la música dada su forma musical más pura (Modelo de Pierce)

Nivel Indical: En este caso, el *newén* se halla asociado a la fuerza que genera el sonido. El sonido genera una onda, que permite que el músico y el participante de su música, entren en un estado de conciencia, en que el individuo deja de sentirse

²⁷⁴ Bengoa José 1985. Pág. 10

²⁷⁵ Namculef Juan entrevistas tesis. Págs-569-572

individuo y comienza a sentirse parte del *pūji mapu* (del todo), como participante de una comunidad y de un *butharewe* (zonas Geográficas, en el caso de esta tesis de la zona *lafquenche*). Así el *newén* es canal del *nguenoafel*, estado similar al trance pero que etimológicamente significa “ser en lo absoluto” es decir, ser en el momento mismo, sin pensar en un mañana pasado o presente. Este estado de *nguenoafel*, permite al mapuche lograr sentir la presencia de los mundos paralelos y su cosmogonía. Al mismo tiempo, que permite derribar las barreras sociales, generando un ambiente de identidad común, en donde el *nguen* (el ser) es el centro.

Nivel Icónico: En este nivel, el *newén* actúa no como sonido, sino que como signo, que identifica a cada comunidad. Si se hiciese una analogía, el *newén* es en un nivel indicial, sonido, pero en un nivel icónico, es intención, la intención que se le da a la música. Así los bailarines, al sentir el *newén* de los músicos bailaran un choique más lento o acelerado, más rudo o suave. Consecuentemente, en un *palín*, el *newen* como intención, reflejará la manera de ser cada comunidad, será un reflejo de su fuerza y de los elementos que caracterizan a su música (intensidad, velocidad, carácter) lo que al mismo tiempo, representa el carácter de sus habitantes, es decir la *newén* en la música como intención, será reflejo paralelo de caracteres musicales y de personalidad social.

Nivel Simbólico: En este nivel, el *newén* puede ser entendido como símbolo cosmogónico, es el nivel que generalmente solo los sabios *kimche*, historiadores *weipifes*, los *epeufes*, *machis* y *lonkos* viejos pueden entender. Para el resto de los mapuches, a no ser que posean un interés específico o hallan sido instruidos por iniciativa propia, este nivel puede pasar desapercibido, captándose solo los niveles más visibles y físicos del *newén* en la música. El *newén* es en este nivel, creatividad, el *tayil*, música espiritual, debe ser lo suficientemente creativo para poder inspirar a las fuerzas del *wenu mapu*, para que irradian su energía en el *naug mapu*. En este nivel, el *newen* ya no es captado emocionalmente, como en el primero, ni psicológicamente como en el segundo, es más bien como idea (*duamn*). En este nivel, el *newén* ya no es una simple fuerza, un impulso, un fluido o una acción, es un lenguaje complejo. Como lenguaje, esta tesis, si bien describe la relación entre el *newén* y la cosmología general mapuche, aun no piensa ahondar en la profundidad de la cosmología interna del *newén*. En la presente investigación,

solo señalo los caracteres generales del *newén* y su aplicación en la música. Sería interesante, para futuros trabajos, investigar sobre un “lenguaje del *newén*”, por ahora solo intento profundizar en el “accionar del *newén*”.²⁷⁶

El newen en la representación más abstracta (Modelos hermenéuticos de Albert y Stefani)

Eje Horizontal En este eje se hallan los siguientes puntos:

Códigos Generales:

Los estados mentales que se relacionan más con la música en el mundo mapuche son:

1-El *Kimün*: Es la sabiduría, la espiritualidad que solo es lograda con la experiencia. Todo músico debe recibir la sabiduría de su maestro, de quien recibe su *newen* como herencia.

Es el nivel más esotérico y hermético dentro de la música mapuche, el que solo puede captarse entre pocas personas iniciadas en el arte, como en el dialecto secreto de la *machi*

2 –*Piukentükun*: El acto de reflexionar, es el acto que permite al músico conocer su propio *newen* para poder desarrollarlo después.

3 *Konümpan*: Es hacer memoria, el músico debe memorizar el carácter, los sonidos y el *newen* de la música que se le enseñó para luego recordar sus propias creaciones.

4-*ültun* Es el acto de nombrar, el primer verbo, el músico entiende los conceptos de su música y el origen de su instrumento.

5-*Ayüman*: La emoción del amor. El músico debe ser capaz de hacer despertar el *ayüman* en la gente.

6-*Trepeduamn*: Emocionarse. Es aquella emoción que tiene que ver con la pertenencia a un grupo o algo, el músico facilita este estado de conciencia en la gente.

7-*Ayekan*: Es la alegría constante, el músico logra ser *halle fe* (instrumentista, músico), domina el arte de provocar en la gente un estado semejante al de la felicidad y bienestar, el que produce la desaparición de las rencillas y permite el

²⁷⁶ J.Martínez Ulloa. : “ Hacia una musicología transcultural :el anclaje de la identidad musical tradicional en mapuches urbanos”
.Tesis 1996 Págs. 80-85

compartir, el *conchotun*. En este nivel el músico logra irradiar en su máxima expresión el *newén*. Siendo el nivel más físico y exotérico, al contrario que el nivel del *tayil* o la música de la *machi* que es un nivel más esotérico.

El *newen*, puede darse en todos estos 7 niveles pero nunca en el *raqidzuamn* ya que este es una energía de complementaria pero distinta, de carácter más analítico.

Prácticas Sociales: 1)- *Nguen lof*, El *nguen*, el guardián de una familia le entrega las directrices de la función familiar, también les enseña y les muestra que profesión o que campo deben ejercer.

Un *nguen* que este conectado con el *ül* preparara a músicos en la familia. Es el estado mental que permite una predisposición hacia la música, será un *nguen ül*.

2) Ley familiar, la ley, el *ad*, dará las obligaciones a los músicos, sobre todo debe desarrollar su sentido de responsabilidad y su intuición para saber cuando es pertinente hacer música y cuando no.

3) *Kupalme*, el rol específico del músico, en una familia puede haber *trutrukatuses* (interpretes de *trutruka*), *pifilkatufes* (interpretes de *pifilka*), *ülkantufes* (cantores). El *kupalme* es la energía que cuida de un tipo de músico y le predispone al músico de una forma otros actores sociales, el *newén* del *trutrukatuses* es distinto al del *pifilkatufes*, el primero se relación a con el sonido del fuego con el crepitar, el segundo con el viento, además de ser protector del *kugna* el símbolo gráfico del *nguen* familiar.

4) El *nguillan ül* (rogar a través del sonido), el músico debe desarrollar la capacidad de rogar o de irradiar espiritualidad a través de la música, el *nguillan* obliga a una actitud social de servicio a la comunidad.

Técnicas Musicales

Pifilka: La técnica de tocar la *pifilka*, requiere de un soplido recto sin impostación ni control de sonido, con un impulso directo desde el estómago, esto relaciona al *newen* de la *pifilka* con el *pütra newen*, el *newen* del estómago.

Trutruka: Es un instrumento, que requiere de amplia capacidad torácica, se relaciona con el *Piukentükun newen*. El *newen* del corazón, de la reflexión.

Rali kultrung: Para que este *kultrung* ceremonial, sea tocado por la *machi* o sus ayudantes, se requiere de un estado de trance particular

Estilos:

Choique purrûn:

Esta Danza, tiene un carácter juvenil y frenético, simboliza al ñandú, que con su cuello y sus patas realiza su danza. Los *purrunkatufes* (danzantes) danzan en círculos alrededor del *rewe* y hacen un círculo interior frente al *rewe*. Se dice que esta danza, proviene desde el este de la pampa argentina. Simbólicamente, esta danza representa al *puel mapu*, el oriente símbolo de los buenos augurios, es una danza llena de *newen ayekan*, de alegría a la vida, es una danza hecha en honor a la vitalidad de la naturaleza

Masatún purrûn: Esta danza es de carácter agrícola, se realiza para las buenas cosechas, posee un *newen tuwe*, el *newén* de la tierra física. (Una localidad denominada *newentuwe* se halla cerca de imperial)

Lonkomeo purrûn: Una danza destinada al amor nupcial o simple amor de pareja, tiene un *newén ayüman*, tal como se presenta en la obra: Celinda.

A.²⁷⁷

Una teoría muy interesante, en el ámbito de lo comunicacional, es la de Umberto Eco, quien analiza el esquema de Sebeok (1972), donde toman preponderancia en lo musical lo táctil, auditivo y visual.

En lo táctil, se hallan las performances *danzísticas*, que se relacionan con las vestimentas y el ordenamiento en el espacio, el *choique purrun* usa vestimentas de tocados de pluma a veces y otras *trarilonko* que asemejan el pico y la cabeza de avestruz, además el movimiento es circular. En cambio, en el *longkomeo*, la danza es de parejas tomadas de la mano, quienes mueven la cabeza pendularmente de manera horizontal y con un movimiento de flexión de rodillas. Este movimiento, indica un carácter más suave que el *choique*, su *newen* es menos pronunciado.

En lo auditivo, el *newen* se conecta con el *dugu*, el habla y el *ül*, el sonido, el *dugu* crea conciencia y permite el conocimiento, el *ül* antes que nada permite sanar.

En lo visual, el *newen* se relaciona con la construcción de *chemamull* (en Deume, Budi hay un lugar de construcción de estas estatuas). El *chemamull*, es una estatua de madera, que representa a la gente antigua de los linajes que custodian el *lof*, esta gente antigua, posee su propia personalidad, así pueden verse rostros sonrientes, serios, indiferentes, concentrados, con distintos toques etc... En estas actitudes expresan el *newén*.

²⁷⁷ *Ibid.*, pags.106-109.

Al mismo tiempo, la construcción de las *pifilkas*, se realiza con diversos tallados, los cuales muchas veces representan al *newen* del *nguen* de la zona, el maqui, el boldo etc....²⁷⁸

Según el modelo de Seeger, es necesario distinguir, entre los distintos sistemas comunicativos existentes en las músicas. En la cultura mapuche, el ejemplo más claro, puede encontrarse en el contraste que existe entre el *ayekan ül*, en la música hecha para reír y festejar y el *tayil*, música sagrada. Para María Ester Grebe, el *tayil*, es una música ritual que “excede los límites de lo humano”, traspasa las fronteras de este mundo, pasando al nivel de lo supra terrestre y extraterrestre, diferenciándose claramente de la música “terrestre” mapuche. El lexema *tayil*, esta relacionado con los conceptos de poder, secreto y divinidad.

Entre el *tayil* y el *ayekan ül*, no es posible hacer analogías.

El *ayekan*, esta hecho para la gente para su diversión en el aquí y el ahora de un mundo visible y cotidiano, el *tayil* esta hecho, para las entidades que moran en los planos de lo El invisible y subjetivo

El contenido del *ayekan ül*, es radicalmente diferente que el *tayil*, para poder tocar el *kultrung* en el *tayil*, se debe estar concentrado en uno mismo, hay que introvertirse, para tocar *ayekan* es necesario extrovertirse.

En el caso de estos dos géneros de la música mapuche, solo existe heterología.

Entre un ayekawe ül, canción para hacer reír y un *konchotun ül len*, existen heterologías y analogías. A diferencia del *ayekawe ül*, está música se da en la intimidad, en la confianza de los amigos en cambio, el *ayekawe ül* se da en la comunidad abiertamente, sin exclusividad de cercanía. Sin embargo, ambos géneros poseen un alto nivel de *newén trepeduamn*, ya que se basan en los componentes emocionales.

²⁷⁸ Umberto Ecco 1989 pag. 175

V
**QUINTO CAPÍTULO: EL NEWEN EN
TERRENO DEL BUDI**

V .I De la teoría a la práctica (Rapport)

Hasta este punto de la tesis, ha sido relativamente fácil, demostrar los datos y concepciones, que se han recibido sobre el *newén* y analizar su incidencia en la música mapuche. Sin embargo, una cosa es crear grandes estructuras cosmológicas, leyes y definiciones sobre el *newén* y otra muy distinta, es analizar su presencia en terreno. Curiosamente, esta tesis la comencé con una idea preestablecida a partir de la idea de Claudio Mercado, aplicada por Jaime Hernández Ojeda, referente al fenómeno de aleatoriedad, presente en la “heterofonía musical mapuche “.Con el tiempo, fui comprendiendo que partir de un término tan europeo para fenómenos que no lo eran, era forzar una idea a priori a un terreno que desconocía. Una vez iniciada mi primera semana en terreno, fui descubriendo la importancia del concepto del *newén*, al realizar un trabajo para el curso de transcripción del magister. Utilicé este término, para realizar mi proyecto de transcripción de un *ül* mapuche. Cual no sería mi sorpresa, al irme dando cuenta de que el tema de tesis, tenía que ser ese, la idea de la heterofonía se difuminó en la niebla de los hechos. Al realizar mi primera semana en terreno, pude vivir una adaptación gradual, fui recibido muy amablemente por don Juan Huechumpan, quien vivía con sus 6 hijos (mientras otros dos ya vivían afuera) y su señora. El hogar de don Juan, no era precisamente de los más acomodados de la comunidad de Collileufu Grande, pero esto, lejos de considerarlo como un desafío, fue más bien una puerta a las percepciones, ya que la familia carecía de televisión y usaba escasamente la luz eléctrica. Don Juan, un hombre que hablaba aun fluidamente el *mapudzungun*, se encariñó conmigo, al descubrir que yo hablaba algo de el idioma vernáculo del centro-sur chileno, y que me gustaba aprender con su ayuda el idioma. El cielo estrellado y la cercanía al lago, hacía que el lugar, fuese ideal para transportarse mentalmente a la época de los antiguos *lafkenches*. Como nada es casual, la abuela de don Juan, doña Luisa Cayupan, vivía a unos metros más arriba, en una colina de Rucatraro. Esta abuela de 90 años, aun cantaba sus *ül* legendarios, representante de una tradición que comenzaba a acabarse, con la llegada cada vez más fuerte de tecnología y de distractores “occidentales” al norte del budi. En la familia de don Juan, el primer recibimiento fue caluroso y fue acompañado de una danza del *choique* bailados con sus *pifilkas*, por los hijos más pequeños de don Juan: Eliseo y Sole. La danza fue espontánea, girando en un

hermoso círculo mientras los niños batían sus alas, tal vez despertaban a un *nguen* antiguo para recibirme.

Don Juan, alegre, comenzó a tocar su *pifilka* y puso una ranchera en la radio a todo volumen, sin que *pifilka* y ranchera se molestaran en lo más mínimo. Don Juan, bailaba con una danza en la cual, empujaba firmemente los pies hacia la tierra, como queriendo enterrarlos subterráneamente, manteniendo el pulso y demostrando que aquel ritmo, no se amilanaba ni se perdía, con el pulso de la ranchera que corría con su propio ritmo paralelamente. Esto me estimuló a hacerme la pregunta: ¿Qué es lo que hace que don Juan no pierda el pulso y lleve mentalmente el ritmo, la danza y el toque rajado de la *pifilka*, esa energía esa vitalidad, ese patrón programado musicalmente en su alma?, la pregunta inicial me vino con este hecho “casual” .

Hasta ese momento, no sabía cual era el término exacto, para indicar esa fuerza que grababa en la mente de don Juan la música, sin necesidad de libros, de simbología, de notas ni de pautas. Era una energía, que recorría todo su cuerpo, desde su cabeza pasando por su estómago, que se contraía hacia abajo como un fuelle humano y sus piernas que sellaban en la tierra ese fluir.

Poco a poco, fui adentrándome en las costumbres diarias, dar de comer a los *sangüe* (cerdos) atender los *cahuellu*, *las ovishas* y *huacas* (caballos, ovejas y vacas) y ver los sembrados de papa. Era septiembre, plena semana del 18, los niños iban a la escuela cantando a veces canciones románticas de la radio. El segundo lugar en el cual fui adentrándome, fue la escuela de Rucatraro, donde profesores “*wingkas*” y mapuches compartían lugar. Allí en el fondo de las salas, se hallaba un cuartito con instrumentos mapuches: *trutrukas*, *wazdas*, *kultrungs* y *pifilkas*.

La ceremonia inicial de septiembre, comenzó con una torrentosa lluvia, mientras una muchacha vestida con *trapelacucha*, recitaba una poesía en *mapudzungun*. Al comenzar las clases, fui a un curso en el cual se me habló de Manquian, una de las figuras representativas de la zona, uno de los héroes legendarios *lafkenches*, aquel que se casó con la mujer del mar y que vive en su reino submarino. La percepción general que percibí, al nombrar la palabra del *ülkantun*, en un cualquier grupo de personas, era de que estaba hablando de algo antiguo, arcaico, legendario, algo casi oculto que cada persona guardaba como un secreto. El lugar oficial, donde se manejaba la cultura tradicional a nivel más organizado, era

Deume, una pequeña comunidad más ubicada a mitad de camino entre Collileufu grande (uno de los lugares de residencia mía) y Tragua-Tragua , mirando hacia el oeste, por la orilla del lago pero hacia el mar. Sin embargo, en Deume se hallaba una hermosa Ruka, en cuyo interior se hallaban artefactos típicos, no había instrumentos y en el patio hermosos *chemamull* , fabricados por los mismos amables jóvenes de la comunidad, se me dijo que allí encontraría música, sin embargo no encontré nada allí en los momentos en que estuve.

Pero fui a la pequeña colina de Rucatraro, en cuya casa de madera vivía la *chuchu* (abuela) Luisa, ella se hallaba muy enferma de las articulaciones, por haber sufrido diversos golpes y por haber trabajado duramente durante toda su vida. En la posta de puerto Saavedra, recibía calmantes, pero nada era suficiente para calmar sus dolores. Don Juan, su hijo, me miraba como diciendo si le podía ayudar en algo. Así fue como intuitivamente, hice lo único que estaba a mi alcance y le hice una pequeña sesión de *reiki* y unos masajes en sus brazos, espalda y pies. En algo logré aliviar su dolor y sorprendentemente, sentí que en agradecimiento ella me comenzó a cantar un *ülkantun*, el *ülkantun* hablaba de la historia de Collileufu (río rojo) de sus *nguillatunes* y celebraciones, un canto que en el fondo, era una narración histórica del pasado y el origen de la comunidad.

Impresionante me fue el hecho , de ver como doña Luisa, cambiaba su estado de animo y su energía al comenzar a cantar, se erguía y daba grandes bocanadas de aire y al ver su ímpetu en el canto y como variaba las distintas intensidades en cada sección del canto me dije: “algo ocurre aquí, no es alegría, no es tristeza , no es nostalgia, no es rabia, es algo que no existe para nombrarlo en castellano, es un poder, algo que hace que la abuela cante como cante”. Hasta ese momento, seguía con mi idea de la heterofonía, pero ante hechos tan irrefutables como ese, comenzó a nacer mi inquietud, me dije:” ¿Que concepto, que poder se halla tras la forma de cantar de doña Luisa y la forma de tocar la *pifilka* de su hijo?” –Me preguntaba-Será acaso el concepto de *kimün* (sabiduría), *raqidzüamn* (conocimiento) o *Ayün* (Amor). Si se observa lo escrito, en los primeros capítulos de esta tesis sobre el *nwen*, se podrán ver afirmaciones que van desde el poder espiritual místico de la machi (Ziley Mora), hasta el poder mágico de las piedras-guías (Grebe, Ancán), el poder sanador de las plantas (Gumucio) y el poder de la lucha, de un arma espiritual en el deporte (Martínez). Los ejemplos anteriores, son un abanico no tan grande, como el que fue apareciendo en mis observaciones y

entrevistas, lo que me hizo entender que el *newen* no posee una doble definición ¡Posee una polisignificación, según el contexto en que se ubique la frase en la que se utilice!

Mi primera impresión, sobre la palabra *Newén* en terreno, fue la de don Juan, quien me explicó que para bailar y tocar *pifilka* a la vez “Había que tener harto *newén*” *kume newén* y ¡*newentuke*!! O *newentukem*,²⁷⁹ algo así como tocar o hacer con todo el *newén*, impulsar el *newén*.

Fray Félix de Augusta, definía al *newén* como “fuerza” “poder” o “arma”, pero en aquellos tiempos, no era fácil entender algo que no era tan físico con palabras físicas. Una manera de entender, como se me hacía lo que era el *newén* en el *Budi*, era observar los movimientos que se hacían al decir *newén*, un movimiento que se hace con los brazos y flectando las rodillas, como algo que desciende del cielo hasta la tierra, afirmándose en los pies tal como si estos fueran una raíz. En el *Budi*, nunca se le asoció directamente al *newén* con la luna, más bien con la *machi* quien recibía el *newén*. Para algunos habitantes del *Budi*, el *newén* esta en todo, independientemente de su origen sea en la luna, en las estrellas o en *nguechen*. Para otros, el *newén* era dado por *Nguechen*, como Fermín Huechucuy quien cree firmemente en *Nguechen* y en el Cristo, en un sincretismo interesante.

Una manera interesante, de observar como los conceptos cosmológicos y filosóficos del *mapudzungun*, son aplicados en la vida diaria, es el fenómeno del saludo ceremonial.

Luego de haber escuchado los *ül* de la *chuchu*(abuela), uno de sus hijos fue a visitarla, un hermano de don Juan Huechumpan. Hasta ese momento, yo desconocía el significado del *pentukün* y de todo lo que vería y oiría, me hallaba desprejuiciado de eso, por falta de conocimiento previo.

La familia de don Juan y su abuela, me sirvieron un pescado a mí y a los parientes visitantes, al llegar las visitas, la abuela comenzó a hablar, pero de una manera muy distinta a la que había hecho antes. A si mismo, hablaron también sus parientes, cambiando el tono de voz y presentando distintas alturas de sonido en sus palabras. Allí se habló del *pentukun*, antigua ceremonia de saludo entre las familias, un saludo que se realiza en un hablar-cantado, donde se pregunta como se ha estado y se responden a todas las interrogantes familiares.

²⁷⁹ Huechumpán Juan. Entrevistas tesis Pág.520

Algo similar a como me sorprendí aquella vez en Rucatraro, fue lo que sintió Domeyko, cuyo relato leí, después de haber vivido esa experiencia la que confirmé con su testimonio:

“Todo en ella es de mera fórmula, prescrita desde tiempos inmemoriales. Principia por lo común, el dueño con una voz baja, gutural, muy seria y algo triste, recitando palabras de un modo algo parecido, al como se recitan los salmos en una iglesia, con la diferencia de que al fin de cada frase, la concluye con un tono de una o dos octavas más alto que lo que había principiado y prolonga las últimas dos sílabas a modo de cantar. Contéstale luego el huésped o en su lugar un lenguaraz , prolongando y cantando las últimas sílabas del mismo modo que el primero y así alternativamente van platicando uno tras otro , como quien dijera pisándole los talones hasta que de esta confusión de voces se forma un fuerte zumbido que subiendo por gradaciones pasa a ser una verdadera batahola de palabras cruzadas y disonantes y ¿quién creyera que a pesar de esto ni se miran uno a otro , ni modulan el tono como quien está pensando en lo que va diciendo. “²⁸⁰

En el *pentukün* que yo escuché, ciertamente el canto, poseía una intensidad mucho más baja que en el *ül* de la misma abuela. Su intensidad y su modo de cantar, eran distintos, en el *ül* la respiración, la agitación y la tensión eran fuertes, en el *pentukün* el canto, era como una constante pregunta y a una manera muy delicada y más profunda.

Ahora bien, el concepto que predomina en el *pentukün*, es el *rakiduam*, la información, el contenido de la experiencia. Se relatan los hechos tal como fueron, en una manera no lírica, sino que concreta, relatando los hechos sin simbología o metáfora. Esto es, lo que predomina en el *pentukun*, se relatan hechos.

El *rakidzuamn*, es lo más cercano a lo que la ciencia oficial, entiende como “objetividad”. En cambio, el *newén* se movería más bien en una “Inter.-subjetividad”.

El *ül* de la abuela Luisa, poseía otro carácter, relataba los hechos de una manera poética y lírica.

Lo que sentí en el *pentukün* era distinto, fue *rakidzuamn*, información, hechos cantados de manera descriptiva. En cambio, en el *ül* sentí claramente el *newén*, una intensidad poética, en el cual los acontecimientos eran relatados de manera lírica.

Ahora bien, la gente con los cuales tuve la oportunidad de conversar, recalca bien, que la machi era la que tenía el *newén*, o bien que era la que tenía más

²⁸⁰ Domeyko Ignacio .1972, pág. 72

newén. La percepción general, se dividía en dos opiniones bien claras: no todos tienen *newén*, solo algunos, o bien todos posee *newén* pero en mayor o menor cantidad. El problema, es que no todo posee *newén* necesariamente, si bien mucha gente decía que todo posee *newén*, este no se hallaba siempre activo, de ahí que se digiera que tal o cual lugar tiene o no tiene *newén*.

El problema, para encontrar una definición clara, de cómo se entiende el término objeto de esta tesis, en el budi, es que este concepto es tan solo una raíz. Esta es la raíz de una energía como el *newén* en un sentido ontológico, pero que enlazándose con otras palabras y terminaciones, va cambiando su significado tal como dice Alonso Quimen de Cahuemu, una de las comunidades estudiadas:

“Si po.... *Newen* es más que nada fuerza pero si le pone un poco más de letra significa otra cosa”.²⁸¹

Además, es importante tener en cuenta, que no solo la palabra *newén*, existe para indicar el concepto de poder. También existe el término *epiükelen* y *pepiwn*, que indican, el término en el sentido de poseer capacidades o posibilidades de hacer algo, de ser poderoso en las intenciones. Por otra parte, el *newén* no es poder físico en el estricto sentido, no es ejercer una fuerza o un impulso, ya que el término que existe para aquello es *lemn*, aplicado para poder levantar cargas pesadas.²⁸²

Es interesante, precisar que en estas comunidades del Budi (Rucatraro Collileufu grande, Tragua-Tragua-Cahuemu-Rukaraki) no se puede generalizar, con respecto a lo que los habitantes consideran como *newen*, hay opiniones muy variadas. Para algunos, el *newen* no se haya en la materia prima de la cosa o el instrumento, si no en quien realiza la acción sobre la cosa.

.” La persona hace la fuerza para poder tocar su instrumento, pero el material no má, no tiene fuerza.”.²⁸³

Para otros en cambio, todo posee *newen* el cual da y genera vida, voluntad:

“D.T (El autor): La madera tiene *newen*?

F.H: También tiene poh,

D.T: Claro por eso está viva

F.H: claro por eso esta viva, si lo cortan muere.”²⁸⁴

²⁸¹ Cayun. José Comunidad de Cahuemu, Entrevistas Tesis. 492

²⁸² Diccionario mapudungun-español, centro gráfico, 2002 pág 97

²⁸³ Cayun. José Comunidad de Cahuemu, Entrevistas. Anexos 492

²⁸⁴ Huechucoy Fermin. Comunidad Rucatraro Entrevistas Anexos Pág.-514.

En este tipo de visión de un *newén*, como energía de todo lo existente, este término indicaría una cualidad en cada cosa, cada materia tendría un tipo de *newén*:

D.T: y la madera tiene *newén* ¿?

F.H: Tiene *newén*, por eso sale una madera buena, antù, porque el eucaliptus lo corren, pasa pura agua, pasa llorando.²⁸⁵

Bajo la visión panteísta del *newen*, existirían newenes mejores o más refinados y otros de peor calidad:

“D.T: Cuando suena la madera suena tiene *newén*?

F.H: Buen newen

D.T: ¿y quien tiene buen *newen* el laurel?

F.H: El laurel

D.T: ¿y el maqui?

F.H: Maqui no, poquito.”

Al considerarse el *newén*, como una energía presente en todo lo viviente, se le asocia a la vitalidad a la vida en todo su amplio concepto de la palabra:

D.T: Si paraliza sangre no hay *newén*?

F.H: Con sangre hay *newen*. Cuando paraliza sangre no hay *newén*, *amutuyle* no má

Es sangre lo que alimentando los cuerpos, y ahí la, si para la sangre puuucha, se queda helado así uno.²⁸⁶

Sin embargo, don Fermín que al mismo tiempo, considera al *newén* dentro del nivel de la energía, la materia prima o la energía potenciadora de la vida, también toma el término *newén*, como una actitud o una predisposición hacia algo. Es decir, puede observarse, actuar claramente al *newén* en dos niveles o concepciones, una en un nivel material biológico y la otra en un nivel social-sicológico, como es en el caso de este ejemplo:

“D.T: y *newen* que significa en *mapudzungun*?

F.H: *newen nüttram*, conversa y bien con fuerza. *Newen* ese porque Dios dijo hay que conversar bien, no hay que estar riendo, no hay que estar metiendo mala conversa. Hacer buena conversa, *Newen!*”²⁸⁷

Para algunos como don Fermín, todo tiene *newén*, una energía positiva en si misma que otorga vida y energía, sin *newén* hay muerte o una declinación. Para otras personas en cambio existe mal *newén* o buen *newén*, es decir es una energía maleable, neutra sin consideración positiva o negativa en si misma, su consideración dual sería dada por quien la utiliza:

²⁸⁵ Ibíd.

²⁸⁶ Ibíd. 514-515

²⁸⁷ .Ibíd. Pág 515

“D.T: ¿Que tipos de *newen* existen?

J.N Hay *newen* de los brujos, potencias de artes. Arte, por ejemplo *nguillipun*, *witranalwe*.²⁸⁸

Para otros, esta capacidad de presentarse en un aspecto dual el *newen*, abarca no solo el ámbito de lo mágico y la brujería:

“D.T: El material no tiene fuerza, o sea que el ser humano el que le da la fuerza?

J.C.: Es el que la da fuerza para poder tocar el instrumento

D.T. ¿y hay algún *newen* positivo y negativo?

J.C.: Sí

D.T: O sea y como se puede decir, *wesau newen*...

J.C.: *Nau newen*.

D.T.: y el buen *Newen*,

J.C: *Kume newen*.²⁸⁹

En ambas opiniones mostradas (las de José Nahuel y la de José Cayun), se considera al *newén* como algo exterior a la cosa, es decir que nace como parte de la persona, el *newén* como una energía interna humana , contrariamente a la visión de don Fermín , donde todo lo existente posee *newén*.

Para otros en cambio, el *newén* es entendido como un deseo, una intencionalidad espiritual, más que una fuerza biológica o material, un poder astral y mágico o una correcta actitud social:

“D.T.: Que es el *newen*?

D.P:Que te deseo de todo corazón que tu estés bien, que recibas la fortaleza de *Chao Ngenechén*, que recibas, por ejemplo, el buen espíritu, el espíritu de la fuerza, o sea el poder de la naturaleza , ese es el *newén*, “²⁹⁰

En el nivel en que el *newén* es entendido como una fuerza mágica, como *kume newen*, al contrario de *wezdá newén*, podemos encontrar el ejemplo de Pascual Coña de un canto de machi, ejemplo ya presentado en el capítulo uno:

“ . *Nieñ taiñ kumeke newen taiñ rumengepenopiyüm.Fentenchi pu kon a machi k'dautupelu, fei meu mongelkefiñ kutranchi ché. L'aialu ká , mongelkefiñ; taiñ adkënoeteu taiñ chau, fei meu femmekefiñ. Cheu mapu ngeai rume, amuken tañi küdautual ñi machingen. Fachi antü wechulentu küdautuaiñ, taiñ mongeafiel tichi kutran, anüñmanietufiñ.*”

. Tenemos nuestras armas buenas que nos hacen invencibles. Como trabajan con nosotras tantas machis ayudantes, sanamos a los enfermos ; aunque estén ya moribundos , los hacemos volver a la vida, habiéndolos habilitado para eso nuestro

²⁸⁸ Nahuel Jose. Comunidad de Collileufu Grande. Entrevistas Anexos Pág.529

²⁸⁹ Cayun José. Comunidad de Cahuemu Entrevistas Anexos Pág.492

²⁹⁰ Dora Pavez, Comunidad de Rucatraro. Entrevistas Anexos Pág. 594

padre dios. No hay rincón donde no hubiera ido a trabajar en mi calidad de machi. Hoy llevaremos a cabo el trabajo destinado a conseguir el restablecimiento del enfermo a cuyo lado estamos sentadas”.²⁹¹

Este ejemplo es del Budi, por lo que habría una confirmación por lo ya dicho por Coña, con respecto a la visión dual del *newén* en su nivel mágico. Aquí el *newén* es visto como un “arma espiritual”, un poder capaz de atacar y cortar el mal.

La visión que presentan las machis descritas por coña, sobre el concepto del *newén meu*, como fuerza atractora magnética, capaz de atraerse el bien de los *nguen* y principalmente de *nguen-echén*, es nuevamente reafirmada en Rucatraro:

“D.T: Que otras palabras existen para decir *newen*?

F.H: *Newen* fuerza, *newen ngue*,

D.T: *Newen ngue*

F.H: *Newen ngue*.

Feucam kume ùlkantum peñi.

Newen es resuello, fuerza

D.T: resuello del corazón pa´arriba?

F.H: del corazón trabaja maquina.”²⁹²

Tal como dice don Fermín, el *newén ngue*, sería la fuerza mágica, que daría el impulso para asociarse con el bien, con lo positivo, el carácter que le daría esta positividad. Esta es la conexión con el *piuke*, solo hacia el *newén*, puede conectarse con *el nguen* y lo que es más importante, con *nguechen*, como *newén* mágico protector de la cultura mapuche.

Al mismo tiempo, la machi del Budi (Coña), no solo maneja el nivel social-psicológico y mágico del *newén*, también utiliza términos que describen el nivel físico-biológico-material, el término de *neweñpefiñ*, algo similar al *newén* de la sangre y de la vida, al que se refería don Fermín Huechucoy de Rucatraro. Cercano al concepto biológico *del newén*, también se halla el *newén* en su aplicación geográfica:

“D.T: y cómo es el *newén* de rucatraro?

F.H: Rucatraro hay fuerza, *newen* aquí, comunidad aquí *newen*. Cada comunidad tiene *newen* porque cada cual comunidad hay dueño, hay *lonko*, *lonko* que dice este mayor, como jefe, como *lonko*.”²⁹³

²⁹¹ Coña Pascual 1974.Pág.358

²⁹² Huechucoy Fermín .Comunidad de Rucatraro Entrevistas Anexos Pág 515.

²⁹³ Ibíd. .509-510

En este caso, el *newén* se asocia a un poder específico que posee una zona, un espacio vital, no existiría aquí la concepción dual del *newén*, como poder que se enfrenta a otro. Todos los lugares poseen *newén*, un *newén* distinto a otro, tal como dice la profesora intercultural de la zona *huenteché* (o *wenteché*) Graciela Cabral:

“Un *lof* tiene un *newén* y por eso tiene cara, un *lof* tiene su nombre. Por ejemplo donde yo vivo se llama Yeupeco....
Estos pueden estar en el *nguen* co del agua por ejemplo Yeupeco tiene un *nguen* pero son...: Dos caballos...”²⁹⁴

Para Graciela Cabral, el *newén* tendría un símbolo, directamente asociado al *nguen* de un lugar un símbolo dado por un animal o un ser mitológico y astral. En cambio para don Fermín, un *lafkenche* del Budi, el *newén* de una zona más que estar determinado por un símbolo mágico, astral o un *nguen* estaría determinado por un carácter más socio-cultural de la organización política de la comunidad, es decir *el lonko* y todos los linajes:

“D.T: Es el *lonko* el que trae *newén*? ¿
F.H: Claro, esa habla, los ordena a toda comunidad. Ya hagamos esta cosa. Ese *lonko* presidente, *quimei*...
D.T: Hay un *lonko* en *rucatraro*?
F.H: Hay *lonko*, *sin lonko* no hay cada comunidad. Cada comunidad tiene *newen*, *lonko*
D.T: *Newen lonko*?
F.H: *Newen lonko*.”²⁹⁵

Es el *lonko* y su familia entonces, quien irradia el *newen* a la comunidad, puede verse que en el Budi, predomina la idea de que el *newén* de una comunidad, más que estar simbolizado o subordinado a su *nguen* o guardián del espíritu tutelar de una zona, estaría más ligado a un *newen* personal, a un *newen* que proviene desde lo más humano y no de fuerzas astrales extra humanas.

Entender la diferencia de un *newén*, que se mueve dentro de un campo personal, humano y dentro de un campo extra-humano, es muy necesario para comprender el sentido que posee el término *newen* en el Budi:

“D.T: y cuando uno toca *trutruka* activa un *newen*?
J.N: Es la fuerza pulmonar, si, personal

²⁹⁴ Cabral Graciela. Temuco zona *huenteché* Entrevistas Anexos Pág 584

²⁹⁵ Huechucoy Fermín. Comunidad de *Rucatraro* Entrevistas Anexos. Pág 510.

D.T: Personal, es un *newen* personal.”

J.N: es un *newen* personal.”²⁹⁶

El *newen* personal entonces, activa algo, pero no porque proceda desde el *wenu mapu*, nace de la energía misma del humano generada a través de su mente, su conexión con la respiración, su corazón y su estómago.

Contrariamente a esta idea de un *newén* personal, Alejandro Chandía, antropólogo del centro de estudios indígenas de Temuco, supone al *newén* más bien ligado a la *nguen*, a fuerzas externas que a poderes humanos:

“Es complejo igual poder darle una , poder asociarlo a una característica específica o determinada del *newén* o del *nguen* de la fuerza en este caso, de escuchar, eh, porque se presenta a través de algo , o sea las personas mapuches lo hacen presente a través de diferentes características como tú bien decías por ejemplo el tema del pensamiento, el tema de las características físicas, el tema de la voz,” (En cuanto al percibir el *newén* como ser , como entidad, como una forma astral)...²⁹⁷

En su definición del *newén*, Chandía exagera la relación o ligazón del *newén* con el *nguen*:

“Si yo tuviese que atribuirle yo creo que es una presencia, es una presencia, es algo que está ahí, que se manifiesta por si mismo o que se puede manifestar a través de .En ese sentido por ejemplo yo te lo grafico de la siguiente manera, para mi los *newen*, algo que no los disocio de los *nguen*, son de alguna manera componentes el uno del otro, o sea el *nguen*...”²⁹⁸

Para Chandía, el *newén* se haya en una relación simbiótica de interdependencia directa.

Pero en la percepción general de la zona norte del Budi, el *newén* es más bien una energía a parte, con sus características propias. El mismo Chandía, establece también una conexión del *newén*, ligada a una tradición o un linaje, a una genealogía parental, es decir, esboza la idea de un *newén* personal, ligado a la característica social de cada individuo:

“Eso es tan fuerte que hasta el día de hoy dentro del mundo mapuche ellos saben quien es quien dependiendo de su apellido y por ponerte algunos ejemplos o sea si... podemos pensar que a lo mejor es determinista pero efectivamente hay gente que no se extraña por ejemplo cuando una familia cae presa, hay algún miembro de la familia por robo, porque tienen claro que el *newen* de esa familia son *weñefe* o son ladrones o son traidores desde un punto de vista cultural que está cruzado por el tema histórico. Pero es verdad, o sea tu te dai en cuenta que hoy en día, yo lo he vivenciado más de una vez. cuando la gente por ejemplo se va y habla un peñi y la

²⁹⁶ Nahuel Jose Entrevistas Anexos Pág 492.

²⁹⁷ Chandía Alejandro Entrevistas Anexos. Pág 457-458

²⁹⁸ *Ibíd.* Pág 458.

oratoria de él es una oratoria correcta , es una oratoria que puede ser en *wingkadunguno* en *mapudungun* , pero que es una oratoria bien coherente que tiene un tono una fuerza, que inspira y ahí es donde llegamos al *newen* y que te imprime un sello característico , entonces la gente sabe inmediatamente que la persona o es *nguenpin* o es familia de *longko* o es una persona que ha sido hay un *newen* en la familia que les permite, que les entrega esas capacidades y con el cual ellos interactúan. Ahora, efectivamente todavía hay gente que las maneja y cuando tú te pones a conversar con gente mayor incluso con gente joven, que hay personas que han vivido en comunidad, que tienen, una vivencia cultural mapuche, tú te dai cuenta de que existe en la cotidianidad el concepto del *newen*, asociado por ejemplo al tema de los *nguen*.²⁹⁹

Para Candía, el individuo tomaría su *newén* por *kupalme*, es decir por habilidad y rol heredados culturalmente por la familia, es decir habría una actitud pasiva por parte del integrante familiar, quien lo recibe como algo externo a él, pero que sin embargo es de la familia, como un *newén* adherido a la familia.

El *newén-nguen* sería más bien una fuerza dialogante con el *lof*, la familia, en contraste con la visión *huenteché* (o *wenteché*), donde el *newén-ngen* sería una fuerza determinante de la familia (en un sentido de obligación). Al mismo tiempo, esta fuerza traspasa la idea del *newén* familiar, manifestándose también, como una energía activa, propia de cada integrante y está pasa a ser, el custodio y guía donde cada familiar es pasivo frente al *newén*.

En la concepción *huenteché*, no cualquiera posee *newén*:

“D.T: Y el *newen* qué es? O sea uno puede encontrar como varios sinónimos, como definiría usted *newen*?”

C.A: *Newen* es una fuerza espiritual y el que tiene *newen*, dicen, lo decían los viejos antiguos, no le pasa nunca nada.³⁰⁰

Entonces, en el caso del *pentukún* y el *ül* bajo la visión *lafkenché*, el *pentukún* no carecería de *newen*, solo tendría menos de esta energía y el *ül* más *newén*. En la visión *huenteché*, el *pentukún* no poseería *newén* sería más bien relacionado con el *ül*.

Para la historiadora huilliche, Karin Trehulén, sin *newén*, el instrumento no se expresa.

También para un *lafkenché*, sería imposible tocar un instrumento musical sin *newén*.

²⁹⁹ Ibíd. Pág 456

³⁰⁰ Antinao Cirilo .2005. Entrevistas Anexos Pág 435.

El *lafkenche*, tal como lo indica su nombre, se relaciona con el *newén lafken*, su sistema es más omniabarcante más colectivo, no hay tantas distinciones entre comunidades ni tantas divisiones internas, en comparación a la zona huenteche, por ejemplo. (Aunque ciertamente existen).

Para Sofía Painequeo, que procede de una zona *nagche*, en todo hay *newén*, así como en la visión *lafkenche*, quien considera que bien hay en lo natural *newén* o en lo humano pero no puede faltar este:

“El *newén* es la fuerza. El *newén* es la fuerza poh oye, es la fuerza, la energía, que emite

cada ser vivo y también el *kultrung* está lleno de energía porque el *kultrung* de *machi* es un instrumento vivo.

Entonces, todo es energía y todo es necesario en una ceremonia, no hay nada que este de sobra, por eso la naturaleza lo tiene todo y cuando estamos dentro de una casa ya somos nosotros nomás, ji ji... y eso nos sirve en las ceremonias mapuches...”³⁰¹

El carácter afable y expresivo del *lafkenche* contrasta con la personalidad más cansina del *huenteche* lo que también se expresa en la música:

“G.C: El mismo baile hay mucho más movimiento por allá. Alegre, como mucho más espontáneo. Acá no es mucho más pasivo, como caminar no más y correr y todo allá no allá es un movimiento. Entonces eso, eso diferente.

D.T: Allá (en la zona *lafquenche*) es más expresivo.

G.C: Es más fáctico, es más práctico.”³⁰²

Esto ejemplifica, como cada sub-cultura mapuche, expresa en su idiosincrasia el distinto origen de su *newén*, los *lafkenches* son un pueblo alegre y expresivo. Los *huenteches* retraídos y más sosegados, los *nagches* a juicio de Sofía Painequeo más intensos y volcánicos. Esto se expresa en la música, la música *lafkenche* mucho más alegre y sensual, la *huenteche* más sobria.

Es tan sintética y omniabarcante la visión, que los *lafkenches* poseen del *newén*, que atraviesa incluso el concepto de *trepeduamn* o emoción: “

“D.T: Que es para ti el *newén*?

A.H: Alegría, cuando uno tiene pena puede escuchar la música, eh... que a ver que más, se puede bailar, con alegría y fuerza, animo...” (Entrevista a Eliseo Huechumpan. Comunidad de Collileufu Grande).³⁰³

Es tan vital el *newén* para el *lafkenche*, que este irradia su vitalidad y su poder en todas las actividades cotidianas y no cotidianas:

³⁰¹ Painequeo Sofía. Santiago 2.004. Entrevistas Anexos Pág.593

³⁰² Cabral Graciela. 2004. Entrevistas Anexos Pág 477.

³⁰³ Huechumpan Eliseo. Comunidad de Collileufu Grande Entrevistas **Anexos** Pág. 519.

“D.T: Que decían del newen del amanecer? (los antiguos mapuches)

“D.P: Que ese es el newen que traía mas poder porque venía con todas las fuerzas del sol, y esa es la mejor manera de trabajar, es lo más puro porque antes que hubiera contaminación. Igual mi papá decía el atardecer, respetan la luna por ejemplo, mi papa hacia decirle mamita luna, nosotros nunca le dijimos “la luna” decíamos la mamita luna porque la gente sembraba cuando había luna estaba en menguante, castraban los animales cuando había luna perdida, echaban a correr el río cuando estaba la luna llena, y cuando nacía un niño en la luna llena, era bendición de *Chao Ngenechén*.”³⁰⁴

El detalle de la luna, como protectora y madre además de las estrellas, está muy inculcado en los *lafkenches*, quienes también aman la contemplación de las estrellas, como bien me las mostraba don Juan Huechumpan, mientras andábamos con su familia, en el camino, en la carreta por la noche, allí esta la *wanguelen*, mostrándome Venus.

Esta importancia que se le da, al *newén* y su relación intrínseca con el *wenu mapu*, se ratifica en la concepción de los *lafkenches* quienes se refieren al *newén* relacionado con el *newén* original, el cual se conecta directamente con la *machi*, quien a su vez posee un poder especial de la luna (más que el sol):

“Por ejemplo, el kultrung para una *machi* no es los puntos cardinales...

D.T: No, no son los puntos cardinales...

G.C: No es el mundo

D.T: No es el espacio físico

G.C: No es el espacio físico, para una *machi* es.... LA LUNA. El kultrung tiene... según ella una funcionalidad eh femenina o sea tiene sexo femenino porque representa la luna y todos los kultrunges ahora es común los puntos.”³⁰⁵

La visión del kultrung como la luna, y no como nuestra tierra física, es más cercana a la visión original ¿Por qué esto?, Porque los mapuches consideran a la luna como la madre de nuestro planeta físico, un planeta anterior en el cual vivimos, una etapa previa.

La luna en la zona *lafkenche*, tiene especial importancia, ya que rige las mareas. Por esta razón, el concepto de *newén*, está directamente relacionado con la luna y el poder que viene de la *machi*, se encuentra ampliamente desarrollado en esta zona y se le da una mayor predominancia, más que el concepto de *kimün*, relacionado más bien con los *pillanes*, de cuya referencia se posee más bien de la zona *huilliche* y chilota.

³⁰⁴ Dora Pavéz. Comunidad de Collileufu Grande Entrevistas Anexos Pág 596.

³⁰⁵ Cabral Graciela. Temuco zona huenteche Entrevistas Tesis. Pág .478

El terreno de las riveras del Budi es sinuoso, lleno de colinas, con árboles autóctonos e introducidos, de vez en cuando hay un llano o un bajo, cerca de ahí aguas cenagosas, llenas de juncos que caen a las aguas misteriosas del Budi. Se dice que el lago es traicionero, en su turba, puede aparecer el cuero y llevarse a l nadador más desprevenido. La mayoría de los *lof* (familias) siembra, trigo, avena, hortalizas pero principalmente papas. La *poñi* o la papa, así como en Chiloé es característica de esta zona, la tierra se deja regar por las generosas lluvias. En cambio el *huenteché*, ubicado en una zona menos pluvial y de terrenos con menos acceso al agua, debe de hacer surcos y regadíos, su vida es más dura y necesita de una atención constante. El *lafkenché*, se haya más a la merced de cuanta lluvia y cuanto sol puede haber, porque si es un año muy lluvioso, difícilmente brotan o crecen las siembras. La actitud de espera del *lafkenché*, hace que su vida sea un poco más relajada, dándose mucho tiempo, para la diversión o para encontrar otras formas de distracción. En cambio, en la zona *huenteché* se requiere de un trabajo más constante, en la zona *nagché* de Lumaco, la aridez y la erosión y la falta de agua, hacen aun más difícil la sobrevivencia económica. Si se analiza, desde un punto de vista de la antropología económica, es obvio que la vitalidad que representa el *newén* en el Budi, es algo que esta más a la mano, es algo que esta dado, que se recibe. En cambio, en las zonas *huenteché* y *nagché* el *newén* debe buscarse con más ahínco. En ese aspecto, Ziley Mora con su concepto de *nguentropia*, se acerca a la perspectiva *lafkenché* del *newén*, en su concepto, Mora postula la transformación de la energía gastada o inútil, en energía nueva. Es decir, el reciclaje interno humano, algo así como lo que los hindúes llaman la producción de *prana* y de *shakti*, la energía de la vitalidad. En el *nguillanpurrün*, el movimiento descendente, de brazos de piernas y flectación de rodillas, indica el momento en que se “amasa” la tierra para que surja de ella el *newén*. José Nahuel Quimén, dice que el *newén* es una verdadera “bovina” humana, bovina eléctrica a través de la cual, se activan las energías de la fertilidad y de la magia. Para don Fermín, el *newén* es energía de vida que también proviene del *wenu mapu*,

“D.T: El *newen* de la cosecha, como tiene que ser el *newen* de la música?

F.H: *Newen* para la cosecha, PA hacer una buena cosecha, hay que pedir dios, déme buen cosecha señor, chao dios, *wenu mapu*, *elu mutei kume cosecha*, *kume*

cullín , kume cahuei, kume maizún,. Kume huaca, k´akume ufisha saingüé, ka quiñe dömo alún, kusawelu, cocinalo, newen tukelezdaimo Chaauiu.³⁰⁶

Al mismo tiempo que todos poseen su propio *newén*, no todos son conscientes de su *newén* personal o el de los otros o de cualquier tipo de *newén*, se requiere poseer una capacidad especial o un sentido desarrollado para poder percibir el *newén* de las personas, los lugares o las cosas:

“F.H: Bueno, ese sienten los mayores, yo no, los cabecillas. Los que lonko.

D.T: Ellos que sienten?

F.H: Ese rogativo pide de todo poh. Ojalá vamos a estar bien, Ojalá podamos estar bien, el mundo estar firme, no venga peligro no sale mal, no vengam temblores, todo eso ellos piden.”³⁰⁷ El *newen* personal posee lugares específicos donde se genera:

“F.H: Raquidum newentuley piuque (El conocimiento del newen que viene del corazón).

Allá trabajando como reloj trabajando.”³⁰⁸

“D.T: y cuando uno toca trutruka activa un *newén*?

J.N: Es la fuerza pulmonar, si, personal

D.T: Personal, es un *newén* personal

J.N: es un *newen* personal.³⁰⁹

La clave de la generación del *newén* personal, se halla en la mente, el músico y el agricultor generan su *newén*, esa energía capaz de transformar y regenerar (sanar y dar vida) mediante sus ideas:

“D.T: El *newen* es una emoción o no?

J.N: Claro, una fuerza, uno dice un *newén*

D.TO. sea de que el newen , es un tipo de pensamiento también , es una forma de pensar, o

J.N: Hay si poh, la función, la clave es el que piensa harto fuerte, usar la mentalidad abusivo, gastai, gastai mentalidad.”³¹⁰

Para el *lafkenche*, a diferencia del europeo actual, la mente no se halla solo en el cerebro y tampoco es algo intangible o inubicable en el espacio, para el *lafkenche*, la mente es capaz de producir cosas reales, es decir, es una energía que puede manifestarse físicamente. Aparece el concepto de gasto energético, como dice Jose Nahuel Quimen: “gastai mentalidad”, la mente es la bovina que genera

³⁰⁶ Huechucuy Fermín Comunidad de Rucatraro Entrevistas Anexos Pág 512.

³⁰⁷ Ibid.Pág 516.

³⁰⁸ Ibid.Pág 514

³⁰⁹ Nahuel Quimen Jose. Comunidad de Collileufu Grande Entrevistas Tesis Pág.529

³¹⁰ Ibid.Pág 531.

realidades. Este último, es un concepto profundísimo que encontré en el Budi, de allí que cueste imaginarse, como otros investigadores y exploradores, como Domeyko, hallan dicho que los mapuches carecían de filosofía o de pensamientos más cercanos a lo hermenéutico.

Sin embargo el *newén*, no es un pensamiento tal como se entiende en la cultura euro-occidental:

“D.T: ¿y el *newen* tu dirías es una mente, o una emoción un pensamiento?”

M.Q: De todo, de todo.”

D.T: El *newen* va más allá del pensamiento?

“M.Q: ¡¡¡Yo diría que si, mucho más, mucho más, mucho más!!!”³¹¹

El *newén*, como energía base generada en el *wenu mapu*, es anterior a la mente o el deseo. Al traspasar los niveles humanos y naturales de nuestro mundo, llega el *naug mapu*, donde se mueve en distintos niveles. Es por esta causa, que hablo de NIVELES DEL NEWEN Y TIPOS DE NEWEN EN CADA NIVEL. Para Alejandro Chandía, antropólogo de Temuco, no es posible una taxonomía del *newén*, pero para mi si, porque todo el pensamiento coherente, que se halla en torno a esta energía, hace ver que siempre ha existido una filosofía secreta y abierta, esotérica y exotérica en torno al *newén*.

“D.T: Que es el *Newén*?”

M.Q: Es una fuerza personal, si personal. Los animales y las personas tienen *newen*.

D.T: Las personas y los animales...

M.Q: Cualquier cosa...”

... D.T: y por ejemplo si uno va a un lugar y uno dice aquí hay un *newen*. Es una energía que queda?

M.Q: Usted mi *newén*, usted hace una fuerza para subir al cerro caminando, pero el cerro también tiene un *newén*, pero por dentro del cerro. No por fuera, del cerro está ahí no más..”

... M.Q: Si... yo creo que es lo mismo. Porque del cerro los árboles estos también, fueron árboles también tiene fuerza...”³¹²

Existe una diferenciación clara entre lo que es el newén personal y el de la tierra, el de que la trabaja y de la que es trabajada:

“D.T: Pero como era eso de que había varios tipos de *newenes*. Que tipo de *newen* hay?”

LT: La tierra tiene *newén*

³¹¹ Quimen. Marcelina Comunidad de Collileufu Grande Entrevistas Tesis Pág 599.

³¹² *Ibíd.* Págs. 599-600

D.T: La tierra?

LT: Nosotros tenemos *newén*.

D.T: La gente tiene *newén*

LT: Los animales tienen *newén* .Todo lo que tiene la naturaleza tiene fuerza.”³¹³

El *newén* sería entonces, un elemento constituyente de la naturaleza, el que le permitiría su desarrollo y el desarrollo de la energía de la creación.

Para desarrollar el *newén*, o activarlo en un grupo de personas, existen palabras mágicas o más bien palabras de concientización, *dungünñpen*, o hablar con poder intercediendo o pidiendo por algo, uno de los *dungünñpen* que existen es el *marichiweu*:

“D.T: Que palabras parecidas al *newén* existen, o sea que digamos que se ocupan junto al *newen* o tienen relación con la energía...

J.M: Bueno, las ceremonias religiosas siempre ocupan el *marichiweu*, que significa diez veces venceremos. Eso es como una fuerza a las personas mismas que están ahí en la rogativa para que les vaya súper bien a los trabajos que se vayan a realizar”³¹⁴

El *marichiweu*, sería la energía relacionada con la unidad de los *newenes*, una energía, más bien relacionada con la victoria y con el deseo de triunfar en lo que se quiere. Esta es una energía, para manifestar el *newén*, quien es capaz de crear y concretizar el deseo de la comunidad.

“*tenemos* como otro tipo de dicho, que significa el *Raquidzüamn*, el conocimiento a través de la familia. Todo pasa a través del *Chao*, el padre, el papá a través de él pasa todo el conocimiento y a través de ellos, vamos nosotros mismos Creándonos nuestras propias fuerzas y ellos nos van enseñando en la casa, a pensar la religiosidad de nuestro pueblo y también a rescatar lo que es la lengua, el idioma que nos hace falta también.”³¹⁵

El *raquidzüamn* esta relacionado entonces con el pensamiento, en cambio el *newén*, puede ser asociado a un pensamiento, pero no es el pensamiento en si mismo, el *newén* es radicalmente diferente al pensamiento:

“C.A: Ah mente, Mente es, *mafi* dice está más relacionado también la mente con el corazón entonces cuando dice *Dzüam. Raquidzüamn*, cuando uno piensa, cuando

³¹³ Lamngen Tato .Comunidad de Collileufu Grande Entrevistas Tesis Pág 605.

³¹⁴ Malohuentén. José Comunidad de Rukaraki Entrevistas Anexos.Pág. 522

³¹⁵ *Ibid.* Pág 522

raquidzüamn. *Raquidzüamn*, pero cuando como que sale del corazón.

Raquidzüamn es como que cuenta sus necesidades su visión, su proyección

Raquidzüamn”³¹⁶

Es de la *mafi*, de donde procede el *newén* y el *raquidzüamn* sin ser estos dos, lo mismo.

Una tercera energía y más cercano a lo filosófico, es el *kimün* o sabiduría:

“D.T: y *Kimün* sería conocimiento también o no ?

C.A: Ese es conocimiento acumulado. Lo que uno sabe *quimün*.

D.T: y el *kimün*, donde se... tiene algún centro de el cuerpo en alguna parte del cuerpo?

C.A: No

D.T: También el *lonko*

C.A: El *lonko* también, todo es *lonko*.”³¹⁷

.El *kimün* entonces es sabiduría que nace a partir de la experiencia, y como don

Cirilo dice, todo es mente o más bien sea dicho, el todo es mente, todo es *lonko*.

El *raquidzüamn* es más analítico que el *newén* y el *kimün*:

“D.T: ¿y el *raquidzüamn*, el pensamiento tu lo relacionarías un poco con el sentido de la razón? Porque el pensamiento es más analítico.

G.C: Sí, si el pensamiento si se muestra así, si es el pensar.

D.T: *Raquidzüamn*

G.C: El *raquidzüamn*

D.T: Pero no así, el *kimün*. Tú lo ves distinto el *raquidzüamn* al *kimün*.

G.C: El *kimün*, no, no porque el *kimün* es conocimiento, es mucho más profundo que el pensamiento.

D.T: Tú no puedes pensar cualquier cosa sin ser más superficial.

G.C: Que puede llegar a generar el *kimün* sieso sí, o sea si uno empieza a pensar a analizar puede llegar a formar un *kimün*, ya pero el *kimün* no solo se forma a través del *raquidzüamn*, se forma a través de práctica.”³¹⁸

El *kimün*, es así una energía rectora sobre el *newén* y el *raquidzüamn*,

simbólicamente como ya dije en el primer capítulo, representa al *antü*, el sol dador de la energía de la maestría y de la vida.

El *antü* posee *newén*, pero su característica más propia es el *kimün*, el *newén* del *antü*, es en relación a su función como estrella, como *wanglen*, puede decirse que

³¹⁶ Antinao Cirilo. Temuco Padre las casas Entrevistas Anexos Pág 440.

³¹⁷ *Ibíd.* Págs. 440-441

³¹⁸ Cabral. Graciela Temuco Entrevistas Anexos Pág 486.

el *antü newen*, es el aspecto más femenino o lunar del sol y *antü kimün* el aspecto más masculino:

:" Que ese es el *newen* que traía mas poder porque venía con todas las fuerzas del sol, y esa es la mejor manera de trabajar, es lo más puro porque antes que hubiera contaminación."³¹⁹

Lo interesante, es notar que para algunos *lafkenches*, el sol y la luna no son estrellas o *wanglen*, por lo que las estrellas carecerían de *newén*, aunque estas mismas lo ayudaran a generar en otras partes, pero por si mismas ellas no poseen *newen*, el *newen* es algo que se halla debajo de las *wanglen*:

"J.N: *Lucero, wangelen*, y el *kuyen* es la luna, antes es el sol.

D.T: ¿y cómo es el *newen* de las estrellas?

J.N: No, no tienen

D.T: O sea el *newen* es humano no más?

J.N: El *newen* no tiene la estrella, puede ser reflejo fuerte no más

D.T: y los animales tienen *newen* o no ¿?

J.N: Si *poh*. Si tienen fuerza, si no tienen fuerza no podrían tirar un trozo, el arado.

D.T: ¿y las estrellas no tienen *newen*?

J.N: No tienen, porque la estrellas es un gas...y usted lo puede traspasar igual que un arcoiris si quiere y no va a chocar en el gas...

D.T: y los planetas tienen *newén*?

J.N: Los planetas tienen *newén* si, porque hay varios planetas porque esos están en el espacio y esos tienen *newén*, cada planeta tiene su *newen*.³²⁰

Así como Pascual Coña, esbozaba un conocimiento astronómico y astrológico bien específico de los *lafkenches*, el testimonio de Jose Nahuel Quimen, aclara que los planetas poseen *newén*, el cual rige en parte la astrología mapuche. Es interesante, que don José haga una diferenciación bien clara entre una estrella que es gas, que es más sutil y un planeta, el planeta posee un peso y una densidad mayor. Esto último, viene a confirmar que para el *lafkenche* el *newén*, siendo una sustancia mental, es de un carácter muy físico al mismo tiempo, puede decirse que es mente tangible y sensible:

"D.T: y que crees tú, que el *newen*, es como una energía mental abstracta, como un ideal, como algo concreto, que se siente, se puede plasmar, se puede tocar...

D.P: Es algo concreto, porque uno lo siente, cuando yo vengo al *nguillatún* de lejos ya siento la fuerza del espíritu y quiero llegar luego a lugar donde está, escucho la música y siento la energía."³²¹

"Ciertamente esta *newén* capaz de ser sensible y captable puede generar cosas, por eso en el *Budi* se considera que el *newen* del canto de la *machi* es muy distinto

³¹⁹ Pavéz Dora Entrevistas Anexos. Pág. 596.

³²⁰ Nahuel Quimén Jose Collileufu Grande Entrevistas Anexos Pág 536.

³²¹ Dora Pavez. Comunidad de Rucatraro Entrevistas Anexos Pág 595.

al *newen* de los *ülkantufes*, la machi puede hacer magia “blanca” o brujería. Pero el hecho de el respeto que se le tenga al *ül* como algo íntimo y sagrado de cada familia indica que posee un *newén*, un *newén* capaz de atraer a las personas, de sanar o despertar las percepciones y los sentidos, el *newén* del *ül* es capaz de generar una verdadera catarsis individual y familiar, una catarsis íntima distinta a la catarsis global de la música de un *nguillatun* o un *palín*..”^{322 323}

Sin embargo, así como el *pentukún* y el *ül* difieren, por centrarse uno en el *raqidzüamn* y el otro en el *newén*, existen otras manifestaciones musicales como el toque del *trompe*, que no se caracterizan por tener al *newén* como concepto central, sino que más bien al *trepeduamn* y al *ayukelén*.

El *trepeduamn* es una emoción más bien externa, “picara, dicharachera y romántica”, el *ayukelén* es una emoción más bien interna, más conmovedora:

D.T: Que bien... La emoción como se decía.

C.A: Ayukelen. Estoy emocionado

D.T.Y donde se centra el ayukelén

C.A.Acá (muestra el centro del pecho) piuque. (Corazón).”³²⁴

Un *wingka* casado con una mapuche, en Rucatraro utilizaba el *trompe* para enamorar a las muchachas, él me mostró un toque para llamar a la muchacha para que se subiera al anca del caballo, para así poder escapar con ella. Su risa y mirada picara a todos los que le rodeaban y las risas que le acompañaban, indicaban el carácter sexual del *trompe*. A su vez, el *nguen* estaría asociado a la reproducción y el *newén* a la creación, el *raqidzüamn* a la conservación (información) y el *kimün* a la enseñanza (experiencia):

D.T: ¿y el *nguen* que es?

C.A: *Nguen*, dueño. Por eso dije *nguenmapu* delante. *Nguenche*

D.T: y cada lugar tiene su *nguen*?

C.A: ¿Cada lugar tiene su *nguen*.”³²⁵

Así el *nguen*, esta más bien ligado a un espacio definido, el *newén* se halla en constante movimiento. En contraste, el *nguen* sería una energía más bien pasiva, estable, el *newén* activo. Esto ocurre, aun cuando un *nguen* pueda trasladarse, pero esto sucede solo cuando lo hace acompañando a una familia. El *newén* si

³²² Observación de campo .Comunidad de Rucatraro Septiembre 2.004 Entrevistas Anexos Pág 415.

³²³ Antinao Cirilo. Padre las casas. Entrevistas Anexos Págs.431-432

³²⁴ Ibíd. Pág 441.

³²⁵ Ibíd. Pág 442.

bien, no están tan ligado a las relaciones sexuales, como si lo está el *nguen*, (del cual se dice que no hay que tener relaciones sexuales en un *nguen* de pantano), si lo está con las relaciones empáticas sociales, a nivel de amistad y pareja, no en el nivel del sexo, sino que de las relaciones comunicacionales verbales y actitudinales. Según el viejo Luís Alberto Painemilla de Rukatraro, el *newén* permite establecer una relación equitativa y armónica, entre dos personas estableciendo lo principal: la sinceridad. Una mujer falsa o un hombre falso, sería aquel que actúa por *kewün tuwun* o por ilusión, expone una “careta” socialmente, una mentira, una trampa. Por eso, es tan importante que se presente el *newén*, en todas las ceremonias mapuches para evitar con esto, la presencia de los engaños y la falsa participación, las luchas de familias y los escándalos. El *newén* actuaría así como un equilibrador social...³²⁶

³²⁶Observación de Campo Comunidad de Rukaraki .Julio 2.005 Págs.418.419.

V .II Los niveles del *newén*

Como primera conclusión de los datos obtenidos y analizados, establezco cuatro energías distintas, entre las cuales se ubica el *newén*: El *kimün* (la sabiduría), El *newén* (la transformación), el *raqidzüamn* (el conocimiento) y el *nguen* (el ser). El papel que posee el *newén* dentro de su funcionamiento, con las restantes 3 categorías, es la de ser un catalizador de la energía, que permite transmitirla y vitalizarla. El *kimün*, da la experiencia y guía los principios filosóficos eternos e inmutables, el *newén* toma esta sabiduría y la lleva a los planos fenoménicos, dándole una mutabilidad. El *raqidzüamn* toma estos cambios y los define, los estructura y los intelectualiza, por último, el *nguen* le da forma concreta y lleva a la acción la sabiduría.

El *kimün*, siendo similar a la intuición, emana su poder a través de mafi, la mente pura y abstracta. Esta se divide en dos niveles, la mente analítica y mente sintética. El nivel derecho, corresponde al *newén*, el nivel izquierdo al *rakidzüam*. El *newén*, como la mente intuitiva, relacionada con el sentir, es el percibir espiritual de la mente. El *raqidzüam*, como la mente concretizadora, relacionada con el pensar, es el percibir físico de la mente. El *rakidzüamn*, conecta el mundo astral y estelar de los *Pu Newén* que se hallan en el cosmos con el mundo de la vida y de la forma. El *rakidzüamn*, permite manejar la información, la categoriza y la conserva, a través del *rakidzüamn* se establecen las normas y reglas sociales. Las reglas de la música, su organización externa y selectiva, se hallan regidas por el *rakidzüamn*. El *newén* como energía mental-espiritual, puede atravesar todos los niveles humanos y extrahumanos hallables, desde el *wenu mapu* hasta el *minche mapu*. Estos Niveles son:

1-Nivel Espiritual:

Es en este nivel donde se origina el *newén*, desde la esfera de los cuatro antepasados y relacionado con el poder de la luna, en su asociación con las *wanguelen*, nace el poder espiritual del *newén wenu*.

2-Nivel Mental (Mafi)

Este nivel, se relaciona con el *newén* que unifica los 3 mundos (*Wenu Mapu-Naug Mapu-Minche Mapu*). Es el *newén* del *nguillan*, de la oración, de la conexión y unificación de los mundos.³²⁷

³²⁷ Antinao Cirilo Entrevistas Anexos. Pág 440.

3-Nivel Astral

El nivel del *newén* mágico, manejado por los machis y chamanes, su principal función es la sanación y la protección.

Esta conectado directamente con el poder de los planetas.

4-Nivel del Pensamiento:

Es el *newén* relacionado con el *rakidzüamn*, en donde este cumple, la función de armonizador social, conexión y traspaso de aprendizaje.

5-Nivel Emocional.

Es el nivel síquico del newén, relacionado con el poder de estimular y desarrollar las capacidades humanas y todas sus expresiones culturales incluidas el arte.

Es el newén más conectado el Ayukelén la emoción interna, espiritual.

Tiene relación con los momentos de intimidad espiritual y de iniciación espiritual, en todos los niveles etarios, chamánicos, religiosos, políticos etc...

6-Nivel Vital:

Es el nivel relacionado con el poder de limpiar los espacios, de transmutar y reciclar la energía humana y de la vida, esta relacionado con el deporte y la agricultura. Se relaciona con el *trepedüamn* la emoción material sexual y generadora.

7-Nivel material: Este *newén* es el que se halla asociado directamente con el *nguen*, su función esta en dar la forma física de los hogares, en potenciar la fertilidad de la tierra y en todos los productos materiales del hombre. Esta energía, se relaciona con la cosecha y la producción económica, la organización política de las comunidades. Este *newén*, permite tomar las decisiones de la subsistencia y de las acciones a tomar, para relacionarse con el medio natural. Cada nivel, se divide en 3 aspectos: un aspecto universal, uno natural (el entorno biológico y su diversidad) y un aspecto personal-humano.

El aspecto universal tiene relación con los futa *newén*, o grandes *newenes* cósmicos, los que ayudan a la creación, son *newenes* cuya inmensidad los hace inconmensurables para la mente humana.

El aspecto natural, indica como todas las fuerzas naturales (desde los planetas a las piedras), intercambian sus *newenes* y sus cualidades, explica los mecanismos de reciclaje y de producción .El aspecto personal humano, indica la forma en que el ser humano puede generar su propio *newén*, su propia energía transformadora, lo cual indica parte de la cualidad y de la identidad de un individuo.

El nivel espiritual, presenta sus 3 aspectos de la siguiente manera:

Como aspecto universal, el *newén* espiritual rige los 4 *newenes* fundamentales de los creadores, los antepasados universales, quienes crean galaxias y nebulosas.

Como aspecto natural, tiene como función proteger y vitalizar todas las zonas naturales o geográficas y astronómicas.

Como aspecto personal humano, el *newén* espiritual da el entendimiento y el conocimiento, del cosmos interno humano, del *püllli* (alma) y del *am* (espíritu) de cada persona. Aquí se trata del autoconocimiento espiritual del individuo, mediante la utilización y expansión de su propio *newén*.

El nivel mental (*Mafi*) astral, representado por el *newén* que conecta los 3 mundos en su aspecto universal, esta dado por los *newenes* de los elementos madre: fuego aire, agua y tierra. Estos cruzan todos los espacios e interespacio de los mundos, una representación física de este tipo de *newén* a nivel universal, es el humo del *nguillatun*, que a través del *llangui –llangui* permite atravesar todas las capas del *naug mapu* hasta el *wenu mapu* y en la aspersión de alimentos y mudai a la tierra, este *newén* atraviesa el *minche mapu*. En su aspecto natural, este *newén* se halla ligado a los héroes o dioses como *Kalfulikan*, el jugador de palin, que con su cuerpo azul desciende desde el *wenu mapu*, hasta el *naug mapu*. En su aspecto humano, el *newén* mental tiene relación con el *newén* de los antepasados divinos (del *wenu mapu*) y directos (del *minche mapu*) es el *newén* que permite conectar y comunicar los linajes ancestrales.

El nivel más astral del *newén* (*rëpüapeu newén* o *newén* de la vía Láctea), en su aspecto universal, tiene relación con el poder que envían la luna en la germinación y reestablecimiento de todos los ciclos temporales (el calendario mapuche es lunar), los momentos para guardar la energía y para expandir la energía, tiene que ver con las constelaciones.

En su aspecto natural, el *newén* astral tiene relación con el mundo de los sueños, con los *pewmas* místicos y sagrados y los *newenes kurra* que guardan el poder de los viajeros iniciativos, de los cuales hablaba José Ancán (Segundo capítulo de la tesis cuarto sub-capítulo). Es el lugar que toman los *newenes* en los toki kurra, en las insignias de mando y en los artículos de poder, los adornos sagrados y los cristales y piedras del interior del kultrung, es el poder atractor de la luna positiva en los símbolos culturales.

EL aspecto personal o humano del *newén* astral, tiene relación con el poder de los chamanes y los machis, el poder del *newén* de los planetas y la vía láctea, capaz

de sanar el *küpalme* o alter ego, su ser paralelo, similar al concepto de *nahual* o alma astral de los *náhuatl* mexicanos. Es el *newén* que permite los actos de magia, permite convertirse a un chamán en cóndor o águila, también propicia los elementos de trance en la música y en la danza, tanto para machis, tayiltufe como para músicos de todas las categorías que entren en el trance del *newén* astral.- Para la visión mapuche, este *newén* permitiría hasta “revivir” a los muertos y transformar la materia mentalmente, esto lo hace a través del manejo de las fuerzas astrales, así volarían los magos y los brujos.

El aspecto universal del nivel del pensamiento (*newén –rakidzüamn*), tiene relación con el conocimiento procedente de todos los mundos, dice relación con la sabiduría, entregada directamente por los *pillanes*, las *wanguelen*, los *chen* y los *nguen* a los hombres. Es el *newén* generado por el conocimiento, el que adquieren solo los *pū kimche* (hombres sabios) , los machis , los *nguenpin* y las meicas verdaderos, de los cuales quedan muy pocos: ellos toman la energía directamente de las potestades, abundando en la actualidad los brujos que son machis y manipulan a gran parte de la población mapuche, ya que los sectores luminosos han sobrevivido en lugares especificados, extendiéndose las etnias oscuras por no haber logrado, una ascensión en el plano evolutivo.

El aspecto natural del nivel pensamiento, tiene relación con el conocimiento de la utilidad, que poseen los *newenes* de cada planta o animal, es algo similar a lo que decía Gumucio, algunos *newenes* sirven para sanar, otros para construir otros de alimento etc...

El aspecto personal del *newén rakidzüamn*, explora los niveles de conciencia que puede ir adquiriendo el ser humano, a través de la asimilación de la información.

El aspecto universal del *newén* de la emoción, habla sobre el poder del *newén* en la religión, en los símbolos religiosos como el *rewé*, que representa la unión emocional de la comunidad.

El aspecto natural del *newén* de la emoción, explora el sentido de hermandad que existe entre los *newenes* humanos, animales, vegetales y minerales, en el cual cada animal o vegetal, presenta una cualidad antropomorfizada a manera de enseñanza en un *epeu* (cuento) didáctico, mediante la emoción de los *newenes* de los animales, se pretende enseñar y cautivar, el aprendizaje de los arquetipos de la naturaleza, así el cóndor (*manque*) es sabio y el zorro astuto.

El aspecto universal del nivel de la vitalidad, tiene relación las fuerzas cósmicas que entran a la tierra, similares al prana, que se halla en el oxígeno. Este es el nivel, que relaciona al *newén* con el *neyen* como dice don Fermín: “un resuello”, el impulso para regenerar los campos.

El aspecto natural, tiene relación con el *newen-neyen* que posee cada ser vivo, una cantidad limitada de energía, la que tiene un ciclo temporal de nacimiento y muerte. El aspecto personal, tiene que ver con la vitalidad que a cada humano se le ha sido entregada y aquella que él puede invertir, para producir más energía que la que tenía antes, en el proceso similar a la “*nguentropia*” de Ziley Mora. El individuo puede trascender sus limitaciones de nacimiento y generar nuevos excedentes de *newén-neyen* a través de la correcta y consciente respiración (como en el toque de las pifilkas) y por medio del arte entre ellos la música.

El aspecto universal del *newén-nguen*, tiene relación con el poder del tiempo y el espacio, los grandes ciclos de caos y orden, los desastres naturales, la generación de lagos y crecimientos de este (como fue el caso del Budi), con la unión de los grandes *Nguenes*, súper-entidades formadas de muchos *nguenes* y por su puesto el *newén* relacionado con *nguenechen*. Es el aspecto en que la verdadera y escasa machi, sale de su relación con *küyen* y las *wanguelen*, para entrar en contacto por medio del *newén* con el *nguen* (ser) de *nguenechen*. Es por esta causa, que este aspecto tiene que ver con el *ad*, con las normas sociales de la familia.

El aspecto natural de los *nguenes*, tiene que ver con la reverencia y contacto con estos guardianes, cuando estos toman forma a través de seres fantásticos, entonces los *newenes* establecen una relación con estos *nguenes* “antropomorfizados” o “zoomorfizados” o “fitomorfizados”. Los *newenes*, se transforman en mensajeros de los *nguenes* para los hombres, es en este nivel en donde los *newenes* son considerados elementales o seres independientes, de los otros que los crearon, es decir ya no pasan a ser una mera energía como el aire o el *neyen*, son seres hechos y derechos, con una identidad de entidad.

El aspecto personal del *newén –nguen* tiene relación los *nguenes* de cada kupalme lof o rol familiar, estos ayudan a la reproducción, la crianza de los hijos y de las actividades económicas, el manejo del dinero y la organización física y cotidiana del hogar.

V.III Tipos de newén

Cuando hablo de que existen niveles en los cuales puede utilizarse y vivenciarse el término del *newén*, me refiero a que hay espacios y esquemas mentales delimitados, a través de los cuales se representa el *newén*, pero cuando hablo de tipos de *newén*. Esto último, hace referencia a conceptos bien diferenciados que no están necesariamente determinados por los conceptos de tiempo, espacio y forma o por los conceptos de espíritu, mente y materia. Estas 3 concepciones: *pülli*, *mafi* y *ngka* (cuerpo-forma materia) solo tienen una acepción en cuanto a la funcionalidad o el contexto, en que se expresa un término en el *mapudzungun*. Pero en la cosmología y en la realidad social más profunda, el mapuche no hace una diferencia tajante entre espíritu, mente y materia: las entidades, potencias, dioses, duendes, elementales, animales fantásticos, humanos fantasmas. Esta gente conviven en un todo, conformando las realidades paralelas de los 3 mundos (*wenu mapu-naug-mapu-minche mapu*) y otros mundos que no exploro con profundidad en esta tesis (*angka wenu-sus* acompañantes en la tierra. Estas entidades, se relacionan principalmente con *Kuyen* el mundo, *etc...*

En los planos de los tipos de *newén*, me refiero a un contexto que no es espacio, es por así decirlo, un plano en el cual se cruzan estos mundos de forma paralela y simultánea. Estos se cruzan no en líneas consecutivas ni jerarquizadas verticalmente, sino que en una posición de igualdad, horizontal. Algunos mapuches, dicen que existen sub-niveles dentro de estos 3 mundos³²⁸, así que el panorama es bastante complejo. Tal como dice Marceló Beró, existen dos paradigmas bien diferenciados de lo que se concibe como *newén*, por una parte, esta aquel paradigma que concibe al *newén*, como un súper poder presente en todo, el *wall-mapu*, el resumen y la síntesis de lo espiritual, mental y material existente. Este poder, es realmente primigenio y es constructor de las formas y fuerzas cósmicas y naturales. Bajo esta perspectiva, los *newenes* pasarían a ser grandes entidades cósmicas, creadores del hombre y de lo anterior a nuestra *Naug Mapu*, los *newenes* hijos de la luna, estableciendo su relación con los humanos como guías, protectores y sanadores. Por otra parte, el segundo paradigma concibe al *newén*, como la energía viviente de todo lo existente, al menos en el plano de los 3 mundos, así bajo este aspecto, el *newén* no sería una

³²⁸ Chandía Alejandro, Entrevistas Anexos. Pág 469.470

entidad, más bien esta planteado en término de energía propia como un combustible.

El *newén* de nuestro plano, supera así la vida aparente y la muerte, este *newén* se utiliza en la cotidianeidad, no tiene nada de sorprendente o divino, hace que el mismo humano sea constructor y pequeño dios de su realidad. En este paradigma, es donde el *newén* puede tomar aspectos negativos o positivos, según quien lo utilice ya sea, un brujo-*kalku* un verdadero *machi* mago, o un *huecuve* (sucubo-incubo, alma en pena), *chon-chon* (seres de la naturaleza que toman aspectos negativos) etc... O *ngen* y animales mágicos (*toros y caballos de poder, el piuchen* (serpiente alada mágica).

En el *newén* visto como seres y poderes divinos, no existe tal dualidad, solo es creación pura, sin concepción de mal o bien. Sin embargo, el *newén* natural es herencia de estos *newenes* originales, que dieron parte de su esencia y su cuerpo para formar a los humanos y a los demás seres.

Utilizó el nombre de *Futa Newén*, que muy bien aplica el pifilero de Collileifu Grande, para mencionar a los *pu newén* (los *newenes*) divinos y el nombre de *Pichi Newén* para describir los tipos de *newenes* como energía de cada ser (*melen newen*).

Los *Futa newenes* están ligados principalmente a la luna, como mundo anterior al nuestro y representado magistralmente en el *kultrung*. Pude decirse, que los *kimün* también fueron entidades creadoras ligadas al sol, pero no al sol físico, al sol espiritual, a un verdadero *Pillan* el más alto de los *Pillanes*. Es por esto que realmente la luna era una *wanguelen*. *Pillanes* y *wanglen* representaban energías totalmente distintas en relación al humano. Los *Pu Kimün* eran los creadores de la chispa espiritual. Los *newenes* en cambio, daban el impulso pasional necesario para la fuerza humana, son los guardianes del fuego humano. (Deseo creador).

1-PU FUTA NEWEN (Los grandes *newenes* o *newenes* o causales, originales)

1.1 Futa newen del Wenu Mapu:

Kuyen Newen: Puede decirse, que es la gran entidad rectora de los *newenes*, estos *newenes* fusionados en uno, representan el poder magnético del universo, la dimensión de los deseos supremos y elevados poderes *Peri*. El concepto de *Peri* es la raíz de *perimontun*, y hace alusión a lo que en la Europa medieval, se llamaba el espacio o mundo astral, un medio entre la mente y el pensamiento, el cual uno podía llegar a conectarse a través del sueño. Es por esto, que de ahí

proviene el nombre de *Peri-Pillan, Pillan* astral, el dominador de las pasiones y deseos humanos, en contra posición a *Antü-pillan* el dueño del fuego de la sabiduría. *Peri-Pillan* es considerado una entidad maligna, que desea directamente la destrucción de la raza humana, en contraposición los *newenes* que rigen también parte del *Peri*, pero que lo hacen con una intención de guiar al ser humano y desarrollar sobre todo sus expresiones artísticas, científicas y religiosas. Es a *Peri Pillán* a quien la mayoría de las machis actuales rinde culto, fomentando el miedo y la superchería. La machi de *Antü Pillán*, son esotéricas y enseñan al individuo a sentir, creer, comprender y discernir entre mentira y verdad. Por esto es necesario no confundir al *AntuKimun* y al *AntuPillan* con el *AntuNewen*, ya que este último es una clase distinta a la del *Pillan*, y es más nuevo que *kuyen*, la luna *newén* rige en este caso al sol *newén*, o mejor dicho a los *newenes* solares. Los *newén kuyen* rigen las mareas, los ciclos ecológicos e incluso sociales, por eso son quienes ayudan a determinar cuando debe ejecutarse tal o cual música. La música más ligada a este tipo de *newén*, es el canto secreto de la verdadera machi en idioma arcaico.

En este caso los *newenes* lunares, no son representación de lo que los occidentales consideran como ternura, maternidad, emocionalidad, nada de eso, al contrario, los *newenes* lunares, representan tensión interna una explosión mental fundamental. Esta explosión astral –mental ocurre en la machi, cuando es impregnada del poder lunar, por esto no es una música liviana, ni sentimental, ni alegre, ni triste. Si existiese algún sinónimo para describirla, puede decirse que es una música dramáticamente intensa eclosionadora, un canto irracional y a-intelectual, conectado directamente con el espacio astral, la música mapuche esta regida especialmente por los *newenes*, como sus guías y maestros desde las esferas *Peri*, atravesando el *wenu mapu* hasta el *naug Mapu*.

Antü Newen:

Los *newenes* solares dirigen el poder social de las comunidades, así como el *küyen* domina el poder de los símbolos culturales, los *newenes* solares velan por la organización social, así como el *kuyen* entrega el poder de la expansión creadora. La música que se halla ligada a esta es la música de los instrumentos de vientos asociados la *trutruka* y la *pifilka*, invocan el poder de la unión comunitaria.

Nguenechen Newen:

Estos *newenes* no son llamados así, no porque sean *nguechen* mismo, sino que son una clase de *newén*. Los pu *newengenechen*, rigen los cuerpos vitales humanos, así como los lunares lo hacían con la cultura y los solares con la sociedad, estos lo hacen con la gente misma, con el sentido de ser. Esta es la autorepresentación personal del humano, guían la identidad y la vitalidad del pueblo, le otorgan la fuerza para motivarse y crear ideas.

Antupainku newen: Así como los *newenes* lunares son los antecesores del deseo cultural, los solares del pensamiento social, los *nguechen* de la vitalidad síquica de un pueblo, los *antupainku* son los dadores de la forma física, de los linajes de la formación genética y parental de los mapuches.

KalfuChao Newen: Son los custodios de todas las fuerzas vitales de los animales y plantas que rodean a los humanos.

Kalfu Ñuke Newen: Los *kalfu ñuke newén*, son los grandes *newenes* ligados a los cantos *tayil* y al toque chamánico *tayil*, al ritmo de *tayil*, son los custodios de la música estelar, la música más sagrada que conecta a los mapuches con sus antepasados del *wenu mapu*, tal como los diferencia Grebe, de la música humana. Estos *newenes* se representan con la forma de las águilas.

Estos *newenes* otorgan el poder de sanar y elevar a los humanos, haciéndolos viajar astralmente al *wenu mapu* a través del trance musical.

Newen de Planetas

Kurra Newen: Estos *newenes* rigen a los planetas respectivos del cosmos, tienen incidencia con la tierra, pero este es un campo cercano a la astronomía y astrología, en los cuales aun falta mucha investigación, sin embargo puedo decir están muy ligados a la música. *Epu Namun*, el planeta Marte, está ligado a la música guerrera mapuche, en cambio *Maulen*, el mercurio mapuche se liga a los *ül* que cantan enseñanzas y proverbios.

Pewma Newen:

Estos *newenes* son los encargados de iniciar a los humanos en sus etapas de vida, en relación a sus *kupalmes* o roles sociales, así existen *pewmas newenes* que guían a los machis y chamanes, otros a los Guerreros y Lonkos, otros a los agricultores, artistas etc... Estos son los maestros de la profesión, dan la inspiración y la motivación de crear y seguir adelante, entregan sus claves en los sueños para decir que hacer. Mucho de los *pewma newén*, enseñan a los

humanos las canciones en los sueños y estos los despiertan para seguir practicándolas.

KalfuLikán Newen:

Son los ayudantes de Kalfu Likán, la entidad que enseñó a los humanos el deporte, *newenes* azules, mueven sus palis al ritmo de la música, llenos de sabiduría y poder, también rigen el ayekán, la música de la alegría y la celebración.

Piuchen Newen: La serpiente emplumada, es un animal misterioso que habla con los kimche, da la astucia y la sagacidad a los hombres.

Marichiweu Newen:

Son los *newenes* de la victoria, los que permiten atravesar a un mapuche de un lado a otro lado, de un mundo a otro lado. Estos *newenes*, como diría Juan Ñamkulef, abren portales dimensionales, través de los cuales la comunidad se traslada en unión. Cómo se hace esto, a través del *ül* el sonido, que en el grito de *Marichiweu* las fuerzas mapuches se unen y permiten unificar todos los mundos.³²⁹

1.2 *Futa Newen del Naug Mapu*

Newen Cruz. Del sur o estrella carreta (**P.Coña Juan Ñamkulef**)

Este *newén*, es el rector de los cuatro elementos en este mundo, rige los *newenes* del fuego, aire, agua y tierra. Así es como en ese aspecto se ligan la trutruka con el fuego (tralkán , el resonar que despierta a los volcanes), la pifilka con el agua , los lolkiñes con la tierra y el kultrung desde su aspecto no sagrado o no consagrado con su aire adentro , con el aire que transporta el sonido. El *rali kultrung* (kultrung consagrado) unifica estos cuatro elementos.³³⁰ (Juan Ñamkulef)

Newen Mapu: **Son los newenes que crean los valles y formas de este planeta.**

Newen Lafquen: Son los *newenes*, que protegen a las entidades del mar y tienen a su cargo, otras entidades que dan al bienestar y el poder marino a los hombres, como la Shompalwe y Manquian.

Algunos *nguillatunes*, se realizan para calmar la mar cuando esta brava, se puede decir que ahí la música esta hablando, se esta comunicando con los *newenes* del mar para calmarlos.

Newen Mawida: Los *newenes* que cuidan y dan energía a los árboles, permitiendo su formación y crecimiento.

³²⁹ Jose Malohuentén. Comunidad de Rukaraki. Entrevistas Anexos Pág 522.

³³⁰ Ñamkulef Juan Entrevistas. Anexos. Pág 573-574

Según don Juan Ñamkulef existe una danza para bailar con un árbol, finalmente se termina abrazando el árbol, esta danza chamánica donde se canta con alegría y regocijo representa en parte el saludo, a los *newenes mawida* y su agradecimiento por crear a los árboles.³³¹

Degñ Newen: El *newén* de los volcanes que muchos *lafkenches* consideran “satánico” por fuerte influencia del catolicismo. Sobre este tema hay muchas ambigüedades. Para la *lafkenche* Quintu Ray, los volcanes son lugares para las almas positivas que se transforman en *pillanes*.

Teng-Teng Newen: Es *newén* que ayudó a crear a los *trengr-trengr*, serpientes míticas de tierra, tal vez estas tienen relación con la transformación de la cultura a través de los cambios geográficos, controlan el desarrollo de estas serpientes que modifican el terreno geológico de la tierra.

Cai-cai Newen: Esta clase de *newenes*, crea el cuerpo de los guardianes del agua. La música que se toca en las rogativas a los *cai-cai*, es para pedir agua en tiempo de sequía.

Rewe Newen: Son los *newenes* que crean un receptáculo poderoso, a través del cual las energías del *wenu mapu*, descienden o aparecen en el *naug mapu*, para beneficiar a toda la comunidad, de manera que los deseos colectivos sean vertidos allí, podría pensarse que el *rewe* es del *naug mapu*, pero es una forma del *wenu mapu*.

Puede decirse, que estos *newenes* crean la matriz de la espiritualidad cultural mapuche.

Tayil Ñamku Newen : Son los *newenes* que rigen el ritmo de la música los que dan los tiempos y los ciclos, por ende también rigen los ciclos astrales, ayudan a catalizar los anhelos humanos, dándole el “arte” al toque de *kultrung* y a los intervalos de toque de las *pifilkas*. Tal como diría Juan Ñamkulef:

”Ritmo es poner el *ül ñaicu*, *ül ñaincu* es poner “el tono a ritmo de:”, o sea puede ser de cualquier cosa, de la *trütrüka* de la, del tambor chamánico, del *kultrung* o de otro instrumento. *Ül ñaicu ngue*, bueno eso era como decir:”Bueno canta, toca música”.³³²

Mushan Newen: Son los *newenes* que dan la inspiración a los músicos a través de los sueños y las visiones, otorgan por así decirlo “el ánimo para tocar música”,

³³¹ Ibíd. .Pág 571-572

³³² Ibíd. . 570-571

representado en la bebida *mudai*: (Entrevista a Lamgnen Tato), *mushantufe* se le dice a este “músico inspirado” por los *newen mushan*.

Quiñekeche ñil Newen: Son los *newenes* que rigen y crean el *Nagame Dungun Níey*, es decir, el buen sonido, el sonido espiritual que sana y estabiliza los estados emocionales humanos. El humano inspirado es capaz de recibir y percibir este *nagame Dungun Níey* ⁽³³³⁾.

Machi Newen:

Los *newenes* que guían a los machis, ellos crean el poder de la machi, crean el *newén* de machi para transmitir las verdades del *wenu mapu* son verdaderos guías de las conductas ceremoniales

2- PU PICHÍ NEWEN (Los pequeños *newenes* o *newenes melen* o hacedores.)

2.1 *Pichi pu peri newen* .(*Pichi Newenes de la manifestación o de La Magia y La Brujería.*)

Es en estos tipos de *newén* en que puede hablarse de *newenes* positivos o negativos, aquí aparece una dualidad del *newén* humano.

2.1 A. Kume Newen(Newen positivo):

Alenguei Newen:(Aclarar de la Luna).

Es el newen natural de los haces de luz de la luna, que son tomados por la machi para energetizarse y seguir su conexión en las etapas que debe pasar para su iniciación.

Nguenoafel Newen: Es el *newén* generado por la propia machi a través de su mente en el trance tiene como objetivo atraer la energía de *nguechen* no solo hacia ella sino que a todos los presentes en el *nguillatun*.

Nguillipun newen: Es el *newén* generado por el poder del *nguillan* o la oración de todos los participantes en cualquier ceremonia, sea este *kamarikun*, *nguillatun* o *leputun*. Este *newén* genera la capacidad de creer y pensar positivo en la comunidad, genera un colectivo positivo de pensamiento.

Newen Tayil ñil: Es el *newén* generado por los *tayiltuchefe* este genera el ambiente adecuado en los asistentes para realizar la sanación a través de estos coros y ritmos espirituales.

Ulutun Newen: Este es el *newén* generado por el *ñil* de sanación, este *newén* cubre todo el cuerpo del enfermo sanando desde sus aspectos físicos hasta lo psíquico.

³³³ Padre de Nicolás Nahuelpan, Entrevistas Anexos Pág.552

Newen Purrün: Es el *newén* generado por el conjunto de los danzantes, con su respiración y desplazamientos al ritmo del *kultrung* van limpiando el ambiente y protegiéndolo de *wecufes* y *cherufes*.

Rali Kultrung Newen: Es el *newén* que posee el *kultrung* mismo, con sus cristales y piedras mágicas, la voz de la machi se halla encerrada allí, nadie debe profanar el *Rali Kultrung*, además que nadie que este consagrado a este, podrá despertar el *newén* que se halla contenido en su sonido.

Trutruka Newen: Es el *newén* producido por el “*tralkan*” (resonar) de la *trutruka*, despierta la simiente del *minche mapu* y ayuda a los *kuifikiche* (los antepasados directos) en su viaje por esa tierra.

Pifilka Newen: Es el *newén* que se halla encerrado en el material de elaboración de la pifilka y que debe ser despertado, simboliza el *newén* del animal, planta o ser representativo de una comunidad, al despertar el *newén* de este *nguen*, despierta la memoria colectiva de la comunidad en los toques poderosos de la pifilka.

Lolkiñ Newen: El *newén* de la tierra, de los juncos que simboliza el encantador sonido de este instrumento, un *newén* que apacigua los ánimos, en contraste con el poderoso resonar de la *trutruka*, utilizado para despertar o remecer a los asistentes, este *newén* es utilizado para calmar y dar *llakoduameln* un ambiente de paz que da ánimo y seguridad a los asistentes a una ceremonia o reunión.

Llangui Newen:

Es el *newén* colectivo de una comunidad, o de muchas comunidades, quienes depositan sus *newenes* unificados a través de este ofrecimiento u holocausto a *nguenechen*, en el humo del cordero o la llama sacrificada se entrega los deseos y sentido de unión de la comunidad a *nguenechen*. Así como el *newén* del *rewe*, baja desde el *wenu mapu* hasta el *naug mapu*, el *llangui newén* sube desde el *naug mapu* hasta el *minche mapu*, generándose un traspaso o transfusión de *newenes*. La música tiene un rol fundamental para que este traspaso, se genere de forma óptima, dándole fuerza al *llangui* y pidiendo la fuerza del *rewe*, en un movimiento similar a una sístole-diástole.

2.1 B. Wedzau newen:

Kalku Newen(falso newén del brujo):

Es el *newén* que es entregado de forma natural a los humanos, estos lo transgiversan utilizándolos para generar mal a través de la mala utilización de la energía del *Ku* (Ziley Mora), o del mal manejo del tiempo cíclico, el mal uso del

newén que deforma los tiempos y ciclos que enreda lo natural, fomentando las pasiones turbulentas lo que genera ánimos caldeados.

Dawün Newen: (José Nahuel). Es el *newén* utilizado por los kalku para llevar a los *wecufes* a sus enemigos y esclavizar a los *nguen*.

Kawin Kurra Newen: El *kawin kurra* es una imitación del kultrung creada con fines negativos, para ayudar al trance negativo del *kalku*. Su *newén* genera discordia y desesperación, “emborracha la mente” (José Nahuel pifilkero de Collileufu Grande)

Newen Wekufe: Es el *newén* astral generado por las almas en pena para robar la energía vital a los humanos a través del miedo y de el sexo agresivo o destructivo.

Witranalwe Newen:

Un newen asociado a los lugares con una energía oscura de miedo y pesimismo, es la energía de la desesperanza o la tristeza.

2.1 C. Kume-wezdau Newen (En esta categoría entran energías con newenes ambivalentes utilizados hacia uno u otro lado):

Newen Anchimallen: Este es el *newén* que genera un estado de ánimo de sorpresa y estupor generado por la luz del *anchimallen*. El *anchimallen*, es una proyección” holográfica” de la mente de un brujo o de un mago, utilizado con el fin de asustar o proteger un lugar. (Cirilo Antinao) (José Nahuel). También pueden generarse *üles* o sonidos falsos de guerreros o *anchimallenes*, ilusiones sonoras.

Newen Pillantufe:

El *newén* que esparcen los pillanes (deidades creadoras) en el *naug mapu*, pueden generar tanto la guerra y la discordia, la separación del individuo con dios, con el espíritu, como generar el poder de superación de los problemas, el valor y la perseverancia espiritual. Están estrechamente ligados con los *kimün*, los seres de la sabiduría.

2.2 Pichi Pu Newen –Kimlu (Pichi newenes de la ciencia)

Newen Nütram: Es el *newén* generado en distintas personas, a través de la conversación, permite desarrollar nuevos pensamientos y perspectivas sobre un tema.

Newen ülkantun: Es el *newén* que se genera en la dinámica entre el canto del *ülkantufe* y sus auditores, genera un estado de introspección y profundidad intelectual.

Newen Rakidurarri: Es el *newén* que se enlaza con el *rakidzüamn* para crear un estado de pensamiento sensible, es decir una coordinación de los sentimientos y

pensamientos. Este *newén* puede hallarse en el *pentukun*, donde se entremezcla el habla con el canto, pero ambos no son ni lo uno ni lo otro sino que una forma especial de comunicarse que nace de esta fusión.

Lonko Newen: Es el *newén* que permite tener el impulso y el ánimo para dirigir a otras personas, genera el pensamiento ejecutivo y coherente para poder tomar decisiones. (Fermín Huechucoy .Comunidad de Rucatraro)

Ulkantufe Newen: Es el *newén* que el *ülkantufe* va generando con la experiencia de su aprendizaje y que permite retroalimentar su ánimo y su inspiración creadora.

Newen Piuquenes el *newén* que nace del corazón y que permite a los *kimuntuchefe* tener la necesaria suspicacia para sentir el ánimo y la voluntad de sus discípulos y para poder generar con ellos una real empatía (Juan Ñamkulef)
RAQUIDZUAM NEWENTULEY PIUQUE: “El conocimiento proviene del newen del corazón”³³⁴

El conocimiento experiencial, no intelectual, el que permite llevar a la práctica toda la teoría, nace del *newén* del corazón. Al mismo tiempo permite a los músicos poder afiarse entre ellos, el que no sintoniza con los demás es porque su intelecto no le deja sentir el *newén* de sus compañeros músicos, es un músico que no sabe escuchar el newen de su corazón. (Nicolás Nahuelpán. Conjunto musical Azul Nahuel)

2.3: Pichi Pu Newen—Yapen (Pichi newenes de la raza y las creencias ceremoniales)

Nguillatun Newen: Es el conjunto de todos los *newenes* presentes en un *nguillatun*, esta poderosa energía, puede irradiarse a zonas lejanas de las comunidades a otras áreas mapuches (Nagches, huenteches, nguluches) *newén* que a la vez impulsa la ejecución de *nguillatunes* en otras zona. Este verdadero circuito de *newén*, estará ejemplificado por la distribución de los *nguillatuwes* o espacios donde se realiza la ceremonia. (Juan Ñamkulef),

Palintufe Newen: El *newén* generado en un palin, permite establecer códigos de comunicación y de alegría, los cuales aseguran buenas relaciones entre las comunidades, permitiendo que en los sucesivos meses siguientes al palin, halle un ambiente de hermandad y de ánimo.

Tregül Newen: Son los *newenes* generados en los *tregül* o reuniones de conversación y amistad, ligado a los *newenes nütram* principalmente, ayudan a que se establezcan buenos canales de comunicación para resolver todos los problemas de la comunidad durante el año.

³³⁴ Fermín Huechucoy Comunidad de Rucatraro Entrevistas Anexos Pág .514

Conchotun newen: El *newén* generado por el acto de compartir la comida, después de la rogativa, la música y la danza, todos los *newenes* confluyen para recargar y apaciguar su energía.

Neweñpenieafim: (P.Coña Budi).

Es el *newen* entregado por los *nguen* a los participantes de un *nguillatun*, cuando están cansados y desalentados, estos *newenes* permiten recargar la energía del baile y de los músicos mediante la fuerza de los elementales (guardianes) y de los elementos mismos.

Newentukem newen: El *newén* generado por el movimiento coordinado de estómago y pulmones en el toque de las pifilcas, en su movimiento y vaivén incesante, la respiración y su fuerza es fundamental, al generarse esta hiperventilación, la mente del *pifulkero* entra en otro estado y percibe en *newentukem*.³³⁵

Pifilkatufe Newen: Es el *newén* del “pifilkero”, se desarrolla en todo su aprendizaje al escuchar desde pequeño, a sus compañeros, tiene que ver con su *kupalme*, con su rol, a través de la cual va adoptando una disposición especial hacia la vida, va desarrollando su *pifilkatufe newén*.(José Nahuel Pifilkero de Collileufu Grande)³³⁶.

Trutrukatufe newen: Es el *newén* que le ayuda el *trutrukatufe* a aprender de sí mismo, en contraste con el *pifilkatufe newén*, no es un *newén* tan colectivo, depende más de su propia habilidad para repetir y ensayar sus propios ritmos e improvisaciones. Tal como decía un músico de Lumaco ayudante de don Wenceslao Norín, el *trutrukatufe* debe aprender las 3 notas, o 3 niveles del sonido fundamentales.

Purruntufe Newen: Es el *newén* que desarrollan los danzantes, ya desde pequeños con el *choique purrun*, aprenden a sentir la vertiginosidad de los círculos que hacen, su control de la respiración y la belleza que encuentran en sus formas le ayudan a construir su *purruntufe newen*.

Nguenpin Newen: Es el *newén* que debe desarrollar un *Nguenpin*, con el objetivo de poder organizar bien un *nguillatun* y de poder manejar, y situar bien a las personas participantes, más que de darles una buena información, cuyo trabajo sería del *nguenpin rakidzuamn*, la función de este *newen* es generar un ambiente de orden y de escucha mutua.

Newénche:³³⁷:

³³⁵ . Huechumpán Juan .Comunidad de Collileufu Grande Entrevistas Anexos. Pág 520

³³⁶ Nahuel Jose Pifilkero de Collileufu Grande. Entrevistas Anexos Págs.530-531

³³⁷ Fermín Huechucoy-Págs.515-516

Jose Malohuenten Entrevistas Anexos Págs.524-525

Este *newén*, es generado por todos los humanos, es la suma de sus *newenes* y le permite establecer su relación con todos los demás *newenes* de la naturaleza, quien maneja bien su *newenche* puede hablar con los animales, plantas y minerales. ³³⁸(Juan Ñamkulef)

2.4 Pichi Pu NewenTuleimi ³³⁹ (El *newén* de la Firmeza, de la vitalidad activa)

NewénPeimi: Es el acto de rogar con fuerza, en cada una de las actividades humanas, se debe desear y decretar algo, en este acto el individuo se halla en un contacto directo solo y el con dios o con la naturaleza.

Newén neyentu.: Es la energía que cada persona, animal o ser puede hacer para vitalizarse, principalmente es saber respirar con conciencia. Al hacer esto, el individuo llena de *neyen* sus células, activa un *newén* para distribuir y potenciar esta energía obtenida en respiraciones.

Newén Wentru: Es el *newén* masculino aquí empieza la dualidad del *newén* aplicado a lo sexual, a la polaridad de las cosas. Es el *newén* de la fuerza de la potencia que otorga carácter masculino a todo.

Newén- Dzomo: El *newén* femenino, un *newén* receptivo que permite absorber todo lo que se halla en el ambiente. Este *newén* atrae otros *newenes* hacia sí mismo.

El kultrung cuando se halla imbuido de *newén dzomo* atrae la fuerza de los demás instrumentos hacia el generando un verdadero centro magnético.

Newén Mollfuñ (Newenche mullfoi) : El movimiento que produce el *newén* en la sangre, la sangre puede tener *newén* y este le otorga fuerza para renovarse. ³⁴⁰

Newén Putra: El *newen* del estómago que se realiza para ejercer una fuerza grande para levantar un objeto. Este *newén* es el mismo que ayuda a los pifileros a realizar sus movimientos de pierna y flexiones de rodilla.

NewénTuwe.: Tierra o lugar que posee mucho *newén*. Distinto es hacer música en un lugar con poco *newén* que en otro con mucho *newén*, si se hace en esta última tierra los músicos saldrán “cargados” de *newén*.

Neweñpenieafimi: Es el *newén* que protege contra los *wekufes* y cualquier robo de energía sexual, la persona debe hacer consciente de que el sexo puede ser una puerta para este tipo de entidades, por lo cual pide protección a *nguechen* u otra entidad.

NewénYafün_: Es el *newén* generado por el acto de hacer *yafulun*, grito guerrero, quiere decir ir hacia delante, es como sacar la energía de la misma tierra, absorber

³³⁸ Ñamkulef Juan. Entrevistas. Anexos Págs.571-572

³³⁹ Huechucoy Fermín Entrevistas Anexos Pág.512

³⁴⁰ *Ibíd.* .514-515

el *newén* desde la tierra, es unificar la fuerza del estomago, el corazón y la cabeza en pos de un solo objetivo

NewénChetkun: (Saltar) Es hacer música o bailar con movimientos estacados, como dando saltitos, pequeños saltitos, tocar la trutruka con saltitos, así se genera este *newén*.

Newén Ayüwn: El *newen* que atrae a dos personas, el *newen* del verdadero amor, por sobre el amor interesado, el amor del servicio. Puede reflejarse este tipo de *newén* en los úl hechos para la pareja o para la persona que se desea enamorar.³⁴¹

WengamNewen:³⁴² (*Abrirse Camino*). : El acto de caminar sobre un terreno, hace que se genere una interacción, este terreno produce un *newén*. Este *newén*, va ligando poco a poco a la persona con un terruño determinado, va haciendo que la patria y la persona sean una.

DeumanNewén:³⁴³ :Es el *newén* que tiene impregnadas las artesanías, las cosas hechas a manos, los instrumentos musicales, utensilios de cocina, de agricultura , aquellas cosas hechas por fabrica , por máquinas , carecen de *newén*.

Newen Ayekalen: El *newén* de la alegría, generado por la música de los *palintufe* y de los cantantes alegres especies de payasos, bromistas.³⁴⁴

2.5 Pichi Pu Newen Ngue³⁴⁵

Newen Ale (Luz de la luna):El *newén* que acompaña a cada persona en el campo. Esta luz de luna vivifica y permite que haya buenas cosechas.

Newen Pu Lof:

El *newén* de las familias, existen familias con un *newén* más positivo y otros más negativos. Estos *newenes*, se van heredando genética y culturalmente, tienen que ver con la actitud de los miembros de una familia y con su *Ad*. Determina el *newén* de una comunidad, en relación con su *nguen*, va dándole identidad y representatividad.

Newen Lof El conocer a través del *newén*, de alguna forma depende de la línea de linaje y genética, de la familia, el conocer a través del *newén* depende en algún sentido del *kupalme*.³⁴⁶

³⁴¹ Luis Alberto Painemilla .Comunidad de Rukaraki. Entrevistas Anexos

³⁴² Marcelina Quimen-Entrevistas Anexos Pág..599

³⁴³ Lamgen Tato. Entrevistas Anexos Pág.605

³⁴⁴ . Ñamkulef Juan Entrevistas Anexos. Págs.569.570

³⁴⁵ Huechucoy Fermín. Entrevistas Anexos Pág 515.

³⁴⁶ Coliqueo Patricio. Entrevistas Anexos. Pág.498

Newen Trayenko: Es el *newén* que se necesita generar para poder entrar a estas caídas de aguas o cascaditas y pasar a otros mundos, otras dimensiones. Este *newén* puede generarse mediante el acto de pensar, orar, recitar o cantar.

Newen Senchu :*(Sitio Espacio)*

El *newén* que posee cada lugar, asociado a un *nguen*, si se ve un árbol determinado, una colina, se le saluda, etc...

Newen Peñi:

El *newén* de los amigos, de la amistad generada en los ambientes de camaradería.

Newen Lamgnen: El *newén* activo de la mujer, como madre, amiga, agricultora, artesana, danzante etc...

Newen Pichikiche: El *newén* de los niños, se genera con los actos lúdicos e inocentes.

Newenforopafinge: (Flautas de Huesos)

El newen que se lleva en los huesos tiene relación con el newen generado por cada püllí o alma, en cada persona. Los huesos así, son capaces de conservar durante mucho tiempo el newen, de ahí lo importante que sean las calaveras de caballo, como objeto protector y lo mágico que son las flautas de hueso. (Pascual Coña) que en parte despiertan el poder de los antepasados.

Newen Kulliñ: El *newén* de los animales, también representa el poder económico de cada persona.

Anumka Newen: El *newén* de las plantas, que representa su aspecto sanador.

Newen Neyün: El *newén* del pulso de la vida, que se halla en todo lo existente, tiene una principal función en ayudar a dirigir el pulso musical.

Newengey: (Expansión del *newén*)

El acto de irradiar el propio *newén*, dentro de todas las partes de si mismo para poder irradiarlo a los demás, la persona que hace *newenguey* expande a toda la comunidad su *newén*.

V.IV Música y newén en el Budi

Al haber ido descubriendo poco a poco en el proceso etnográfico, la realidad palpable de los *Futa Newén* y de los *Pichi Newen*, fui comprendiendo como estos conceptos interactuaban en cada parte del proceso musical, en su ejecución en los tipos de música y en los músicos mismos. En cada comunidad había músicos, los cuales guardaban sus instrumentos celosamente, e iban poco a poco, desde que estos eran creados imbuyéndolos de su energía, les iban otorgando su personalidad una fuerza, se transformaban en verdaderos *Futa newen* para los instrumentos musicales.

Al subir al cerro del *nguillatuwe* de *Tragua-Tragua*, con un inesperado guía, al sentir el viento, ver el cielo nublado y ver el *rewe* allí parado, resistiendo el paso del tiempo, fui comprendiendo y sintiendo la realidad de los *Futa Newén*, verdaderos padres de las formas físicas humanas. Si bien *nguechen* y los *futa nguen*, habían creado la cultura y los espacios, los *futa newén* habían creado la materia misma. Esto los hace creadores también del sonido, como ondas que se mueven dentro del espacio, así mismo se mueven los *Futa newén*. En el *nguillatuwe*, los *Futa newén*, hablaban a través del sonido del viento, de las piedras del camino que rechinaban con los pasos. Junto a este *nguillatuwe* alzándose en la colina, se hallaba el mar chocando con sus olas en la playa, sonido de viento aire y tierra, y el fuego que sería prendido en el *llangui-llangui*. Así mismo, los *futa newenes* fueron entregando a la gente los arquetipos del sonido, del *ül*, en forma de los elementos, elementos que fueron imitando y rememorando los instrumentos musicales. Pero al comprender también el mapuche, que los *Futa newen* tenían sus ciclos, sus períodos, comprendió que su *pichi newen*, su propia energía y la de los seres más inmediatos que le rodeaban tenían sus ciclos y sus tiempos. Por esta razón, el mapuche, fue construyendo la estructura de su música, a través de una red de distintos *newenes* que propiciaban la distribución y el sentido del *ül*, (el sonido) de

una forma coherente con el objetivo de entregar un mensaje. Tal como dice el etnógrafo Patricio Coliqueo, lo principal en la música mapuche es su mensaje, toda música debe entregar una idea, si bien esta idea es desarrollada a través del *rakidzuamn* y el *kimün*, el *newén* se encarga de dar la potencia y la intensidad del mensaje. El propósito de la canción es sensible y cala en los huesos y en la experiencia de la gente, sin este manejo, las ideas musicales serían frías y no despertarían la motivación del oyente.

Al ir recibiendo las distintas impresiones de la gente y definiciones, comprendí, que tal como en algún tiempo, los sabios de Rapa-nui habían perdido el lenguaje de la escritura de su cultura, el lenguaje musical había ido perdiéndose dentro del mundo mapuche. Ignacio Domeyko, había reflejado esta pérdida del conocimiento al demostrar como en el siglo xix, muchos mapuches ya ni recordaban los nombres de Lautaro y Caupolicán, esta pérdida venía ya de tiempo, en parte a los procesos externos de aculturación y a procesos de cambios internos, en que una cultura se adormece.

Con las enfermedades y guerras se desmembró el conocimiento, pero este aun se halla de manera fragmentada. Este mapa que esta roto, puede volver a unirse a través de una reconstrucción coherente de la estructura musical mapuche. Este mapa, puede explicar el sentido de sus componentes y de su respectiva funcionalidad.

Así como los *Futa newén* entregaron los sonidos primigenios iniciales, los mapuches con la ayuda de el *pichi newen*, fueron construyendo la representación humana de la música del *wenu mapu* traspasada al *naug mapu*.

Así fue, como la primera estructura social que permitió el desarrolló de una teoría musical mapuche, fue el *Ad*, la ley familiar y comunal, no en vano *Ad* significa también forma o delimitación, y el *ad* a través del *kupalme* fue entretejiendo los linajes. Así fue como nacieron los distintos linajes de músicos, los cuales aun pueden verse claramente en el Budi: familias de *ülkantufes*, *pifillkatufes* y *trutrukatufes*. Fue de esta manera, como los linajes fueron fundando un *newén* general que traspasaban a la misión de cada familia, tal vez como herencia de los *Futa Newén*:

“D.T: Porque dicen que algunas familias conservan un símbolo de su familia un *nguen* o quizá de un *newén* familiar que se transmite. En su caso sería un *newén* musical?”

N.N: Tal vez podría ser porque nosotros llevamos la tercera generación haciendo música en distintos niveles. El primero que empezó fue mi papa que es el trabajo

que ahora estamos haciendo después y nosotros con mi hermanos nos hemos ido especializando un poco más y después de eso vienen mis sobrinos que ya están estudiando música no como nosotros que trabajando por oído, por la fuerza natural.”³⁴⁷

Estos linajes, comenzaron a crear los primeros *pichi newen* humanos, de este modo, la herencia primigenia de los *Futa Newén* se guardó a través de 2 instituciones: la machi y el *kimeltuchefe*. Ambos receptores de las palabras de los *Futa Newen*, una especie de profetas o traductores de esto y una de las maneras que tenían para traducir el mensaje de ellos a los humanos era el canto, la machi con su *pillantufe* principalmente y el *kimeltuchefe* con el *ül* más arcaico, más antiguo que contaba la historia de los linajes y de los *antupainku*. Estos *newenes*, son fuertísimos y no los puede recibir cualquiera, se debe estar preparado para eso, ya que produce una vibración fuertísima en el individuo:

N.N: “Yo creo como dije al principio que eso más bien se refiere a la machi (el futa newen). Porque por ejemplo una canción de entretenimiento que nace como todas las canciones mapuches nacen así espontánea no cierto suponte, una reunión familiar a los viejos les da por cantar cualquier cosa o bailar ya no es tanto como newen sino que es diversión del momento, es que esa es la gran diferencia de entender lo que es específicamente lo que es religioso de lo que es entretenimiento. Esas serían como las 2 divisiones más características de lo que es el canto mapuche (Dualidad de los dos tipos de newen)³⁴⁸

“J Entonces se hizo el ritual y en el ritual dijeron que lo que yo iba a hacer *Kimeltuchefe*, dador de conocimiento, una especie de profesor, que yo iba dar a conocer la cosmovisión, lo dijeron desde chico y mi abuelita lo afirmaba que así va hacer y cuando yo estudié contabilidad nunca pensé que podría ser un dador de conocimiento.”³⁴⁹

(La iniciación que recibió don Juan incluía el aprender las canciones de su abuela, así el repertorio musical pasa a través de las generaciones)

“D.T: Claro, porque la emoción que se crea o el newen es muy grande.

J.N: Claro, es tremendo, te recorre el cuerpo te recorre te vibra.

D.T: Porque no es un newen humano por así decir, es un newen de otras entidades que se está trasladando a los humanos.

J.Ñ: Claro, es increíble, esa oración, la que yo no puedo clasificar, porque yo lo he tratado de imitar, porque de hecho he pescado el kultrung y de hacer una oración y “volarme” y no puedo porque lloro, yo trato de no llorar y no puedo seguir, no puedo entrar, algo me ataja.”³⁵⁰

Esta vibración que recorre todo el cuerpo por la columna y el estomago, que es generada por el *Futa Newén*, se denomina *Ayüman* (Entrevista a Cirilo Antinao

³⁴⁷ Nahuelpán Nicolás. Entrevistas Anexos. Pág 541.

³⁴⁸ *Ibid.* Pág .541

³⁴⁹ Ñamkulef Juan Entrevistas Anexos Págs.567-568

³⁵⁰ *Ibid.* Pág 563.

profesor mapuche), una especie de intensidad que nace como un fuego desde el interior humano. Para entender esto de forma más profunda, puede hacerse una analogía con el concepto de “shakti”, fuego creador humano de liberación de conciencia que recorre el cuerpo, completamente justamente como una vibración y que puede aparecer también a través del trance shamánico de cantos especiales y de la percusión.

Así los *newenes* van variando su intensidad en cada parte de una canción o de cualquier manifestación musical:

“D.T: En ese sentido se puede decir que incluso en lo profano cada ùl tiene una sección por una parte por así decirlo, puede empezar más bajo después más fuerte serían dos *newenes* distintos dentro de la misma canción?

A.N: No se, se le da, más *newen* a la canción, donde corresponde, más fuerza. Donde corresponde, donde sea más lamento.”³⁵¹

Al mismo tiempo, pueden existir un conjunto de canciones o de toques de un instrumento, que estén ligados por un concepto unificador, principal. Este es el caso por ejemplo, de los toques de *trutruka* para el *longkomeo purrun* o el *masatun purrun*. El mismo fenómeno, puede darse a nivel de fusión musical, en los conjuntos mapuches que han nacido actualmente, quienes incorporan hasta guitarras y bajos en sus presentaciones:

“N.N: Claro. Por si, si lo queremos encasillar específicamente en un *newen*. Pero suponte uno hace un recital, uno necesita energía para el recital entero, no solo para una canción, porque uno va a tratar siempre de que sea todo, todo lo que se está mostrando en el escenario de que salga todo bien.”³⁵²

Los *pichi newenes* humanos y los demás que están en la naturaleza, van unificándose en la música, a través de la elección precisa y dirigida de los diversos materiales, que se utilizarán para fabricar un instrumento musical. Esto no solo determinará el sonido del instrumento, sino que también el rol o la posición social del músico, su ubicación en el sistema de relaciones sociales a manera de un simbólico *kupalme* que también representa su identidad:

“N.N: Si también es que es cuando ya quieres ir más a cosas específicas darle un sentido muy especial, lo mismo que hay *kultrung* hay *kultrung* y hay *kultrungs*. El *kultrung* específico de la *machi* va a ser de una madera determinada normalmente laurel o canelo, que antiguamente era el canelo. Ella va a poner su voz dentro del *kultrung* va a poner algunas semillas o lo que ella estime que es representativo, va a ser semilla entonces va a tener ahí su espíritu, su *newen* ahí si que va a estar íntegramente relacionado te das cuenta, pero no es lo mismo que si tu mandas a hacer una *trutruka* en algún lugar. Hay viejos que son *trutrukeros* y

³⁵¹ Ibíd. Pág. 542

³⁵² Ibíd. Pág. 542

ellos mismos fabrican sus trutrukas, entonces allí hay una relación directa hombre-ejecutante e instrumento.”³⁵³

El *newén* de cada toque o estilo musical, cambiará también por la zona donde se produce, así el *newén* de la música *lafkenche* será distinta a la *huenteché*:

“N.N: Más que su propio toque yo diría es como por zona, por lugares que se caracterizan las melodías digamos las melodías, los sonidos que son más o menos específicos que se caracterizan en cada lugar.”³⁵⁴

Pero el músico, no solo debe saber conocer su *pichi newenes*, también debe ser lo suficientemente intuitivo como para captar los *newenes* de los auditores, si es un escenario y de los participantes si se habla de una ceremonia o reunión, de manera que se establezca un *fluir* y una unión de ambos tipos de *newenes*:

“N.N: Es que tiene que haber una conexión de alguna forma con el público porque si tu no llegas a conectarte con el público sencillamente te van a pifiar y se acabó el lío.

D.T: Los *newenes* tienen que conectarse no más.

N.N: Exacto, ese es el tema...Si no logras hacer eso, entonces no sirve lo que estás haciendo y en todo.”³⁵⁵

Esta empatía de *newenes*, permite también que quien reciba la música, abra su mente y sus emociones y permita entre otras cosas, que esta produzca en él un efecto terapéutico que puede pasar desde el éxtasis, a la liberación de tensiones, la calma y la sanación física:

“D.T: ¿Claro, en ese sentido ustedes que creen que provoca el sonido en el ser humano el *newén*, puede ayudar a sanar al ser-humano?

N.N: Eh si, me han dicho que si, hacía hartos años atrás había una persona que estaba enferma en el hospital y alguien, el esposo de esa persona una señora, le llevo un cassette nuestro cuando creían no tenía ninguna, yo no sé realmente si eso sería si funcionó eso o que pasó, pero ellos están convencidos que con la música nuestra esa persona empezó a sanarse y sirvió.

D.T: Era un *newen* sanador.”

N.N: O sea de hecho que si no fuera...

P.P: Interrumpe el padre): Hay otro pariente que vino también a pedirme canciones le pasé un cassette que tenía un hijo enfermo en Santiago y se lo llevó y por ahí encontró mejoría o se relajaba con esas canciones.”³⁵⁶

³⁵³ Entrevista a Nicolás Nahuelpan Músico del conjunto Azul Nahuel Entrevistas Anexos
Pág.543

³⁵⁴ *Ibíd.* Pág 543.

³⁵⁵ *Ibíd.* Pág.550

³⁵⁶ *Ibíd.* Pág 551.

Pero para que el músico pueda desarrollar su propio *pichi newén* musical y conocer el de los demás, debe primero iniciarse y elevar sus instrumentos para que estos sean tomados y ungidos por los *Futa Newén*. Al ser los instrumentos consagrados, el músico debe otorgarles respeto y comunicarse siempre con ellos tal como si fuesen seres vivos con personalidad, dándoles protección y otorgándoles un sentido especial.

“P.C: Es que desde el momento en que tu cortas, se abandonó ese trozo de madera. Tú cuando construyes tú *pifilka* haces *motrün*, llamas al *newén* para que se poseione de la *pifilka*, lo mismo de un *wiñe* de un *achel* como se dice. Una vez que tú terminas de construir tu *chueca*, todos los instrumentos cual sea tu llamas. Tú invocas al *newén*, para que se apropie o cubra esa parte, de ese instrumento y de ahí queda ya una parte tuya o sea ya no es un instrumento común y corriente porque tú lo puedes andar trayendo no en cualquier actividad su uso, tiene que estar con mucho cuidado.” (Entrevista a Patricio Coliqueo, etnógrafo del centro indígena de Temuco)³⁵⁷

A pesar de estar los músicos del *pichi newen* consagrados, no deben estos confundirse con la música que se halla ligada al *tayilfe* y al *pillantun* cantado y tocado en el *kultrung* por la *machi*, esta música permite entrar a los músicos que pueden ser llevados por el *Futa Newen*, entrar al *wenu mapu*:

“J.Ñ: no tenía ninguna catarata y sin embargo era un trayenco, era una, detrás de esa agua habían una dimensión cósmica del agua ¿te fijas? y empecé a darme cuenta de que lo mismo sucede con el *tayil*, el *tayil* podríamos decir que es una dimensión cósmica de interpretar la música.

D.T: ¿Era mucho más que un *tayil*...que algo que conociese?

J.Ñ: Mucho más que *tayil*, como dije delante *pillantun* y mucho más que casi más que nada. (Indescriptible).³⁵⁸

Esta relación tan importante con los *Futa newén* con la *machi* se ejemplifica en el *pillankutral*, el fuego sagrado que al encenderse debe ser contemplado como especie de trance que también ayuda al canto.

Estos dos tipos de música, funcionan como un eje inseparable, los *futa newén* bajan y entran en los *pichi newén* de la gente, estos actúan como receptores pero al mismo tiempo también son agentes activos enviando su *newén* hacia el *wenu mapu*.

Las danzas que se realizan en los *nguillatunes*, se realizan para mover el *newén* que se halla dormido en las personas. Al mismo tiempo permite derribar las barreras sociales, las que no permiten normalmente la unificación de los *newenes* de cada individuo, la contemplación de la danza en un *nguillatun*, sugiere y activa en los asistentes la idea de movimiento de energía, impulsándoles a soltar o enviar

³⁵⁷ Coliqueo Patricio .Entrevistas Anexos. Pág.499

³⁵⁸ Ñamkulef Juan Entrevista Entrevistas Anexos. Pág 561

su propia energía. El intercambio de pensamientos, de deseos y emociones entre los que observan la danza y los danzantes, va llenando de *newén* el espacio del *nguillatuwe*. Es en este espacio simbólico, donde se van realizando los círculos imaginarios que representan el fluir del *newén*, a través de los 3 mundos de los 3 reinos.

La danza, tiene un efecto terapéutico a nivel comunitario, ya que impele a despertar los *newenes* que se hallaban dormidos en la gente, representándose físicamente eso en las partes del cuerpo de las personas (*lonko*, *piuque*, *pütra*), un fenómeno tanto físico como emocional de bienestar. El danzante mismo inspira con su propio *newén*, pero es quien observa la danza y escucha su música el que es capaz de despertar su propio *newén*, se transforma en su propio terapeuta:

D.T: y que te producía escuchar cuando tu escuchabas música, alegría, paz, tranquilidad que crees tú que me producía...

M.C: Alegría, claro porque es una alegría que uno tiene sobre el mapuche, por ejemplo para que vayan bien las cosechas para uno. Un rogativo bien especial para uno, una alegría, me encantaba mucho...

D.T: y que pensabas tú, en la gente que estaba tocando o pensabas en el *rewé* o pensabas en todo en general. ¿Que pensabas, que imagen te venía a la mente cuando tu escuchabas esa música, que te imaginabas?

M.C: Que en ese momento participaba toda la persona que participaba por parte de nosotros en *Collileufu* grande en distinta parte y los que venían pa piedra alta igual. Todo eso, todo eso es una alegría para uno. Todo es para felicidad para uno, entonces uno conversa y como que se le va, aunque tenga una pena pero se le va la pena cuando uno tiene porque conversa y ve ese instrumento que toca igual como suena. Y uno dice a mí me gustaría, me encantaría lo que eso, lo que otros tocan, o piden un rogativo especial. A mí me encantaba pero, ahora no participábamos mucho porque...³⁵⁹

Esa alegría que siente María Cayupan, esposa del *pifülkero* Juan Huechumpan, es la alegría producida por la certeza de que el sonido - los movimientos de la danza y la música- producen un *newén*, el que es llevado al *wenu mapu* y al mismo tiempo su irradiación física alimenta a la tierra energétizando las cosechas siendo un verdadero abono de sonido y movimiento. Al mismo tiempo, en la danza y la música conectadas con el rogativo mediante el acto de pedir al *wenu mapu*, es el momento en que las diferencias de los participantes de las comunidades, desaparecen las disputas y todos convergen. Es el momento en que se encuentran sus *newenes* en el sonido, en el pulso del *kultrung*, al sincronizarse los movimientos, se graba la idea colectiva de que todos deben marchar hacia el

³⁵⁹ Cayupan Maria Entrevistas. Anexos Pág .495

mismo lado unidos y con un solo *newén*. Ese ideal de formar el *newén* único, es el ideal de aunar la energía, pensar y desear todos en un mismo sentido de forma positiva para la consecución y bienestar económico de la comunidad. Los *newenes* humanos unidos, son vaciados en el mundo vegetal y animal y viceversa a través del sacrificio del cordero (antiguamente la llama) en el *llangui-llangui*:

D.T: y el *llangui*?

A.Q: A ese es donde matan cordero, rogativo, ahí se ven de cabritos a viejos.

Desde, Temuco, Imperial, Carahue, hasta el sur, Valdivia, Osorno, Punta arenas

D.T: ¿Entonces el *llangui* es el sacrificio? =

A.Q.: Si, ahí es donde queman al cordero. Cuando *Chao Nguen*, quiere recibirlo, sube al cielo nube... *wenu* va subiendo despacito (humo).

D.T: ¿Cuando no le gusta el sacrificio no llega? (el humo al *wenu*)

A.Q.: No llega, con voluntad, con amor, llega derecho PAL *wenu*.

D.T: *Kume newén*?

A.Q: *Kume newén*.³⁶⁰

El *kume newén* es generado por un sacrificio de los participantes, ellos posponen sus necesidades personales, en pos de la comunidad. Así, el músico se prepara para ofrendar su música. Es su sonido, el que sube también junto al humo, los toques de *pifilka* se traspasan al *wenu mapu*, es capaz de ascender gracias al *kume newén* de su madera.

Sin embargo, dentro de toda música que se escucha en un *nguillatun*, existen patrones internos y estructuras, estructuras que no necesariamente tienen que manejar conscientemente los músicos, no necesariamente tienen que aprenderlas a través del intelecto, sino que mediante el *newén*. Es mediante la energía sensible, en la práctica y observando a sus padres en los ensayos. Pero hay algunos, que conocen parte de ese núcleo de ideas musicales y elementos mediante los cuales se forma la música mapuche, es necesario inducir entonces de este mapa musical disperso:

“S.Q: Claro, el a pesar de que tiene la intención probablemente inconsciente de generar un mensaje a través del *trütrükatún* en el *nguillatun* nunca tiene porque saberlo, no es un investigador, esa es la función del investigador y por lo tanto lo que tiene que hacer es inducir en base a la información que ha obtenido, entonces en ese caso hay un obstáculo en la información que el ha obtenido. La investigación cuando lo hace una persona no mapuche como a la inversa también en otros problemas que es la posibilidad de ingresar al significado de la cultura a través de la lengua.”³⁶¹

³⁶⁰ Quimen Alonso .Entrevistas Anexos. Pág. 597.

³⁶¹ Quintriqueo Sergio, investigador y metodólogo de la universidad católica de la universidad católica de Temuco, ed educación intercultural. Entrevistas Anexos. Pág.602

Por este motivo, al comprender esta diferencia de los dos newenes musicales, es necesario también, comprender las diferencias internas de como ambas músicas se estructuran. El esquema de los componentes del *Ad*(la forma), la música mapuche que he elaborado es el siguiente:

V.IV.A-Niveles de percepción y práctica:

1-El primer nivel que debe tener toda manifestación musical mapuche, es el *Kag calmipula ula dogo*. Este termino designa el acto de percibir o anticiparse al *newén mushan*, el *newén* musical que va avenir, antes de tocar o cantar algo, el músico se prepara, inspira, piensa, siente tiene un presentimiento, siente venir ese *futa newén* que es el *newen mushan* y al recibir esta descarga realiza el primer sonido.

2-*Threkan*: Ruido, retumbar, este no tiene su connotación inconsciente en la música mapuche se hace conscientemente, es el primer llamado de un instrumento o un instrumentista. Esta es la primera onda sonora activadora, con este se remece la atención del oyente, y este pasa de su normal estado de conciencia a comenzar a entrar en la percepción y escucha atenta de la música.

Es el punto inicial de ejecución y puede ser también un indicador de cambio fase de una intensidad a otro, puede indicar el cambio de ritmo etc... , anuncia un cambio de etapa. Es en este punto, donde el músico concentra su *newén* después de una etapa final para iniciar algo, en este punto utiliza el *mushan newén*, el *newén* del impulso iniciador, bebiendo *mudai* o una bebida, su cuerpo se reconforta y esta listo para dar “el llamado”. Este *mushan newén* como factor originador, proviene de los *Futa newén* que cuidan la música, por lo que el resonar de la *trutruka* o los sonidos criados de la *pifilka* son manifestación de un sonido que entra desde el *wenu mapu*, que raja los límites entre el *wenu mapu* y el *minche mapu*.

3-*Gül*, el sonido propiamente tal, el *trutrukaturfe* o *pifilkaturfe* comienza a provocar con sonidos que van y vienen acoplándose a la multitud de sonidos del ambiente (Los niños, las conversaciones, los pájaros etc...). Este es el sonido originario después del *Threkan*, los oídos y la forma de tocar se va afinando, y se va logrando un sonido que despierta el alma, como invitando encantando a la gente, si el *threkan* es el activador el que sorprende. El *ül* es el que encanta, atrae y tranquiliza, va manteniendo el *newén* del oyente en un estado de atención y calma, comenzando el trance, por esto se habla de “*Nagame dungun niey*” que tenga un buen sonido, esto significa que el músico comienza a trasladar el sonido desde el

wenu mapu. Una vez trasladado el ruido primigenio, ahora debe traer la nota prima desde más altas esferas, esto lo hace conectándose con el *quiñekeche ùl newen*, el sonido originario. Para hacer un parangón con lo occidental, puede decirse que es el aspecto femenino y encantador, magnético del sonido, tal como las musas griegas atraían y enviaban sus arquetipos musicales a los ejecutantes. El sonido de los sueños y del trance surge inconscientemente en la mente del instrumentista, ya se ha sincronizado con el mismo y con los *Futa Newen*.

4-UI: El músico empieza a manejar las distintas alturas y notas mapuches, las cuales no son divisiones de una línea sonora, sino que son manejos de articulación en los glisando y legatos, en el manejo de la glotis va dando los diversos *ùl* o tonos mapuches, cada *ùl* va identificando una intensidad o un *newén* distinto, puede ser un *newén chektun* (si las notas son estacatos) o *newén yafun* (si las notas son ejecutadas con una mayor intensidad y proyección). Mediante esta forma, el músico ya comienza a manejar los *pichi newén*, luego de haber sido inspirado por los *Futa newén*, esto puede aplicarse tanto para el cantor de *ùlkantun* como para el instrumentista.

5- Luego de haberse sincronizado consigo mismo, el instrumentista o *tayelkatufe* (coros) debe sincronizarse con los demás músicos y esto lo hace de una manera intuitiva, tal como dice Sergio Quintriqueo, los instrumentistas se reúnen sin necesidad de haber practicado durante meses en arduo trabajo, como los músicos occidentales, pero sin embargo se sincronizan y marchan en un mismo pulso. En este nivel aparece el "*UI Ñaiku Ngue*", que es poner al ritmo de"³⁶², los músicos adoptan la posición para ponerse al ritmo de todos, de un centro invisible. Esta sincronía no la pueden hacer solos, son guiados por los *Futa newén* que le han iniciado en su instrumento, e inconscientemente guiados por su la mano de los "*tayil ñamku newén*" las águilas astrales del ritmo, se sincronizan.

6. *K'unq* el³⁶³: El ritmo central dado por el kultrung, hace que el ritmo de los instrumentistas se acople al de toda la ceremonia y al de los danzantes, este percudir del kultrung es el latido del *nguillatuwe*, el verdadero latir lunar que va haciendo girar el tiempo en las danzas circulares, tal como en el calendario mapuche. El *k'unq el* es el sonido director de la orquesta mapuche

7-Taigul. Una vez producida la sincronización entre los músicos, se produce en ellos mismos el *taigul*, la relación interválica y coherente de todas las melodías. El

³⁶² Ñamkulef Juan .Entrevistas Anexos.Pág 570.

³⁶³ Antinao Cirilo. Entrevistas Anexos. Pág 442.

taigul es un conjunto de melodías que va lográndose individualmente y en conjunto, El *taigul* grupal, logra generar una serie de choques armónicos en los cuales destaca la función del timbre.

8-Tayimelen. Es el momento en que todos los timbres forman un solo timbre en la orquesta mapuche, es el resonar de la música en el *nguillatun*, el momento de éxtasis que genera en los participantes un estado de *ayüman*, una intensidad interna. Este *Tayimelen*, genera el *newén ayuwün* en todos los participantes, el *newén* del amor del dar, el que a su vez despierta el *ayüman* colectivo que es enviado al *llangui –llangui* y este traslada el *newén nguillatun*. Este último, es la suma de todos los *newenes* mediante el *Futa mushan newén* de la comunidad, para generar un gran *Thralkan* comunitario, un estruendo general, donde los *kefanes* y los *yafulunes* hacen subir la energía, como verdaderos fluidos que ascienden. Al subir el *newén* de la comunidad desde el *naug-mapu* hasta el *wenu mapu*, a través del *mushan newén* y el *threkan*, el *rewe* recibe esta energía y hace bajar el *newen wenu*, el *newén* del origen creador hasta el *naug –mapu*. Al hacerlo, los participantes ya están preparados porque sienten su llegada, han desarrollado un *Kag calmipula ula dogo* unificado, comunitario, el ciclo vuelve al origen desde el sentimiento inicial individual hasta el sentimiento general final. El comprender las fases de una obra musical mapuche, puede ser de gran ayuda para poder utilizar estos términos, al momento de querer describir esta música. En el *ül* por ejemplo, puede hablarse de células metafóricas que utilizan *newenes* diferenciados, en *mapudzungun* estas células metafóricas se llaman “*fei pi ko no ka fei mi*” que traducido significa “dicéselo de otro modo”³⁶⁴.

Para el *trutrukataufe* Fermín Huechucoy, existen 4 toques de *trutruka* que están determinados por la danza que describen, estos toques imitan los movimientos del danzante con los *glisando* y los *estacatos*.

El toque de *lonketu purrun*, tiene un ataque mediano un desarrollo bajo y una caída fuerte donde se alarga la nota, este toque se hace con *chonketu newen*, (el *newén* salta).

Para hacer este *newén*, el *trutrukataufe* mueve su cabeza, imitando el trepitar de los pies. La nota y las figuras rítmicas que se repiten son los saltillos y las corcheas, partiendo con un saltillo en tiempo fuerte le sigue una corchea, nuevamente un saltillo y finaliza en las corcheas. Las cuatro figuras se hacen en cuatro cuartos, al

³⁶⁴ Juan Ñamkulef Entrevista Anexos .Pág.564

final de 2 o 3 compases se toca una nota larga, pero estas notas tienen que hacerse con una especie de “tremolo”. El conjunto de todo esto, conforma el *chanketu purrun*.

La apariencia de este *lonketu* es lúdica, se realiza una pregunta y respuesta con intervalos ascendentes y descendentes a una velocidad mayor que el *trutruka purrun*.

El otro toque es el *naug purrun*, donde el ataque y la declinación son similares, hay menos irregularidades, el sonido es opaco como apagado y la *trutruka* en vez de impulsarse físicamente hacia arriba como en el *lonketu purrun*, al contrario se impulsa levemente hacia abajo. Puede decirse que es un sonido más concentrado en una línea, se hace con *nguenoafel newén* (*newen* de trance), en vez de estimular la hiperactividad y la extroversión como en el *lonketupurrun* llama a la concentración, aun estado más sosegado e introversión.

Las notas son más legatto y un poco más largas que en el *lonketu purrun*.

El *naug purrun* se toca en $\frac{3}{4}$, en el tercer tiempo al alzar, se hace un pequeño glisando que representa la nota más larga. En la mayor parte de estos compases se hace una negra y 2 corcheas pero la negra final del compás, no es una nota exacta es una nota que no existe en el sistema occidental, es representada por este glisando que representa una “nota inestable”. Esta “nota inestable” es al modo de las cuerdas del sitar hindú, las que resuenan van y vienen y que nunca se detienen en un sonido fijo. En cambio, las notas de los primeros tiempos son más estables. Podría ser una de las posibilidades que los mapuches realizaran una terminología de sus notas, utilizando o creando conceptos a partir de *newenes* más específicos para cada tipo de sonido de la *trutruka*.

El *naug purún*, termina con una nota staccatto muy aguda y corta dándole simbólicamente un fin repentino y tajante a la interpretación. El *naug purrun*, que es el ritmo y la forma de tocar más constante en el pulso de las 3 aquí presentadas da la impresión que manifestara un movimiento más lento y pesado, conectado con el suelo por el danzante, quien acerca sus pies más hacia abajo, y como su nombre lo indica es el toque de la tierra en que vivimos. Al contrario el *lonketu purrun* quiere saltar, el *naug-purrun* mantiene el horizonte, la línea recta.

En la última nota larga del *lonketu purún*, es necesario utilizar el *wenu purrun*, según palabras de don Fermín, esta nota simboliza la subida al cielo, con su intensidad y duración.

Un tercer tipo de toque, donde el sonido se impulsa más hacia abajo, donde las notas son más graves que en los toques anteriores, es el *trutruka purrun*, resuena por su *newén wentru*, más masculino, más profundo. El *longkomeo purrun* llama a la alegría, al contrario el *naug purrun* llama a la tranquilidad, el *trutruka purrun* llama a la profundidad, se toca con dos fases con un salto ascendente y se responde con un salto descendente. Sus compases, suelen ser irregulares y es el menos cuadrado de los cuatro toques, por eso la vertiginosidad y sorpresa de su *newén wentru*, este toque, suele finalizar con una nota aguda tocada con un *newén wenu*, es decir “hacia el cielo”.

Tres *newenes* distintos para cada uno de ellos, el *chanketu purrun* (staccatto, animosidad), el *nguenoafel purrun* (legatto piano, calma), el *thralkan purrun* (legatto intenso y grave).

El *lonketu purrun* y el *trutruka purrun*, terminan con un *newén wenu*, una nota *glisada legatto* ascendente tocada rápidamente. El *trutruka purrun* simboliza la fuerza que se saca de la tierra, pero no la tierra firme del *naug purrun*, es la tierra telúrica, subterránea.

La articulación de la boca en el *lonketu purrun*, debe ser un poco aspirada, las mejillas se mueven como fuelles que aspiran el aire, no tanto como si se tocara *ñolkin*, pero logrando una succión del aire. En cambio, el *naug purrun* se hace botando el aire hacia fuera de una manera más constante.

Todas estas formas de tocar la *trutruka*, en la boca, en los movimientos de la cabeza y brazos, van conformando el tipo de energía característica de cada toque, su energía identitaria, su *newén*.

Propongo crear un sistema de descripción, que utilice los términos del *newén* como relatores de los momentos de intensidad sonora y expresividad (así como de la articulación vocal) en un *ül*, a modo de ejemplo utilizo el que Don Fermín Huechucuy me dedicó un *ül* de recibimiento que creó a manera espontánea:

“Eeeei (largo y con un fuerte volumen sonoro, newen thralkan, que irrumpe comenzando, resonando)

Peñi anai, peñi anai, peñi anai, peñi anai (cada vez más piano) peñi anai, peñi... (Casi imperceptible y gutural expresado con un newen-peñi, para inicializar generando un ambiente de camaradería y cercanía).

Tua Lamgnen malen anai peñi (con una modulación clara y brillante y una mayor intensidad expresado con newen ayuwün, amoroso).

Tua lamgnen malen anai peñi (con una modulación gutural casi como murmullo, con newen piuque, más íntimo y retrospectivo)

Koñeway wantuy e anai

Peñi peñi anai peñi...

Peñi e Mañeu Tapia kantu anai teu kam
Ayüun (nota larga) mai peñi .
Quelen Menlau
Koñigüa wentrú (intervalos ascendentes, newen wentru)
Koñiwa wentru (intervalos descendentes, newen dzomo, contraste masculino-
femenino)
Koñigüa wentru (gutural murmurado)
Aiéé Lamgneen (Ataque fuerte e intenso , newen wentru) Aié Lamgnen (Respuesta
afirmativa-newen dzomo)
Keguna Raquidzuam (rápido y murmurado, piano)
Manai peñi
Kegañi Peñi (murmurado)
Kegañi peñi (murmurado)
Yacoñi fai wenchú
Teng Yakemulen
Kake anai peñi
Thremulen Temau (Fuerte .newen wentru)
Thremuleya thremule (Fuerte. Newen wentru)
Pa anai peñi
Papay papay (con newen piuque, desde el fondo del corazón)
Enu papay (murmurado)
Papay... (Esfumándose)
Tepei Threulan (newen mushan, tomándo nuevos bríos)
Rumey kamela
Peñi , te anai papai enui
Anai peñi eina
Kuye anai wentru
Kuye anai wentru
Peñi anay
Talfu peñi...
 Palabras finales a modo de recitado:
Kumey weñi welemu weñi patru
Nielay purre
Ñuke ñafuley...
Siempre nunca,
No estoy como antes, siempre pena
No olvido mi pena,
 Mi mamita me dejo
 , esa es mi palabra
Peñi Tapia. “³⁶⁵

Además de este *ül*, de los de doña Luisa Cayupán y de don José Painen, resultan interesantes los datos obtenidos en la observación del *wetripantu* del año 2.005 en Tragua-Tragua, filmación obtenida gracias a mi amiga Raquel Cayun de Cahuemu, una comunidad cercana a tragua-tragua.

Es interesante observar como el *newen threkan* realiza su función de llamar a los participantes, y de romper el anterior estado de conciencia como diciendo “aquí

³⁶⁵ *Ül* recopilado en Enero del 2.005 en la comunidad de Rucatraro. Transcripción Tesis. Pág301.

estamos en el *nguillatún* aquí y ahora”, en este caso la primera etapa se hace con el *kullkull* y su *newén threkan*:

- 1- “En esta primera “etapa” el *kullull* (tocado por un muchacho) llama a toda la gente a que participe en el *nguillatuwe*, donde se forman filas de hombres y mujeres que se mantienen en su puesto sin moverse solo tocando música y moviendo ramas de *maqui*, flexionando levemente las rodillas. Las *machis* se ubican en un lado del “círculo” invisible, que poco a poco van formando los participantes. Dos *machis* se colocan tocando el *kultrung* acompañadas de sus ayudantes quienes siguen su ritmo con el mismo instrumento. El *longko* que actúa de *Nguenpin* tiene en su mano un largo palo con una bandera blanca.”³⁶⁶

Después de esto, la *machi* da un saludo inicial a los habitantes del *wenu Mapu*, despertando el *newen nguillan* en todos los participantes:

“Se realiza el *nguillan*, donde la *machi* dice la oración (*nguillan*) con ramas de *maqui*, bendiciendo a la comunidad, tanto a los participantes como al espacio físico.”

Los niños comienzan con el *newen purrun* moviendo la energía de los *newenes* Estancados de los participantes, para despertarlos y ponerlos en sintonía con el *Nguillatun*.

“-Niñas y niños comienzan a dar vueltas en círculo rompiendo la estructura inicial de las filas con ramas de *maqui* en sus manos. Alrededor de ellos se forma un círculo exterior conformado por los mayores.”³⁶⁷

Luego de mover la energía terrestre se activa el *chanketu newén* (saltos, despegues) para salir de la romper con la pesadez física y elevarse cada vez más:

“El *kultrung* cambia repentinamente y desacelera el ritmo, con un pulso y una cadencia que hace cambiar el aspecto de la danza, desde un frenesí corrido hasta un ritmo más “acompañado” y saltado”.

Después de esto se fusionan las polaridades de la comunidad representada en los *newén wentru* y *newen dzomo* que se encuentran y fusionan:

“5- Hombres y mujeres se suman a los niños para bailar un *choique* global, un *choique* simple que no incluye grandes movimientos en diagonal hacia el suelo.

³⁶⁶ Observación de *nguillatun wetripantu* Junio 2.005 .c.DE Tragua-Tragua Pág 424.

³⁶⁷ Observación de *nguillatun wetripantu* Junio 2.005 .c.DE Tragua-Tragua Anexos Pág.425

“Luego de este choique en círculo, los hombres y mujeres se separan para bailar una especie de “choique” en parejas, lo que recuerda al motivo de pareja que del purrùn (danza) longkomeo.”³⁶⁸

Finalmente la ceremonia se cierra con las palabras de la machi, reaparece el *newén* Del *naugmapu* para sellar lo que se había abierto y así proteger el *nguillatuwe* de probables contaminaciones.

La secciones de la orquesta musical, conformada principalmente por *pifilkas trutrukas*, *kultrungs* y *cascahuillas* se intercambian los *newenes*. El *newén* más constante es el ***nguenoafel newen (newen de trance)*** y esta indicado por los instrumentos que dan el pulso, en este caso es la *pifilka* y no el *kultrung*, instrumento que tiene un papel más activo (la *pifilka* esta indicada con la palabra P, el *kultrung* con la K) Esta sección en particular no tiene *trutrukas*:

“A): K: Comienza con un ritmo acelerado en saltillos inversos le siguen las Pifilkas con negras.

B): K: Galopas – Pifilkas: marcan el pulso con negra.

C): K: corcheas constantes- P: Mantiene la negra

D): K: Vuelve a la galopa- P: Mantiene la negra.

Alimenta durante todos los finales de sección el *kefapan*: *ayayayayayaiiiii!!!*³⁶⁹

La música termina con un general *kefapan de: Marichiweuuu!* El *newén* del *marichiweu*, es el que unifica los deseos expandiendo los anhelos de prosperidad para el nuevo año (el *wexipantu* es el año nuevo mapuche).

Es preciso repetir y aclarar que el *newen* no lo es todo en la música mapuche, ya que describe los estados de las intensidades en todo nivel (sonoras, rítmicas, expresivas, síquicas, dramáticas y sensibles) pero no explica el nivel cognoscitivo directo a nivel de información ni el nivel hermenéutico, estos dos son funciones del *rakidzuamn* y el *kimün*:

“El *newen* cumple su función en este *nguillatun*. Primero se halla presente el *raquidzuam* (conocimiento, organización) del *nguenpin* y quienes le ayudan a organizar el evento. Luego se halla el *kimün*, (sabiduría) de los ancianos *Papay* y *chachai* y de los *kimches* (hombres que guardan la sabiduría).

Este *kimün* permite preparar todo el ambiente previo al *nguillatun* mismo, su fundamento, los discursos, la oratoria y el mensaje directo, mental que se traslada, es el rector de la comunidad en total, a manera idealista.”³⁷⁰

³⁶⁸ Ibid. Pág 425.

³⁶⁹ Ibid. Pág.426

³⁷⁰ Ibid. Pág 427.

La importancia en el concepto del *newén* y de sus *newenes* en la música, es que permite que esta sea un nexo empático entre la totalidad de la sociedad y las instituciones espirituales mapuches, generando un ambiente equitativo de jerarquía horizontal, donde existe una verdadera funcionalidad de socio-espiritualidad. Esta función socio-espiritual del *newén* de la música, no solo se halla en las ceremonias para pedir o dar agradecimiento, como el *nguillatun*, *lepun*, *kallagallatun* o *kamarikun*, también está en el *palin*, un encuentro que muchos consideran solamente un momento de recreación. El *palintuwe*

Entonces es el lugar donde las energías del *ayekan* (alegría) se hacen presentes y también lo hacen otros *newenes* distintos a los del *nguillatun*:

Mi experiencia de compartir en el *palin* de Romopulli me ejemplifico esto.

Por otra parte también hay *newenes* que no pueden dejar de estar en ninguna reunión comunitaria:

“Newen de cada lof
Newen de cada rewe.
Newen del “aillarewe” (9 rewes), pero en este caso, de los rewes participantes.
Newen de cada ad
Newen de cada kupalme.”.³⁷¹

El ambiente socio-espiritual que debe generarse en las comunidades debe ser construido a través del *newen-nütram*, la empatía y entusiasmo que genera la conversación:

“Tomo el bus acompañado de la familia Nahuel Quimen, el vehículo se halla lleno. Las familias aprovechan de juntarse y tener un *nütram* (conversación) después de meses de no hacerlo.

El momento previo al inicio del *palin* esta marcado, por el *newen pütra*, la gente almuerza.” comparte el alimento, al hacer esto reparte sus *newenes* a través del estómago (*newen pütra*):

“Antes de dar inicio al ritual y *nguillan* iniciales, las familias se organizan, conversan aclaran cosas comen un poco.”

Luego de esto el *newen naug* (el de nuestro mundo, se hace presenta a través de los giros ceremoniales):

“Luego de esto en el *palintufe* la gente de los lof de forma más o menos revuelta se organiza para realizar la vuelta frente al *rewe*, donde se halla un *Nguenpin* y una *machi*. Todos vamos con una rama de *maqui* en la mano. Suena el *kultrung* y la *pifilka*, avanzamos paso a paso al ritmo del *kultrung*, dando la vuelta contra las manecillas del reloj, el mundo se reactiva, el ciclo se cierra para abrir otro nuevo. Al detenernos y completar el ciclo. La *machi* dice su *nguillan*, su oración frente al *rewe*, tomando las hojas de *maqui* y purificándolas, santificándolas con agua, todo la gente se acerca a ella y al *rewe* mientras ella empieza a purificarnos con el agua

³⁷¹ Análisis del *Palin* de Romopulli Enero de 2005. Anexos Pág 422.

“iluminada” por nguenechen, cada uno de nosotros recibe el sorbo de aliento cósmico.”³⁷²

En la bendición de la machi hay *Futa newenes* del *newen* machi y del mismo *newen kalelche*, que representa el *newén* de la cruz del sur, los 4 puntos cardinales del círculo, los 4 antepasados arcaicos, los 4 elementos, estos grandes *Futa newenes* dan inicio al juego.

Luego de esto viene una preparación bien informal de cada sector, los jugadores, los que cocinan, los espectadores que conversan y los músicos:

“Finalizada la ceremonia, cada lof se organiza, estableciéndose los jugadores. El Ambiente es ameno y relajado, las familias de comunidades lejanas se vuelven a reencontrar después de mucho tiempo. Cada lof lleva sus músicos, pero lo que es notable de observar es que no están rígidamente organizados, se intercambian los instrumentos a pesar de la especificidad de cada ayekatufe (instrumentista). Primeramente los instrumentos se ponen a tono en cada sector donde se ubican las comunidades, son mojados con agua, se “templan” se “afinan”. Algunos con sus pifülkas, de todos tamaños y diseños, otros con sus trtrukas, la mayoría de ellas hechas al modo de torque con pvc, algunas trtrukas de colihue y unas pocas cornetas de bronce. También se ven kultrunges pequeños, la mayoría de ellos sin pintar, es decir, aun no son “rali” kultrung, o kultrung sagrado. Algunas cascahuillas, y wazda, no se observan instrumentos europeos como la guitarra ni acordeón, el que presenta mayor influencia es la corneta. Aisladamente algunos inspirados y nostálgicos personajes tocan el trompe fuera del área del palintufe.”³⁷³

Es en ese instante tan informal, donde dos *newenes* son comunes a todos: el *newén peñi*, el *newén* de la camaradería que impulsa la comunicación distendida y el *newén nguen*, donde los *ngue* de cada comunidad, liberan sus *kugnas* o símbolos astrales-totémicos a través del contacto de la gente. Es de esta forma como los linajes se comunican y con esto, se energizan los elementos y lugares que representa cada *nguen* de cada comunidad. En un modo similar, lo mismo hacen los *nguen* de los materiales de los instrumentos musicales, que se afinan con agua, se templan con calor. Luego de esto, es necesario activar el *newén yafün*, la actividad guerrera sagrada y potenciadora de lo físico, para esto los instrumentos ya afinados comienzan a tocar con toda su potencia:

“A medida que los diversos lof intentan estimular y motivan a sus equipos, sacan sus grupos de ayekatufes, con las mujeres haciendo kefapan, :“eyeyeyeyeyei”, no hay yafulun, grito del hooommm!!!. Las trtrukas improvisan y tocan acompañadas o no del kultrung, la libertad musical es total. Me acerco a cada lof y les preguntó por los instrumentos me los muestran con total libertad y me instan a que toque, toco algunas trtrukas y cornetas, también pifilkas, aunque las pifilkas se

³⁷²Ibíd. .Pág 420

³⁷³Ibíd. ..Pág 420

hallan más escondidas, menos asequibles, como si fueran guardadas de una forma más íntima por sus dueños.”³⁷⁴

Luego de este *newén yafün*, que cumple con la función de disciplinar y poner en marcha a los jugadores, músicos y asistentes.

Una vez que el ambiente de poder y fuerza ya se ha establecido, de vertiginosidad y de disciplina ha formado y dinamizado todo se establece el *newén* central de esta gran reunión. , el *newén* de Kalfukura, el héroe-dios del palin. Los músicos tocan al son de kalfukura, quien en su imagen astral aparece moviendo las calaveras y los huesos con sus manos, lo que representa el *newén Newenforopafinge*, el *newén* que da fuerza y resistencia a los huesos y que a su vez, despierta el recuerdo originario del ser humano de sus orígenes como ser físico, como especie:

“Hay sensualidad y alegría en el ambiente, las “barras” de cada lof se mueven y tocan sus instrumentos con alegría, no hay cantos o ül, solo kefafanes y ritmo. A veces trtrukas y pifilcas se combinan generando un juego de pregunta y respuesta un vaivén constante, lo que genera una especie de “trance” en el juego mismo, un ritmo constante y un fluir en los sonidos que se entremezclan con las conversaciones. Todas las edades están mezclados, ancianos, adultos jóvenes, niños y bebés observan el juego al borde del palintufe. Mientras el pali está más cerca de marcar un punto, los instrumentos aumentan la intensidad y newen del momento, la música adquiere más potencia envolviendo con mayor presencia a los participantes. Los equipos se van sucediendo uno tras otro, cayendo la tarde la gente de los lof se van alejando para replegarse en su comunidad. Alrededor del palintufe la gente sigue tocando y mueve los hombros de manera diagonal, subiendo lentamente las rodillas, los restringidos movimientos se dan en el lugar, pero la gente que no toca música hace algunos movimientos y gesticulaciones que no son propias del purrún mapuche, los músicos en cambio al seguir el ritmo de la música mantienen el ritmo característico de los purrunes mapuches, con ritmos entrecortados. Llama la atención la falta de purrunes organizados como el lonkomeo o el choique que también se danza en esta área del lafquenmapu., dándose purrunes esporádicos y sin clasificación. El ambiente de espontaneidad tanto en la música como en la danza generan un contexto de mezcla social y de lof, los límites de edad y rol son trascendidos.”³⁷⁵

Mientras que el *futa newén kalfulikan*, es el que domina el lugar y el juego, los músicos son capaces de crear su propio *pichi newén* a través del *newén ayekalen*, de la alegría, regocijo y celebración.

La función del *newén ayekalen*, no es solo alegrar y animar a los humanos, también es alegrar a toda la creación, a los animales, vegetales, duendes, *nguenes*, y elementos. Al impulsarlos y alegrarlos, llenándolos de luz, permiten que las

³⁷⁴Ibíd...Pág 421.

³⁷⁵Ibíd.Pág 421

fuentes del *wenu mapu*, el *naug mapu* y el *minche mapu* se fusionen en un circuito constante de la energía del *newén*, el ciclo energético del *newén*, del esquema presentado en el capítulo I de esta tesis:

“En un sentido el *newen ayekan* se dirige a las fuerzas del *naug mapu* a través del juego y traspasa las barreras de la tierra hasta llegar al *minche mapu* a través de la música, los linajes de cada *lof* reinstauran su compromiso con la comunidad y reafirman el equilibrio social, hacia la tierra de los *kuifiche*, los antepasados directos. El *newen ayekan* se realiza para alegrar específicamente a los *kuifiche* a través de la música. A pesar de estar especificada esa energía en el *minche mapu*, en el comienzo de la actividad, con el *nguillán* a través de la *machi*, la energía baja directamente del *wenu mapu*, es decir la energía es ascendente, para luego ser descendente. No se halla presente aquí el *tayil* que es reservado para ceremonias de una espiritualidad más “celestial” en contraste con *palintun* que es de un carácter espiritual más terrestre. La socioespiritualidad se sigue viviendo sin barreras aquí pero de una manera esencialmente terrestre, donde la emoción y la espontaneidad derriban toda seriedad y gravedad.”³⁷⁶

“EL circuito del *newen* entre los 3 mundos se sella con el sentido del tiempo, en el tiempo y en el espacio permiten unificarse los *pichi* y *Futa newenes*:

“El ciclo de la primavera pasada ha sido totalmente sintetizada y el verano en su apogeo manifiesta el estado de los *newenes* de cada *rewe*, el *newén* del *aillarewe* sirve a su vez para alimentar al *lafquen mapu*, este *newen* se dirige específicamente hacia abajo, Es decir la energía esta dirigida al *naug mapu*, contrariamente al *nguillatún* donde la energía asciende desde los *rewes* hacia arriba a través del *tayil newen*.”³⁷⁷

Los ciclos temporales, las estaciones se renuevan con la fusión de los *pichi* y *futa newenes*, otorgando no solo el bienestar físico o económico sino que también mental y emocional.

Estos esquemas funcionan muy bien al nivel de las manifestaciones tradicionales, pero frente al advenimiento e intromisión de otros tipos de música, el *newén*, permite actuar como escudo defensor, permitiendo que siga subsistiendo la música mapuche paralelamente a la ranchera, cumbia y otras músicas. El *newén* filtra esa interferencia y hace que los cultores de la música mapuche no se vean totalmente afectados o amedrentados:

“Aun se mantiene la música en las familias y se respetan los *nguillatunes*. También fue notable conocer la radio de *Ruka-raki*, que funcionaba cerca de la comunidad, a mitad de camino entre *Cahuemu* y *Ruka-raki*. Esta radio, conducida por una amiga de viaje, daba su programación de manera bilingüe, incorporaba música popular y Folklórica de diverso tipo, desde cumbia hasta los *jaivas* y según se me comentó reiteradas veces, existían espacios para emitir música mapuche, lo cual no pude

³⁷⁶Ibíd. Pág 423

³⁷⁷Ibíd.423

comprobar directamente ya que en las distintas ocasiones en que pude escuchar la radio, lo que más se tocaba era música, pop o rock. Además de la radio de Rukaraki, existe la radio de la isla Huapi (isla-isla) ubicada en el norte del lago. Esta radio dirigida por un profesor capitalino, otorgaba mucha importancia a la música de corridos mexicanos. Nuevamente pude constatar esta bi-musicalidad, en el oyente del nor-budi, por un lado, para la vida común y corriente (diríase mundana) estaba la música de corrido y cumbia, y por otro lado para la vida de familia más íntima y de comunidad, en los grandes encuentros, la música mapuche.”

Este *newén* protector de las extremas influencias extranjeras, funciona en parte gracias al activo sistema de linajes y cofradías que mantienen las profesiones de músicos, en una constante enseñanza y aprendizaje:

“En esta estadía logre conocer al integrante de un grupo de pifileros, quien trabajaba en la radio de huapi, y como pude comprobar, la interpretación de la pifilca sigue aun viva en la reunión de cofradías. También tuve la oportunidad de conocer al hijo de un fabricante de pifilcas, cuyo padre conocería en el viaje posterior.”³⁷⁸

Esta fuerza que genera el *newén*, no solo permite proteger y unificar a los músicos y su música, sino que también irradiar la música mapuche de manera transcultural a los colonos que se han asentados, provocando que la música mapuche en vez de ir en retirada, sea un foco de expansión cultural.

³⁷⁸Ibíd. Pág 417.

V.V Transcripción y comprensión de la organización social mapuche

El lograr comprender el mundo sonoro mapuche, para la sociedad heredera del sistema temperado no es tarea fácil, ya que implica una re-adaptación cultural para el oyente. Una re-adaptación que supone el conocimiento de distintas jerarquías del sonido, según los componentes que lo definan como tal. En este sentido, el concebir una transcripción de un canto mapuche o de un toque de trutruka, como un traspaso semi-conciente o imitativo, al sistema cromático de la escala temperada plasmado en el pentagrama, es suponer una idealización forzada de la música mapuche, dentro de un sistema pan-universalista bajo el estandarte del estándar musical europeo. Este intento por describir la música, de un modo universal a través del pentagrama, fue llevado a acabo por Isamitt y por Lavin, quienes realizaron transcripciones de la música mapuche, utilizando los cánones de la época, pero por supuesto, es necesario entender las circunstancias históricas en que se hallaban, en las cuales no contaban con el soporte tecnológico que hoy esta al alcance. Como segunda alternativa, queda la escritura en el pentagrama a través de un supuesto sistema de signos, que acompañen a las figuras rítmicas y a las diversas alturas, con sus correspondientes cambios de frecuencia y con las indicaciones de los glisandos, articulaciones y otras cualidades propias de las técnicas del canto mapuche.

Como tercera alternativa, esta el análisis de la graficación espectrográfica, de los diversos niveles de sonido de una interpretación musical mapuche. Este acercamiento, es mucho más fidedigno, entregando una interpretación más cercana a lo netamente mapuche, ya que es posible observar y entender el sonido desde el punto de vista de las frecuencias, amplitudes, timbres y duraciones propios de la música mapuche. El reescribir la música mapuche a un modelo del pentagrama europeo, haciendo una analogía con el lenguaje hablado, es como traducir el inglés al castellano literalmente, sin tener que utilizar una comprensión lógica del lenguaje, es decir sin comprender la organización real del lenguaje. En esta última manera de comprensión, solo se puede captar algunos aspectos de la

forma, pero sin comprender sus sentidos, además de no poder captar las reales frecuencias de cada sonido musical mapuche. . Aun así, el sistema del que se dispone actualmente para captar y registrar la música mapuche es limitado, ya que un micrófono, un medio electromagnético para captar las ondas sonoras, solo capta una pequeña porción del gran mundo de las ondas, que puede emitir un canto, por ejemplo.

El trabajo de transcripción , sería más fácil si las ondas sonoras que son producidas por una vibración y que son transmitidas por el aire, fuesen transmitidas de manera lineal, pero esta vibración y estas ondas chocan con la presión del aire , produciéndose una gran cantidad de sonidos adyacentes al sonido original , por lo cual el sonido puro se transforma en una gran gama de sonidos. De todos estos sonidos, como dije, el micrófono capta solo una parte, y aun así el canto del *ül* , transmite diversos sonidos, donde pueden contarse aparte de los armónicos, las inhalaciones y exhalaciones , bien distinguibles según la técnica de canto que se este realizando dentro del mismo *ül*, ya sean guturales , glisadas etc... Estas últimas, van determinando el tipo de *newén*, con sus consiguientes diferencias en la frecuencia, timbre, amplitud y duración.

La onda sonora, posee una onda esférica y estas van creciendo y expandiéndose a través del espacio, chocando continuamente con las partículas de aire que hay en el medio. Cuando el micrófono capta estas ondas, solo capta una punto de ellas y el resto de lo que conforma las ondas sonoras, se pierde en la grabación, Debido a esto, lo que es captado en una grabación pierde el rico colorido y profundidad que poseen los timbres, amplitudes y frecuencias reales que hace el cantor o el músico en ese momento. En este sentido, lo que puede llegar a captarse en una grabación sobre un *ül* mapuches o un toque de trutruka, es una representación, solo eso. Sin embargo, como es el único medio tecnológico que se posee en la actualidad, debo contentarme con analizar estas representaciones del sonido, para poder entender que rol cumple el *newén* dentro de todo esto.

Ahora bien, es necesario entonces entender conceptos básicos, mediante los cuales pueden describirse las distintas fases, de cada *newén* en un *ül* o una interpretación instrumental.

Comienzo con el concepto de altura, ¿Por qué hago esto?, porque la altura es el concepto al que más fuertemente se le ha dado énfasis, en la cultura europea

desde el canto gregoriano en adelante, el concepto rígido de la nota, en oposición por ejemplo a el timbre que ha quedado, disminuido frente a la importancia de la altura.

Sicoacústicamente, la sensación de altura, se relaciona con la frecuencia del sonido, las frecuencias graves pueden ir desde 20 Hz (Herz) hasta 20.000 (Hz), más debajo de las frecuencias de 20 Hz, solo se pueden percibir ritmos y pulsaciones.

La organización del sistema temperado es tal, que a partir de la nota La, en su octava, esta duplica su frecuencia, es decir si el La 2 posee una frecuencia de 220 hz en el la 3 tendrá una frecuencia de 440 hz. , mientras el intervalo es tomado como sensación como la suma de un número constante, como estímulo o frecuencia crece como multiplicación.

En la audición, los armónicos excitan la membrana basilar del oído, donde se realiza la fusión de los armónicos de la frecuencia, los cuales son captados por el cerebro, como un solo sonido cuando realmente son distintos armónicos. Esta fusión de armónicos genera la ilusión de unidad, de una frecuencia fundamental, realizándose la distinción entre los distintos tipos de altura. El origen de estas frecuencias, se halla en la periodicidad de las frecuencias de ondas, es decir en los ciclos que tarda de realizar cada onda sonora, los cuales van generando los distintos armónicos. Ahora bien, el oído occidental distingue gracias a la educación en la cual se encuentra inmersa, 12 sonidos fundamentales de la escala cromática, sonidos que pueden ser denominados como "armónicos". Sin embargo, el oído occidental, no logra distinguir totalmente las alturas cuando se trata de sonidos inarmónicos, es decir, aquellos conformados por las frecuencias de ciclo y alturas de los instrumentos de percusión. Puede irse más lejos y decirse que incluso la cultura previa del sistema temperado, durante los modos utilizados en la edad media en Europa, ha dejado su huella en la actual cultura auditiva europea, siendo posible distinguirse las distintas alturas modales y las temperadas. Pero, ¿Que pasa con las alturas o las distinciones de frecuencia de la música mapuche?, para un oído desconocedor, las alturas de un *ül* pueden ser perfectamente inarmónicas, ya que no logra establecer una jerarquía o una separación clara entre las frecuencias. En este aspecto, las notas mapuches se hallan para el auditor desconocedor, en una sombra, indistinguibles, escuchándose un solo sonido, donde en realidad puede haber 3 o hasta cuatro sonidos distintos. En parte es de

ahí, de donde proviene el mito de que la música mapuche es monótona y de que no posee más que 3 notas, la verdad es que los primeros cronistas tal vez solo escuchaban zumbidos, más o menos lineales, sin ser capaces de distinguir los sutiles cambios de frecuencias en la altura. En el caso de la música hindú, por ejemplo, un oído europeo es capaz de descubrir la distinción y coherencia entre las distintas alturas a *grosso modo*, sin ahondar en los cuartos de tono, pero esto se debe a dos cosas: La música hindú, tal como la germano-temperada, la latina y la celta, pertenecen a una tradición sonora indo-aria, mientras la mapuche pertenece a otra tradición, tal vez mongol, tal vez siberiana, tal vez andina (quien lo sabe). Pero lo que si es seguro, otra tradición conceptual de la altura y el sonido, en segundo lugar existen factores que hacen variar la percepción de la altura, tales como la especialidad en que se mueve el sonido, no es lo mismo cantar en un medio abierto, en una casa, que en un escenario, además de la técnica vocal usada, glisando, vibratos, guturalidad que modifica los armónicos del sonidos etc..., Por estas razones, la altura es solo un factor más dentro de la música mapuche, pero no es, al menos en esta tesis, el factor determinante para distinguir las secciones internas de cada interpretación musical.(Informática y electrónica musical Págs. ³⁷⁹

Además de este problema de la altura, se produce el de los batidos, los cuales son pequeñas fluctuaciones de las frecuencias, como las que puede haber entre los 400 hz y los 406 hz, donde las ondas por estar tan cerca chocan, generándose la audición de un mismo sonido. Debido a esto, dos sonidos, a una distancia de frecuencia mayor, como por ejemplo entre los 10 y 15 hz pueden escucharse como separados o distintos, pero se produce una sensación de aspereza, la cual es denominada "banda crítica". En este sentido los sonidos chocan y es difícil distinguir entre ambos, por esta razón muchos sonidos que son distintos dentro de un *ú*l o bien son tomados como idénticos, o bien son indistinguibles por su cercanía para el oído europeo.

Pero la altura, no es la única manera de distinguir entre las variaciones del sonido, para esto es necesario entender el concepto de frecuencia, que va más allá de la altura, ya que la altura es una abstracción que se hace de los puntos recorridos en cada frecuencia.

³⁷⁹ Núñez Adolfo 1993 Págs. 21-23

La frecuencia se da por una onda periódica, que se repite cíclicamente, el período se mide según el tiempo en que transcurre la onda por ms (milisegundos), la frecuencia es el número de veces en que se repite cada segundo. Entonces al momento de ir describiendo, el avanzar de cada *newén*, se describirá tanto el tiempo, como el número cíclico en el cual se mueve esta energía en la interpretación de la música, sin necesidad de describir una altura o una nota determinada. Para el concepto de *newén*, no existe nota, pero si existe un punto en el espacio-tiempo.

El otro punto importantísimo, que es necesario destacar en la identificación y descripción de cada *newen*, es el de la amplitud e intensidad. La amplitud esta dada por “el máximo absoluto de la variación de presión, positiva o negativa de la onda sonora”. Esto se conecta directamente, con la sensación dinámica que se posea del sonido. La intensidad es la que grafica la amplitud de onda, la cual se mide en términos de potencias, en decibeles. Este es otro parámetro que constituye a la música, así como la conceptualización abstracta de la frecuencia ayuda a formar la idea de altura y nota, la potencia genera la de intensidad, mediante la cual se pueden construir los diversos planos de carácter de una obra, en el caso de la música europea, y del concepto de fuerza explícito en el término del *newén*, en el caso de una obra musical mapuche ³⁸⁰

Normalmente, las ondas suelen graficarse mediante el movimiento de un sonido senoidal, pero las ondas son más complejas. A través del análisis de Fourier, una onda compleja, puede descomponerse en la síntesis de ondas senoidales, en distintas frecuencias y amplitudes llamadas “parciales”. Estos parciales, son graficados en un diagrama llamado espectro. La amplitud de cada parcial y la línea que une a dichas barras, se llama envolvente espectral.

Más allá de los parciales, que es la suma de los factores antes nombrados, como la frecuencia, intensidad y amplitud, pueden hallarse también fenómenos propios de la sonoridad, donde se producen fenómenos tales como el enmascaramiento, donde el sonido más intenso, tapa al otro cuando se emiten dos sonidos simultáneamente, escuchándose solo el más intenso. En el caso del canto monocorde mapuche, esto se produce debido a las técnicas de canto guturales y de ronquido, la vibración misma de la laringe produce un sonido y la emisión seca de campana del paladar, emite otro sonido simultáneamente. Para el oído no

³⁸⁰ <http://html.rincondelvago.com/comunicacion-auditiva.html>.

entrenado se escuchará un solo sonido, que por lo general será el más fuerte emitido por la boca misma, que estará enmascarando al importante sonido de de la laringe. Esto es vital, ya que si no se “desenmascara” este enmascaramiento es difícil de distinguir los diversos niveles del *newén*.

Este enmascaramiento, antecede al proceso de la conformación del timbre, cada *newén* posee un timbre distinto, que va construyendo su carácter emocional o cualitativo, así como la intensidad constituye su carácter analítico, mental concreto o cuantitativo. El timbre se construye a partir del desarrollo, que cada sonido posee en su ataque, desarrollo y caída. La voz como dinámica fuerza, puede manifestar distintos timbres, aun cuando sean de la misma persona, estos serán dados justamente por su forma y su expresividad, ya sea “staccatto” “glisando” “opaco” etc... En el caso del *newén* esto está muy claro, el timbre dado por el *ülkantufe* en cada sección del canto, describe una variación en el *newén* mismo, lo que genera la caracterización de distintos *newenes*, los cuales van transmitiendo distintos “mensajes” o estados emocionales y astrales. En el caso del timbre, puede llegar a producirse un enmascaramiento por parte del ataque hacia la caída, que aunque son dos variaciones del sonido en distintos estados temporales, pueden llegar a escucharse como un sonido, como sensación psicológica, perdiendo uno y ganando el otro, el dejar de estar atento de estos detalles, puede ser causa de perder el hilo a la transcripción de partes importantes de cada música mapuche³⁸¹

Otro punto a la hora de tomar conciencia de la graficación del lenguaje musical mapuche, es el de la duración ¿Es posible transcribir si bien no las notas, si las figuras rítmicas utilizadas por la tradición europea?

Como puede comprenderse las pulsaciones son sonidos bajo los 20 Hz, es decir la duración y la altura son los mismos sonidos pero en distintas frecuencias, la nota y el ritmo, son lo mismo bajo distintos niveles de energía si se mira desde un aspecto físico. Por esto, el concepto de tiempo, puede no ser el mismo en el mapuche, el concepto de duración, lo que llamamos la negra puede ser un tresillo más 1/4 de tiempo, sin embargo este no es el objeto de la tesis por lo que me limitaré a transcribir las figuras rítmicas bajo el formato europeo, y no las alturas, pues el fondo de la transcripción, se halla en el análisis espectral de los ciclos de los distintos *newenes*. Como propuesta a nuevos trabajos, sería interesante que algún investigador se animará a descubrir las distintas figuras rítmicas, y conceptos de

³⁸¹ Núñez Adolfo 1993 Págs. 27-30

duración en el abanico sonoro mapuche. Además de esto, pareciera ser, que el pulso varía mucho dentro de una sola interpretación, en las expresiones sonoras de este pueblo.³⁸²

Una vez descrito el proceso físico –acústico en que se basan mis transcripciones, debo justificar el análisis o la descripción y explicación misma de la transcripción, para este efecto, me baso en las respuestas fisiológicas asociadas a la música. En este sentido es muy importante para el auditor mapuche, el proceso perceptivo que se lleva a cabo.

La percepción, en primer lugar posee una naturaleza bi-polar, se mueve constantemente entre 2 polos. En este sentido, se pueden encontrar percepciones que se basan en estructuras y en no-estructuras, las percepciones estructuradas, van aprendiéndose durante toda la vida y mediante la cual se clasifican las cosas, según apelativos ya sean morales o calificativos, lo bueno-lo malo, lo hermoso –lo feo, lo divertido-lo aburrido. Estos parámetros, tan comunes y obvios, sirven para entender el comportamiento muchas veces simple del ser humano, donde las cosas son jerarquizadas por comparaciones duales, sin necesidad de utilizarse escalas precisas de lo que se está percibiendo. Puede decirse a nivel general y neófito, que una canción es buena o mala, bella o fea, pero el experto dirá esta canción dura 20 minutos es extensa, y no dirá “es aburrida”, esta canción evoca placidez y luego activación y no dirá, esta canción es “bella”. Así mismo ocurre en el caso mapuche, el mapuche conocedor, podrá describir partes más precisas de lo que está haciendo, pero el mapuche no músico, lo clasificará según un aprendizaje perceptivo simple, y no complejo como el profesional del rol musical.

Es ahí, donde entra la descripción artística en forma de una imagen, de cada *newén*, a nivel cuantitativo quedará plasmado como intensidad y frecuencia, a nivel cualitativo como timbre y duración, pero a nivel virtual y valórico como el carácter moral o el mensaje que encierra en sí misma la canción. En este sentido, el valor del texto, y en el aspecto instrumental, la connotación social que se le da a cada toque de *trutruka*, por ejemplo, según la danza para la cual está tocando, según cada toque. En ese aspecto entran las estructuras perceptivas de cada pueblo, las escalas valóricas y virtuales (virtud) cambian para cada cultura.

Estos valores, están dados por las experiencias previas aprendidas y comprendidas por el sujeto de una forma determinada, mucha de las percepciones que se creen

³⁸² *Ibíd.* Pág 30

espontáneas, son realmente aprendidas. Muchas veces un sujeto perteneciente a la cultura europea, puede traducir la escala menor como triste por ejemplo, pero esto es porque se le ha dado esta connotación, se ha enseñado a preceptuar o percibir de tal forma.

El marco del punto de vista, esta dado según el rol social que posea un individuo en una cultura, un músico europeo intentará descubrir notas y jerarquías de tónica y dominantes, un no-músico europeo, intentará descubrir simplemente algo que le guste o que no le guste, algo bello o feo.

En este sentido, el *newén* no será lo mismo para un músico mapuche como para un no-músico mapuche.³⁸³

Además de entender el sonido en su aspecto perceptivo psicológico, es interesante recordar que muchos aspectos relacionados, con la recepción de las ondas sonoras tienen su origen también, en los campos electromagnéticos que posee el cuerpo humano. No solo el oído oye, todo el cuerpo lo hace con sus bioreceptores dérmicos. A esto, el lector se preguntará que tiene que ver esto con la música mapuche, pues bien, para el auditor no familiarizado, la música mapuche no significa mucho al escucharla, muchas veces, ya que por lo general, este acercamiento se hace a través de la televisión, en videos o en música envasada, por lo que su asociación sico-eléctrica con la música mapuche no tiene un efecto condicionado poderoso. Esto se produce porque al escuchar a un músico en vivo, los campos receptivos, reciben mucho más información que al hacerlo a través de una reproducción eléctrica artificial. Cuando un fanático de cierta música de origen europeo, ya sea de música barroca, clacisista, rock o de cualquier otro género y estilo se apasiona con esa música y desarrolla ese gusto, es porque muchas veces ha visto esa música en vivo y porque todos sus canales dermoreceptivos han estado en contacto con ese poder musical. Al ocurrir esto, el proceso de éxtasis, tanto de un auditor de una obra de Stravinsky como del auditor de una canción de Emerson Lake and Palmer, desarrolla un gusto, un apego, una conexión, en suma, un lenguaje musical que le permite entender los códigos de aquella música, sentirlos, vivirlos y aprehenderlos culturalmente. Una vez que es auditor vuelve a escuchar esa música, ya no en vivo y en directo, sino que por una reproducción eléctrica artificial como una radio, un video o un dvd, es posible que no sienta ese éxtasis y la misma experiencia que siente estando en cercanía a los músicos, pero

³⁸³ Gaete Marínez Victor Hamame Malatrassi Patricio 1989.Pág 20

si mantiene sus recuerdos por asociación, en un aprendizaje cultural a través de la vivencia, rememora el hecho y reafirma su conexión, su identificación con la música aumentando su feedback y comprensión cultural. Muchas veces, la gente cuando escucha la música, no la entiende porque no la siente, pero cuando la vivencia directamente y sobre todo en sus contextos culturales con sus interpretes in situ, ya sean urbanos o rurales, siente algo distinto, tiene una experiencia musical, concreta más cercana, más íntima, ya que entre otras cosas, además del componente psicológico social, sus bioreceptores dérmicos, están en contacto con la fuente directa del sonido. Esto ocurre en la misma manera, como el oído logra captar inconscientemente aquellas ondas que no son capaces de ser reproducidas por medios electrónicos. La piel puede generar, dos tipos de respuestas eléctricas conocidas: de resistencia y potencial, las terminaciones nerviosas son las que reciben las sensaciones táctiles, térmicas y radiaciones. El potencial eléctrico, se debe a la diferencia de concentración de iones en una solución. Esta ionización varía, según los niveles de agua que posee el cuerpo, toda esta distribución de agua y consiguiente repartición de áreas ionizadas, genera una gran red que estimula los órganos sensoriales y que reparte para el cuerpo grandes cantidades de información. A nivel sonoro, esta información puede estar dada por la intensidad y frecuencia de las ondas sonoras, debido a los cambios de presión y al mismo choque de las ondas con el cuerpo. Esta causa tiene 2 grandes implicancias en la transcripción y recepción auditiva de la música mapuche:

1-La audición, recepción de la música mapuche varía según el medio de transmisión de esta (directa o artificial), el espacio (una casa, algo íntimo, una ceremonia donde participa mucha gente, un escenario folklórico, el estado interno de la persona (nivel de sudoración, estado emocional, mental, etc...) lo que afecta la galvanización de los receptores físicos del sonido y de la misma interpretación psicológica.

Suponiendo que cuando los soldados y ladrones españoles llegaron a tierras del Maule y de más al sur, no se hallaban en un estado interno, cómodo y placentero como para percibir con más tranquilidad y plenitud la música mapuche, y que venían con la tensión, cansancio y miedo de estar en zonas desconocidas y luchar con muchos pueblos, se deduce que la música mapuche, tiene que haber sido relacionada inmediatamente con la guerra, el caos, la brujería o lo diabólico, representaba una fuerza sonora en conflicto, tensionante.

2- El comprender que existen diversos niveles de *newén* relacionados con intensidad, frecuencia timbre y duración, es suponer que existe también un diálogo constante entre el músico y su auditor, en que el primero transmite un *newén* con la intención de generar una respuesta auditiva, psicológica, acústica y sico-eléctrica en toda su fisiología, dependiendo del nivel del *newén* (según intensidad, técnica articuladora, armónicos etc...) y que luego genere otros *newenes* para describir otros mensajes. Este diálogo musical, transmite la necesidad de la cultura mapuche, de hacer de la música algo orgánico que revivencie la historia mítica, la historia personal y los anhelos comunes e individuales, desde cantante y el instrumentista, hasta el auditor, para que en este juego de contrastes de *newenes*, este pueda vivenciar algo similar a lo que siente el músico, tanto a niveles mentales, emocionales como físicos los cuales pueden describirse de un modo tecnológico europeo, como cambios sico-eléctricos.

La utilización de estos términos permite unificar e igualar el sistema musical mapuche con el europeo, trascendiendo las formalidades del pentagrama, tan abstractas y de mentalidades distintas, para llevarlas a un nivel gráficamente más concreto, donde la música se hace algo vivo y material constatable a nivel tanto físico como emocional.³⁸⁴ A pesar de las dificultades que aparecen muchas veces, para representar la música mapuche en su identidad propia, con respecto a la europea, es posible encontrar puntos en común que describen, por ejemplo, la construcción de un *ül*:

La Magnitud que corresponde en parte la saturación sonora, la repetición, demostrada en las frases de la letra, la novedad, cambio en el tema de la letra, cambio en las velocidades, todos estos cambios van dirigidos a afectar la estimulación subliminal del auditor, con vías a transportarse a otro nivel de conciencia, tanto en la música europea como la mapuche, este objetivo es claro, cambiar de estado de perceptivo llámese de uno más racional, analítico a un más contemplativo y sereno mentalmente bajo términos europeos, o de un estado más *rakidzuamn* a un estado más *newén*, e ahí la importancia de la variación de los *newenes*.

³⁸⁴ *Ibíd.* .Pág 67-68

V.V . A- El ùlkantun

Para lograr entender el contexto, dentro del cual se mueven las prácticas de las manifestaciones sociales mapuches, es útil observar el ritmo de vida que este pueblo ha tomado de la conexión y co-acción con su entorno natural. El tiempo, en esta etnia se entiende y vive no como una línea causal de hechos, sino que más bien en un tiempo cóncavo, una realidad donde el ciclo de la naturaleza hace recordar al humano que no existe un pasado, ni un presente, ni un mañana, se vive constantemente en un ciclo que vuelve a repetirse bajo formas distintas, pero que en esencia mantiene siempre su sentido. Por esto, comprender el sentido que el mapuche le da al universo, como fuerzas o entidades que están entrelazadas y en comunicación constante, sin que exista una jerarquía piramidal, donde hallan dioses personales más importantes que otros, nos permite también, traspasar este pensamiento a la creación artística, donde las fuerzas que priman trascienden el tiempo, ya que el tiempo externo no es lo más importante, sino lo que se hace en el tiempo, no la medida, sino que el sentido o consciencia que se viva en el tiempo. Comprender el espacio mapuche, como punto de desplazamiento de la gestualidad, expresión y sinergia del cuerpo humano, nos permite comprender la distribución de la performance en toda actividad mapuche, ya sea artística, ritual o deportiva.

En este sentido, el término *newen* ayuda a explicar como el sonido va desplazándose a través del espacio, el *ùl*, necesita de un medio para ser trasladado a través del *neyün*, del aliento de lo existente en el espacio, esta energía es la que le da la potencia al *neyün* para girar ciclo tras ciclo.

El *newén* permite explicar la conformación del sonido, a través del espacio-tiempo cíclico, representando cada *newén* un tiempo, intensidad y especialidad distinta dentro de cada *ùl*, diferencia que se ve reforzada, por cada alusión hecha en la letra.

El *newén* puede ser entendido como fuerza o como energía direccional, motivación que va hacia algo, energía que tiene un sentido y un propósito y como tal ordena y estructura. Al mismo tiempo, permite desarrollar un discurso conciente de lo que se quiere decir, es decir, los códigos comunicacionales de la música mapuche plantean siempre un propósito en cada expresión musical. En el objeto de esta

tesis, el *ül kantún*, donde la letra y la melodía toma sentido solo a través de este propósito, que busca conmocionar a quien lo escucha, intenta despertar a través de esta energía, los sentidos del oído de los receptores. Esta es la fuerza que intenta establecer un diálogo emocional, pero para ser más correcto un diálogo astral, es decir un vínculo afectivo que valla más allá de un concepto o una idea prefijada. Este vínculo, va entretejiéndose a través de las distintas relaciones de intensidad que van construyendo el *ül kantún*, con esto quiero decir, que lo que se busca, no es que el oyente vaya describiendo un sentido de concatenación lineal, con cada frase que empieza y termina, sino más bien que vaya sintiendo o que vaya *neweneando* el sentido de cada frase. Es por esto, que al momento de escuchar la música mapuche, ya sea un *tayil*, *lonkomeo* o *ül kantún*, el receptor debe dejar de pensar o autodescribirse el paso del tiempo, debe dejar de pensar si algo viene antes o después, no debe predisponer su mente para anteponer una estructura lineal a lo que vaya a escuchar, no tiene que pensar: ahora viene el comienzo, esto es la mitad, este es el final". Tal forma de escuchar la música mapuche, solo desconcertaría al neófito, pues muchas veces, el orden de la música, rompería la lógica lineal heredada de la música tradicional europea que manejamos. Los participantes de la música mapuche, tienen que dejarse llevar por este *newén*, tienen que captar su fluir y sus formas sin anteponer conceptos extraños, e incluso debe romper su estructura afectiva, con la cual entiende el mundo, ya que acá nos encontramos con otros tipos de sentir, los que no tienen relación con una descripción o afectividad dramática lineal de una canción. El *ül kantún* ciertamente puede contar historias, pero esta ordenado por frases que más que lograr hacer entender los hechos, nos quiere hacer sentir los hechos, no emocionarnos con ellos sino que *newenear* los hechos. Este es el sentir que yo percibí cuando conversaba con mapuches de todas las edades en el sector de Huapi. La primera definición o manifestación que daba la gente sobre la música, decía relación con el sentir, no con lo que se cuenta en el texto ni con la melodía ni con el ritmo. Un niño al responderme lo que sentía con la música simplemente me decía "alegre" ni siquiera me decía "yo me siento alegre" o "siento mucha alegría" ya que el sentido de lo que él vivía, iba más allá del sentir personal, tal como lo entendemos en la cultura europea. Por eso es que si queremos interpretar o tratar de acercarnos a la comprensión de una música como la mapuche, debemos ir más allá de los conceptos que manejamos e incluso ir más allá y percibir los elementos que

acompañan a este *newén*, tales como el ritmo. El ritmo dentro de la naturaleza, es entendido como un vaivén, tal como el movimiento de una ola va y viene, no avanza ni retrocede, siempre se mueve pero permanece en el mismo punto, es como moverse sin moverse. Así mismo, es como pude observar que se movían algunos *lafquenches*, al cantar o tocar instrumentos, se mueven, pero permanecen en el mismo punto, el caminar es arrastrado ya que se impele retornar al centro, ese centro que es atemporal y que sin embargo rige el tiempo. El cuerpo se tensa, se relaja, los ojos se cierran el cuello y la cabeza describen círculos, pero siempre se retorna a esta base rítmica, que es la que sostiene la energía estudiada. Así fue, como pude observar, sentir y vivenciar el *ül kantún*, esta transcripción, más que ser realizada por cánones oficiales, aceptados como un estándar por la disciplina entendida como música, es un intento a acercarse, al mundo de la gestualidad, sentir y vivenciar de la música que tiene el pueblo mapuche.

Según todo lo explicado, es necesario distinguir entre la estructura del pentagrama, con sus compases rígidamente expuestos, que seccionan el tiempo con figuras rítmicas claramente establecidas y repetidas y con melodías que se repiten en variaciones, pero que siguen o plantean un desarrollo mental lineal con el planteamiento abstracto de la música mapuche. Es por esta causa, que más que graficarse o simbolizarse como un desarrollo de melodías lineal y causalmente expuestas, en un orden lógico de pregunta respuesta, donde se desarrolla un tema según las frases ABCD... las cuales van variando a modo de una historia lineal continuada, la música mapuche, puede decirse que sigue un orden más bien circular, cíclico, en una historia donde se repiten muchos patrones. Estos patrones se están constantemente creando, a través no del cambio sustancial de alturas, sino que más bien a través de los grados de diferencia en la intensidad, amplitud y timbre que se mueven a través de las frecuencias (graficadas en el espectrograma), en ese sentido, el tiempo mapuche no se separa en compases métricamente establecidos, sino que plantean desarrollo de bits muy multiformes, es decir pulsos y acentos multimétricos, que desafían un orden de duración según el sistema europeo. Por eso el *newén*, más que regir los acentos y las duraciones como tal, rige el carácter sensitivo o la sensación de fuerza, que se halla sobre todos estos patrones. Esta fuerza, es la suma de la amplitud, frecuencia, intensidad y timbre, pero ya no vistos bajo la forma cuantitativa del orden pentagrámico, donde la idea de tiempo y narración musical presenta una idea de un tiempo lógico, pasado-

presente y futuro. El tiempo mapuche, muchas veces va más allá de la lógica, del logos y se traslada a la idea del verbo, como imagen de un tiempo que se desplaza cuánticamente más que linealmente, es decir puede pasar de un nivel 1 a un nivel 3 o de un nivel 5 a un nivel 2 y de este volver al 1 y pasar al 4, del pasado se va al futuro de este al presente luego puede volver al futuro y así van narrándose los hechos temporales de una comunidad entremezclándose los tiempos conjuntamente con las ideas musicales que acompañan a la narración, generándose la íntima imagen de un tiempo eterno, cíclico donde todas las líneas temporales se hallan mezcladas paralelamente. Solo así, puede entenderse la coherencia de un *ül*, de no ser así, el auditor puede verse enfrascado en la no comprensión, sin lograr a llegar a entender la historia o el mensaje que quería transmitir el *ülkantun*, por verlo bajo el marco lineal temporal de la música europea. El timbre va dando la diferencia de cada *newén*, timbres generados por las distintas técnicas vocales que pueden variar de lo gutural, lo nasal, lo arrastrado, la fricción, lo vocálico etc... También influye en esto, el modo de respirar la cantidad de aire espirado, el movimiento del cuerpo que influye en las vibraciones, el vibrato...etc... Entonces tenemos cuatro características principales que destacan la forma de cada *newén*:

-La intensidad que da el componente fisiológico vital, necesario para comprender el movimiento de cada *newén* en el espacio, es decir toda narración que vaya con una vitalidad específica dada por el *newén*, esta relatando acciones ya sean más intensas o más pasivas, según el cariz de la amplitud sonora del *newén* específico. Este caso, corresponde al *newén-nguey*, es decir el *newén* relacionado con el espacio terreno, el *nguen*, dado por la amplitud del sonido.

-El timbre que genera el efecto subliminal en lo emocional. Un *newén* más profundo, otro más alegre, otro más superficial etc... (trasladado a los conceptos emocionales europeos, aun falta mucho trabajo para poder explicar estos estados emocionales mapuches tan distintos a lo que lo Europeo considera, como alegría, tristeza, melancolía y cuyo dramatismo parece no existir en lo mapuche, es realmente otra sensibilidad cuya explicación sobrepasa el nivel intelectual-logóico, para entrar en el terreno de lo intuicional hermenéutico, en donde las palabras son pobres, aunque pueden usarse símbolos relacionados con la música.)

-La frecuencia describe el movimiento del *newen* en el espacio, no solo físico sino que en todos los mundos, principalmente es una fuerza astral de la música, describe el mundo con que logra conectar ese *newén* al oyente.

-La duración dada por los pulsos, y por la suma de estos pulsos y principalmente por la extensión de cada sección del espectrograma. Dentro de la música mapuche, la duración viene a ser la transmisión temporal de las historias y las costumbres, describe el área en que se mueve cada tipo de *newén*: religioso, social, económico, etc...

V.V. B- Contexto de acercamiento al *ülkantun*

Acercándonos al mundo y modo de vida de los *lafquenches*, de la comuna de puerto Saavedra, podemos observar su idiosincrasia, ritmo de vida, costumbres y tendencias sociales. En mi experiencia de contacto con algunas comunidades de la zona del lago Budi, pude sentir y vivenciar su cotidianidad y en cada conversación, descubrí parte del mundo o de las visiones que ellos habían generado en torno a la música. Para algunos, la música era un momento de disfrute, de conexión social de fiesta y celebración, para otros en cambio era algo rodeado de un ambiente muy serio y profundo, el que no podía vivirse de cualquier manera. Fuese como fuese, en un *nguillatún* o un *conchotún*, el canto del *ül kantún* presenta características propias que le hacen fácilmente reconocibles. Previamente a mis experiencias con mapuches de Santiago y de Budi, había investigado las referencias que describían al *ül Kantún*, muchas de ellas concordaban en que este canto-poesía, podía presentarse en diversos momentos o funciones sociales. Estas funciones iban desde lo amoroso, religioso, diplomático y festivo. Tras algunas experiencias, pude comprobar que las acepciones a este concepto, se acercaban a la realidad o al menos los hechos que yo pude vivenciar. La primera experiencia que fue transformando mi forma de sentir, fue aquella con la señora Luisa, la abuela Luisa, quien vivía en una casita en un pequeño promontorio del sector de Rucatraro, una de las comunidades de la isla Huapi, cercana a la vecina Collileufü. Tras una conversación amigable con don Juan el hijo de doña Luisa, con su señora y sus hijos, fui poco a poco adentrándome en sus experiencias musicales, donde me relataban la visión que compartían de las realizaciones del *nguillatún* y del *ül kantún*. Para don Juan por ejemplo, el *ül Kantún* era un momento de distracción, de

liberación si se puede decir, del arduo trabajo del día a día donde, los hombres tomados cantaban sobre amores y mujeres. Poco a poco, doña Luisa fue hablándome en una mezcla de mapudungun-castellano, sobre su nostalgia del mundo pasado, donde se realizaban más festividades mapuches y se hablaba y cantaba más en *mapudzungun*, contrastándolo con la realidad actual donde predominan o bien rancheras y cumbias o cantos evangélicos en *mapudzungun* con melodías euro-occidentales.

Al pedirle yo, si podía cantarme un *ül kantún* se sorprendió y me dijo: ¿ahora? Y recordé yo lo que se dice de este canto, que muchas veces se utiliza como una forma de despedida, donde el intérprete muestra todo su corazón y entrega. Doña Luisa, estaba enferma se había enfermado un día antes que yo llegaré y la familia me contaba lo sucedido como si yo supiera algo o en algo pudiese ayudarles, por lo visto tenía una enfermedad a los músculos una especie de artritis, la familia recurría a medicinas de tradición industrial y no a la machi, pues era demasiado caro para ellos. Haciendo lo único que sabía traté de realizarle un masaje, ella en agradecimiento (al menos eso capté) me cantó un *ül kantún* y los días siguientes dos más. En el momento mismo de comenzar a cantar, junto al bracero y alguno de sus familiares contemplándola contentos, su rostro y su expresión, cambiaron rotundamente. En el momento mismo que cantaba, sus ojos se ponían llorosos, su respiración se agitaba, sus hombros se movían, con pequeños saltos espasmódicos, los cuales iban marcando el ritmo interno con que la abuela desarrollaba esta expresión musical. Este canto, con inflexiones y acentos repentinos, con cambios y frases claras, con comienzos y términos identificables en respiraciones, se planteaban como elementos o indicadores característicos de un *ül kantún* o al menos de ese específico al momento de decidir transcribir los factores expresivos que dan forma a la sonoridad de este canto-poesía.

Ese fue el primer *ul kantún* recogido, pero el día anterior a mi despedida del sitio la abuela me canto el segundo *ul kantún* de 3 recogidos, si bien la cosecha no fue muy grande, el nivel de compenetración que tuve con ella y su familia a nivel de diálogos, gestos, miradas y por supuesto sentires fue muy importante para mi y sobre todo al momento de querer expresar lo que yo escuche, percibí y pude observar del orden de esta expresión musical a quienes no están familiarizadas con ella.

V.V. C- UI Kantun N° 2

El orden en el que se va encadenando este *ül kantún* o canción de *Nguillatún*, como también lo definió la abuela, lo distribuí en secciones similares, que se pueden entender como módulos, donde esta incluida la letra, el sentido del antecedente consecuente, no me pareció pertinente en este *ul kantún*, si bien apliqué este ordenamiento en el *ul kantún* N° 1.

Estas secciones no las clasifiqué u organicé según motivos rítmicos o melódicos, ni tampoco por las frases de la letra, donde se habla y se describen las actividades realizadas en un *nguillatún* del sector de rukatraro, los participantes, instrumentos y sentires de la actividad. El lineamiento que va conformando las secciones de este canto, esta dado por lo que un auditor de enseñanza euroccidental, podría entender como el ambiente o color que se genera en la expresión emotiva, dada por al cantante a la sección, o dicho en palabras mapuches por el *newén* que va conformando cada sección. Logré identificar entonces, tres secciones con tres grandes *newenes* distintos: Sección opaca, sección cerrada y sección luminosa.

La sección gutural, esta dada por un canto, cuya gestualidad y la forma de emitir el sonido se expresa en un *newén* cansino y aparentemente despreocupada a la vez (al menos es lo que se siente superficialmente) bajo la mirada de la música europea, esta sección podría parecer plana, pero sigue estando llena de caracteres celulares. Es en esta parte, donde la mirada y el cuerpo permanecen más inmóviles y fijos como si se estuviera contemplando un punto central. Es en este "*lonko newén*" o gran sección o sección cabeza o direccional (cuyas partes están conformadas de pequeños gestos de dicción o articulación vocal que denominé pequeños *newenes* o *pichi newén*) donde el sentido de trance o de concentración contemplativa esta más presente, el cuello tiende a moverse y a establecer un movimiento suave pero repetitivo.

La sección cerrada, como su nombre lo indica, esta definida por la forma de cantar con la boca y la dicción cerrada al pronunciar al canto .Implica, al menos aparentemente, una mayor compenetración lo que se refleja en la corporalidad donde el rostro y el cuerpo tienden a inclinarse hacia atrás. En esta posición, los ojos tienden a cerrarse y el canto pareciera sonar mortecino y con un sonido ronco y carraspeado, pero está ligado a un *newén* de ensimismamiento, no de trance sino más bien de reflexión o de hermetismo.

La sección luminosa, se caracteriza por tener un impulso más fuerte que las secciones anteriores y darle un ánimo de vitalidad al *ül kantún*. Esta parte de la obra, va acompañada con la máxima posición de tensión, tanto corporalmente, como empáticamente. El intérprete, pone todo su énfasis vital, impulsando su cuerpo hacia delante y dando pequeños movimientos cortos con el cuello, el carácter de esta sección, podría parecernos alegre, pero no podríamos afirmar eso, pues puede pertenecer a un ámbito emocional distinto al de nuestra cultura.

Los elementos constitutivos de este *ül kantún* que acompañan a las distintas secciones son:

El ritmo: Aquí, el ritmo que se encuentran en cada sección, actúa como un colchón o base para la expresión de la gestualidad de los *newenes*. Es muy común, encontrar ritmos que comienzan cada sección al alzar y las figuras más comunes son, en orden decreciente, el saltillo, la doble semicorchea, la galopa, la negra con punto, la doble corchea, la quartita y finalmente la síncopa.

La velocidad: La velocidad de este *Ul kantún* no es clara, por lo que el pulso y la métrica son extremadamente variable y determina que se pase de un 2|4 a un 3|8 constantemente.

La gran fluctuación de la velocidad, determina que el ritmo no sea un elemento base de expresión particular, sino que actúa como una base que esta en constante vaivén, por sobre la cual se manifiesta la expresión gesticuladora y articuladora, que determina al elemento característico o particular de distinción como es el *newén*, tanto pequeños como grandes, lo que determina que no haya una jerarquía de motivos rítmicos.

La melodía: Esta transcripción, no fue tomada en cuenta bajo el sistema temperado del pentagrama, ya que su representación es más cercana a través de la simbología de gestos o pequeños, *newenes* que por un sistema de alturas, nunca se acercarán a la fluctuación del sonido, que no corresponde a una nota específica en el sistema europeo de notación.

Las secciones a cuyo nombre en castellano, inventé nombres en *mapudungun* sugerentes las simbolice de la siguiente forma:

Sección Gutural o *Nguenoafel newén*: ()

Esta sección, tiene como objetivo llevar a un estado de trance o de penetración más profundo en el auditor, aquí no hay un estado de alegría o tristeza, este *newén* se sobrepone a eso, es más bien un estado mental que emocional.

Sección cerrada (murmurada) o *newénrakiduarri*: []

Este *newén*, al ser murmurado transmite la idea de un canto-conversado como si el cantante estuviese hablando consigo mismo hacia adentro, es el período de auto-reflexión de la canción, más que un estado de trance, es un estado de análisis, de allí el origen etimológico de *rakidurarri* (*rakidzūam*)

Sección Luminosa o *Mushan Newen*: *

Es el estado emocional más intenso, capaz de generar en el oyente un estado de *Ayukelén*, la emoción interna de la que hablaba don Cirilo Antinao. El canto se realiza con una modulación clara y con una proyección abierta de la voz, no es ni cerrada como en el murmullo ni hundida como el gutural.

Esta combinación de los 3 *newenes* atraviesa por 4 niveles:

El *newen neyen* el *newen* más intenso (el *newén* de la vitalidad), con un fuerte componente de un timbre con un ataque potente y una caída mucho menor, una frecuencia extensa (1), grafica la mayor amplitud

El *newen mushan* en este aspecto esta en el nivel emocional. Con un timbre cuya potencia mayor se halla en el desarrollo, una frecuencia menor que la del *newen neyen* (2), esta determinado por lo gutural. Esta caracterizado por el canto vocálico y staccatto.

El *newen wangulen*, es el *newen* astral, relacionado con los dobles internos de cada persona, describe un timbre largo en la caída, un fragmento de frecuencia aun menor que los anteriores, y una intensidad mayor que el *newen wangulen* pero menor que el *mushan*, esta determinada en parte por los glisados.

El *newen Nguenoafel* en la mafi, o mente pura. Es cercano a un estado de meditación o mente no intelectual., es de un timbre regular en todos los aspectos, es el período de frecuencia menor de los 3 anteriores, su amplitud es baja y se caracteriza por el canto murmurado y friccionado.

Estos *newenes*, tienen relación también a la letra ya que esta habla de los recuerdos de Collileufu, cuando se realizaban los grandes nguillatunes y se honraba a la tierra de origen, cuando se juntaban los músicos, este *ülkantun* rememora ese tiempo e indirectamente lo contrasta con el actual. Por eso, este canto llama a la reflexión, no posee *trepeduamn* o emoción externa, posee *ayukelén* la emoción que conmueve, remece.

Luego de este nivel más macro de esta forma musical, está el nivel micro, compuesto por las células de carácter que implican una postura, intencionalidad y técnica de canto específicas en las notas dentro de cada sección, cuyo nombre bautice como *pichi newén*, los *pichi newén* los siguientes:

- Estacatos o acentos donde la energía es impulsada hacia arriba ^
- Saltos o resaltos de las secciones medias: “
- Notas largas estiradas generalmente puestas en el final de una sección o glisandos lentos: /
- Notas estiradas de forma rápida o glisandos cortos presentes ocasionalmente en las secciones finales: #
- Vibratos: ~

Los stacattos: Generalmente esta célula de sonido se presenta al alzar de la métrica e implica un movimiento hacia arriba con la colocación espasmódica de la garganta y con un sonido que sale del pecho no propiamente de la garganta.

Los resaltos no son propiamente stacattos, pues son movimientos que implican un vaivén no un sonido certero y directo y parecieran representar un sonido fuertemente generado en el plexo solar, tal como una energía que va desde la columna y se enfoca en el estómago en su punto máximo.

Los glisandos lentos, se generan normalmente en el final de algunas secciones e implican un paso de la nota por 4° y 8° de tono por lo que no son representables en un sistema temperado se mantienen y declinan al final con una disminución de sonido.

Los glisandos rápidos, se generan de una forma más golpeada y menos suave o gradual y también se dan en algunas partes del final de una sección.

Los vibratos se generan con sonidos con tendencia a ser guturales y manifiestan un momento de tensión del ÜI kantún.

El orden que al menos yo pude percibir como tal en las secciones del UI kantún No 2 fue el siguiente:

()()()()[][][]()*()******[][][]**[]()()*()[]

O dicho en un orden más sintetizado:

- 4 guturales
- 3 cerradas
- 1 gutural
- 1 luminosa
- 1 gutural

- 10 luminosas
- 3 cerradas
- 1 luminosa
- 1 cerrada
- 2 guturales
- 1 luminosa
- 1 gutural
- 1 cerrada

El orden y la disposición de las secciones, no presentó una lógica simétrica por lo cual aun esta por verse si existe otra lógica escondida en esta pieza.

La descripción completa y detallada de los lonko newén con sus respectivos pichi newén es la siguiente (El guión pequeño separa las secciones):

(“#)- (^~ / “##)- (^^^ ^^ ^# “~)- (# / ~)- [“ ^^ / # / /]- [## ^^ /]-
 [## # /]-(#“ / ^ ^^ ^^ / ^)- * ## ~# ~“ #* - * ~ / * - * ^^ / ^^ / ^^ #*
 -
 * ^^ # # ~* - * “ * - * “ / * - * ^^ ^^ ^^ ^^ / # ~* - * / # # “ #* - * “ # # / *
 - * ~ #* - [## /]-[## ^ /]-[^“###]-* # # # # ~ # “* -
 [^^^ ^^ ^^ ^^ ^^ /]- (~ ^^ ^^ # /) - (“)- * # # # / * - (~ /)
 [# / “ ~ ~ ~]

O para ser más exactos en el orden según el número de compases de cada sección:

(2“4#) - (1^ 2~3 /4 “5 # 7#) - (1^^^2^^^3# 4“5~) - (2#3 /4~)

-

[3“^^4 / 6#7 /8 /]- [1#2# 3^^4 /]-

[1#2 #3 # 5/]- (1# 2/3“ 4/ 5^6 ^^7 /^)- *1#2#~#3~“4 # *

-

1~2/ - *1^^ 2/ 3^^4/5^^6# *-

1^^ 2#3 # 4~ - *2“* - *1“ 2/* - *1^^^2 ^^/3 #5~* - *2/
3#5 #* - *1“ # 2 # 3 /*

- *4#*- [2## 3 /]- [1# 3#^4/]- [1^2 “#3 #5#]-

2 #3 #5 6~# 7 #8 #9“- [1^^2^^^3^^^5 ^/]-

(6~7 ^^8 #/) - (1“)-

1#2 # 3#4/ - (1~ 2 /) [4 # / 5“~ 6~7~]

V.V. D- Transcripción Rítmica del ül N°2 (Los paréntesis redondos y rectangulares corresponden a las secciones de articulación ya nombradas).

The image shows a handwritten musical score for 'ül N°2'. It consists of ten staves of music. The notation is a form of rhythmic shorthand using various symbols like vertical lines, curves, and dots. The score is divided into measures by vertical bar lines. Several articulation marks are present: round parentheses (e.g., at the start of the first staff and in the second measure of the second staff), rectangular brackets (e.g., around the fourth measure of the second staff and the fifth measure of the third staff), and a large bracket-like shape (e.g., around the sixth and seventh measures of the third staff). Time signatures are visible: 3/8 at the beginning of the first staff, 2/4 in the fourth measure of the third staff, and 3/8 in the fifth measure of the fourth staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and half notes, often with stems and flags. The piece concludes with a double bar line and an asterisk in the final measure of the tenth staff.

Handwritten musical notation on a grand staff with ten systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings.

System 1: $\frac{5}{8}$ ♯ ♯ ♯ ♯ | $\frac{3}{8}$ ♯ ♯ ♯ | $\frac{5}{8}$ ♯ ♯ ♯ | $\frac{3}{8}$ ♯ ♯ ♯ | $\frac{2}{4}$ ♯ ♯ ♯

System 2: ♯ ♯ ♯ | $\frac{3}{8}$ ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯

System 3: ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | $\frac{2}{4}$ ♯ ♯ ♯

System 4: ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | $\frac{3}{8}$ ♯ ♯ ♯

System 5: ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯

System 6: ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯

System 7: ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯

System 8: ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯

System 9: ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯

System 10: ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The notation includes notes with stems, beams, and slurs, as well as rests and bar lines. Some notes are marked with an asterisk (*).

Key elements of the notation include:

- Time signatures: $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$.
- Accidentals: Sharps (#).
- Dynamic markings: ff (fortissimo).
- Rhythmic values: Quarter notes, eighth notes, and rests.
- Structural markings: Brackets and slurs grouping notes.

V.V .E- Descripción de doña Luisa Queupán

En el momento en que yo llegué a Rukatraro, era la gran matriarca del pueblo, una anciana de casi 90 años, (es difícil saber la edad, por el registro civil), era la madre de Juan Huechucoy mi anfitrión por tierras lafkenches.

Luisa tenía a su hermana Margarita, a quien entrevisté. Esta mujer era meica, muy separada de lo que se consideraba machi, lo cual indica que puede considerarse una institución totalmente distinta.

Luisa, principalmente guardaba la historia de las comunidades del norte del lago Budi, centrándose en dos comunidades: Rukatraro y Kollileufu (Grande y chico). En el relato del *ül* ella describe los rituales y rogativas, relacionadas con el *nguechen* (nguillatún), los cuales relaciona principalmente con el concepto de siembra y con el del cultivo de la tierra. Pero es preciso decir acá, que el término “siembra”, no solo indica el acto de engendrar la tierra con la semilla misma, también indica fecundar a la tierra con la energía humana misma, con la danza, con el canto, con el roce de los pies en la tierra, con el pensamiento, con la mente, con el *Ampël*. Y el *newén* es parte también de esta siembra, es la fuerza que impulsa la fusión entre humano y planeta tierra.

Es importante mencionar, que Luisa participó de muchos *nguillatunes* y era ayudante directa de la machi, a través de la cual recibió parte de sus conocimientos, ella vivenció el poder de los *newenes*, *los pillanes* y de *nguechen* mismo y puede verse como en su relato va transcribiendo a los “dioses” “entidades” conviviendo con los humanos, aun más los dioses encarnados en los humanos en el ritual, en la actividad de fusión de almas.

En el acto de éxtasis en que se indica, al aludir a *Chao* se está aludiendo al padre anterior al tiempo, *chao-nguechen*, padre anterior al tiempo humano. Allí, Luisa aumenta el volumen de la voz, su *newén* se expande y es la indicación de: ¡estamos aquí somos nosotros, permanecemos más allá del tiempo y del espacio, en el acto mismo, en el aquí y en el ahora somos y existimos a la vez!

El proceso que se produce, el proceso terapéutico, tal como ocurría en la Grecia del período más antiguo, se da en el *nguillatun*, donde los procesos cosmológicos, son representados por humanos, en hechos aparentemente simples como son los actos cotidianos. El cultivo, la comida, la danza, los instrumentos musicales, todos ellos, son símbolos de los elementos de los creadores que van y vienen, del alimento, de la transmisión de energía entre creador y creado, el sacrificio del humano por la

tierra, como ser vivo, el humano la preña directamente con su *newén*, con el acto creador mágico. Tal como deja sentir Luisa, los Instrumentos musicales que toman conciencia son seres, ella le canta a seres dándole gracias, no le canta a cosas inertes.

El tiempo presente y pasado, se mezclan, produciendo el proceso del tiempo cíclico. En cierto aspecto, el concepto del tiempo mapuche del *wenu*, que es el tiempo del cielo, por el cual se rigen los ciclos, es muy parecido al arcaico griego de *chronos*, con respecto del *Tempus* romano. El *chronos* hace alusión a un tiempo astral, sub-conciente, en contraposición al *tempus*, que segmenta, entre pasado y presente. Para el mapuche no: los linajes pueden encontrarse de manera simultánea, a través del encuentro de los distintos *tempus* en un solo *chronos*, esto es de los períodos *pewünguen* marcados precisos, y del *wenu*. En este momento los tiempos se fusionan, en lo que es una verdadera unión de realidades paralelas, los abuelos, los tatarabuelos no se hallan muertos se hallan presente en su energía y remontándose hasta los *kuifikiche* los antepasados de tribu y en el momento de mayor éxtasis y de un mayor *newén wenu* es cuando se produce el contacto con los seres extra-humanos, llamados *Antupainku* los guías de las culturas humanas llegados de las lejanas estrellas.

Es importante mencionar aquí, que para los mapuches, los planetas y estrellas poseen entidades, verdaderos dioses y antepasados de la tierra y de la humanidad misma.

En el canto se menciona entonces, la luna que ya paso, la luna atrasada o al final de luna llena, esto quiere decir la luna antigua, la madre, la abuela antecesora que traspasa a su hija el conocimiento. Todo esto, simboliza el proceso de transfusión de sabiduría de luna antigua a la nueva en una relación de simbiosis, donde la vieja, aporta con experiencia a la nueva, y la nueva con su energía vital. Este verdadero proceso de transfusión de *newén*, lo vivenció claramente doña Luisa, quien lo recibió de Isabel Keupán, quien le transmitió el *newén* necesario que le haría capaz de recordar la historia de cada *ül*, la entonación y la precisión para impulsar cada sección del canto.

En este proceso también actúan los astros mismos la luna, Venus (el lucero del alba, *guñelfe*), Marte (Epunamun), Júpiter etc...

Estos envían sus *newenes* (José Nawel Quimen –entrevista Kollileufu grande) hasta los humanos. Por esto, también debe de cantársele a ellos.

Al mismo tiempo, se relatan en estos *ül* las dificultades por las cuales tienen que pasar los participantes, destacándose las virtudes y los valores a través del acto terapéutico del sonido, quien barre con todas las dificultades, manifestando el poder transformador del *newén*, en el *ül* entonces se revive la experiencia, se sufre, sonrío y finalmente se llega al mismo éxtasis en el cual se vivió el trance del *nguillatún*.

V.V.F-José Painén:

José es un personaje muy particular, ya de 70 años, en el momento en que lo conocí vivía solo en una colina con sus perros, pero cerca de allí vivían sus hermanos.

Lo conocí por causalidad, en el camino que conecta Kollileufu grande con Kollileufu chico, andaba con un vino en caja: caminando, nos sonreímos mutuamente e intuitivamente comencé a conversar con él. Me contó de su tristeza y se emocionaba al recordar los *ül* que cantaba. Él estaba viudo y por eso se hallaba triste, luego me contaría la gente de la comunidad de que se casó con una mujer mucho mayor, por lo que enviudó relativamente joven.

Así en esa soledad, José fue criándose sabio y pacífico, lo cual se manifestaba en su carácter diáfano y sincero y en su vitalidad al cantar. Para el canto era recordar, revivir, literalmente, ser como un niño nuevamente. A pesar de que él me cantó solo un *ül*, me entregó mucho conocimiento con su experiencia y otras cosas relativas a su vida.

El *ül* de José a pesar de ser solo uno, entrega mucha información en el sentido cosmológico creacional y social del mundo mapuche.

Antes de cantar, José me contó sus conocimientos sobre los misteriosos *kofkeches*, los pequeños hombres que llegaron desde sus islas por el oeste, hasta las costas *lafkenches*, con lo cual me contó algo del origen étnico anterior a los *lafkenches*. Al mismo tiempo me llevó al terreno de la experiencia mística, relatándome cuando en sueños viajó al mundo sub-terráneo, debajo del volcán, donde encontró una hermosa ciudad de oro, allí vivían quienes él denominaba como *Masones* extraños personajes de pelo largo y cabello rubio, quienes le colmaron de riquezas, lo cual comprobaría después a los años al verse aumentar su riqueza económica.

Pero que tiene que ver esto con el *ül*? Resulta que en una parte se menciona a los celestiales subterráneos, lo que indica su integración de los seres participantes del *minche mapu* como seres también positivos, lo que rompe con la tradición estereotipada de que el *Minche mapu* es el “infierno” o la habitación del dolor y del mal.

Así puede aclararse, que en el *ül* se le canta tanto al *wenu*, al *naug* y al *minche mapu*, a los 3 mundos, se les ofrece el *newén*.

Al cantar José, rompió a llorar entrando en un éxtasis interno tremendo, lo cual explica porque el *ül* es tanto un transmisor de la historia, cosmología y de procesos sociales terapéuticos, donde los deseos y anhelos de la gente son elevados y explotan en una liberación de antiguos dolores y alegrías fusionados en un *newén wenu*, el cual simboliza su ascensión en el aumento del volumen y en el vibrato de la voz a modo de glisandos.

V.V-G- Fermín Huechokoy

Don Fermín, habitante de Rukatraro, de unos 67 años, es un hombre muy vital, con 3 hijas y de un carácter muy afable y conversador, me enseñó no solo del *ül* sino que también de la técnica de la *trutruka*, además, me habló de sus creencias cristianas-*nguenechénicas* sobre Jesús “que murió en la cruz” y me mostró una foto de un santo muerto por flechas (el santo de Yumbel?), me habló de la familia, de los hijos, de la concepción del amor a los padres, de la lejanía de la tierra (por mi) Su conversación se centró en los lazos familiares, en el aspecto más humano. Así, su *ül*, lo hizo dedicándomelo, y hablando de forma general de su madre y de la mía, de una manera simbólica expresando el valor y el esfuerzo para criar a los niños, y así con 67 años, don Fermín aun sentía mucho dolor, porque su madre ya no se encontraba viva, lo que expresaba en el *ül*, donde comienza hablando de la historia de su madre, desde su propia concepción, de el útero y de su crecimiento progresivo.

Así su canto, no solo es un canto a la madre sino que al género femenino, como simbolismo del cariño terrenal, del espíritu de lo natural, en la representación de las fuerzas femeninas de mantención, protección y sanación.

V.V. -H- Síntesis de los ül.

Los 3 tipos de *ül* presentan diferencias claras: los *ül* de doña Luisa, se centran en el acto ritual y cosmológico de mantención y enriquecimiento vital energético de la tierra.

En cambio, el de José Painén, se centra en las fuerzas cósmicas generadoras de un mundo invisible, tanto superior como inferior y paralelo, se centra en los *newenes* menos visibles, en un aspecto, es el más místico y metafísico en el otro es el más legendario y al mismo tiempo de orígenes étnicos.

Por el contrario, el *ül* de don Fermín lleva a recordar el mundo íntimo de la familia y a la importancia de la reproducción de los linajes. En pocas palabras, puede decirse que el *ül* de doña Luisa, habla al planeta tierra, el de José Painén a los 3 mundos (*wenu mapu, naug-mapu, minche mapu*) y el de don Fermín habla de los humanos, 3 temas que en el mundo mapuche son muy recurrentes, pero aun quedan muchos temas más por explorar en los *ül*, el redescubrimiento recién comienza.

ULKANTUN N° 1

*Teng Vendeng piang
Maná Ngen Dung Mana Ngen Dung
Suringá Surin Suringa Suri Suringa Suri
Mongueina Monguei , Mongueina Monguei.
Añid Pöporrū.
Kega Muguelen kamuguelen ah Kamuguelen
Melerpatun Kainga Rukatraru mapu , Rukatraru mapu
Rukatraru mapu , Rukatraru mapu
Malen , Malen
Malen , Malen Ah
Rukatraru mapu Mari ah pülgu Vali Sangay
Tumeskella wunde Konmigria, Sugriawn, Sugriawn.
Welun a welu , kechawangaina , kechawangaina,
Kechawangaina , , mu el an aní, epü pu nui.
Velëi yei ngainga meli, ngariwun, meli nga
Elei ngai-ngani . elnien ngani , pürra neln kelü
Male patú, Malen Paturrün , Male Patun,
Savel Queupán , Savel Queupán.
Pinguey fungay aní. Ñuke.*

TRADUCCIÓN:

“Toma amigo este relato:

Escuchad el destino del ser que habla, escuchad el destino del ser que habla.
Hay que hacer un surco en el sembrado, Hay que hacer un surco,
Hay que hacer un surco en el sembrado, Hacer un surco.
Hay que hacer un surco en el sembrado.

Para ir junto a la vida y dar la vida, Para estar junto a la vida y dar la vida.
Hay que ir secando las papas que se sacan.
Meciendo el badil, una y otra vez meciendo, otra vez meciendo.
Al volver acá, otra vez juntos en este camino a la tierra de Rukatraru,
A la tierra de Rukatraru, a la tierra de Rukatraru, A la tierra de Rukatraru.
Doncella, Doncella!!
Ah... Tierra de Rukatraru, diez palmas de la mano para que no sea tan
Difícil sembrar.
Después de la luna llena, vamos rogando al lucero del Alba.
El paso se va despejando con las danzas alrededor del *rewe*, con el *awn*
expulsando a los sucubos e incubos (*wekufes*).
Se van unos y llegan otros, van en filas, con el camino libre todos juntos.
Con el camino libre y todos juntos, con el camino libre todos juntos.
Después que hayan pasado todos, la gente se sienta. .
Dos se esparcen hacia la izquierda con el viento, llevando el sonido...
Volteándose cuatro veces, cuatro veces.
Guardando la siembra ocho veces se juntan meneándose.
La doncella esparce, esparce la semilla, la doncella esparce.
Isabel Queupán, Isabel Queupán.
Se llamaba mi fuerte madre. “

Ülkantun N° 2

Tum en Enti
Tum en Enti
Tum en Enti
Pinguey a Pinguey
Pinguey a Pinguey
Pinguey a Pinguey
Rukatraru, Rukatraru, Rukatraru mapu, mu male , patu nai
Nguillatun wemu, Nguillatun wemu mele pe wu lu nah.
Vele tuna , vele tuna, veletuná, veletún , veletuná , veletuh.
Pinguey ah Pinguey , Pinguey...
Kümewelee tulai Kümewelee tulai ngani ne ieee
Dzómo Velgai , dzomo Velgai , vele tui , vele tui, vele tui .
Nguillatun vemu , witatui nah , pelvun ah witatui iná .
Konakoy , naug itu kebe vu tē dzo-mu
Tunea tuilgani rewe , tunea tuilgani rali , nolangamo la newe tu luu, nawesha
tenetui, nawesha tenetui nga , nawesha tenetui .
Mele patu ingá , mele patu ingá , mele patu ingá, rukatraru mapa.

*Collimeuna , kollileüfu, emilgani komeki mapa .
 Elmei vigani pokoni kamala patu rukatraru mapu.
 Veletui ina , veletui wala kainga vualá (fuala).
 Yu wele tu laini anë mo welü tulan ali angui añi ten-tau
 Wele tuntu , wele tuntu wevi yu nah , wele tuntu waga yu.
 Kata mapa, Kata mapu , amoaing aní eyei..
 Wechawe tulavunah , wechawe tulawun.
 Tuma bungai (wungai), Tuma bungai, Tuma buuun (wuun), Tuma bungai.
 Tuma buuun, Tuma bungai, tu mi lú
 Kupaleskagaina , kupaleskagaina , kupales , ki-pu Queupán, kueupu pu keupu
 Kupu.
 Sabelei Queupán tani kelu, weñu ali kona kumele wenu vei, felei weintun, felei
 weitun , feleiweitun, felewei. Nguillatuve velgá , nguillatuveigo, mate-velgo matevel.
 Elangani rali , elengai rewe Ko.
 Mu poñi , mü poko poñi, mü poñi Mo. “*

TRADUCCIÓN:

“

Después de la luna llena, cuando está débil.
 Después de la luna llena, cuando está débil
 Después de la luna llena, cuando está débil.

Se llamaba, ah se llamaba
 Se llamaba, ah se llamaba
 Se llamaba ah, se llamaba
 Rukatraru, Rukatraru, el mundo de Rukatraru, que pertenecía a la doncella.
 Patu nai , que esparció la semilla en la siembra.
 El *nguillatun* rechazó, el nguillatún rechazó aquella vez al maligno y mordaz
 torbellino.
 Hiendo hacia la izquierda, Hiendo hacia la izquierda, hiendo hacia la izquierda.
 Hiendo hacia la izquierda, hiendo hacia la izquierda hiendo hacia la izquierda.
 .
 Se llamaba, se llamaba, buena izquierda se necesita en las siembras desatar.
 La mujer después, la mujer después, iba hacia la izquierda, iba a la izquierda ,
 Iba a la izquierda.
 El *nguillatun* repelía a la sequía en las siembras. Toda la gente unida para expulsar
 a la sequía.
 El guerrero valiente, derecho va hacia lo profundo, alterca jugando hasta el alba con
 su mujer..
 Entonces es ahí, cuando el *rewe* pone fin a la sequía en el sembrado.
 El rali , da final a la sequía del sembrado y no hay muerte por hambre y si mucha
 siembra.
 Tomando newen durante ese período, el mal se deshace, el mal se deshace, el mal
 se deshace.
 Una vez que se esparció la semilla en el sembrado, una vez que se esparció la
 semilla en el sembrado, de la tierra de Rukamapu, cerca del rojo río en Kollileufu,
 Recuerdo el robo de las tierras.
 Pero los verdaderos seres, todos ellos respetan a la tierra.

Dejando arrastrarse en el barro hambriento, todos sembrando la luz de la luna, en la tierra de Rukatraro.
 Hiendo hacia la izquierda, hiendo hacia la izquierda juntos, hacia la izquierda juntos, gritando todos, revoloteando y gritando.
 Nuestra izquierda vuelve, al poner el empeine, mostrándose nuestra energía más fértil,
 Entrando en un nuevo éxtasis febril, pasando sin temor el vado, imponiéndose para llegar a tiempo...
 Juntándose a la izquierda nuevamente, a la izquierda nuevamente, alzando nuestra energía hacia la izquierda.
 Haciendo un gran bullicio, penetrando en la tierra, penetrando en la tierra.
 Van avanzando, echando raíces de forma hermosa, no es cierto que el mal retrocede
 ¿De este lugar? Sintiéndose al alba.,
 No es cierto que el mal retrocede de este lugar, al llegar el alba?
 Al llegar el alba después de la luna llena, el alba después de la luna llena, al llegar el alba después de la luna llena, al llegar el alba después de la luna llena, al llegar el alba después de la luna llena, al llegar el alba después de la luna llena.
 Así nuevamente vamos poseyendo las varillas, las varillas que no solo le pertenecen a los Queupán. .
 Sanaciones, muchas sanaciones, Isabel Queupán y su ayudante, su amiga, muy cansada, mientras el buen guerrero del cielo combate, así es.
 Guerra, así es, guerra, así es guerra, así es.
 El mundo desecho y antiguo nos dejó la siembra.
 Tú nos dejaste la siembra del agua bendita del rewe.
 El ciclo mágico de la papa.
 El ciclo mágico de la papa.
 El ciclo mágico de la papa-“

ULKANTÚN Nº 3

*Tume a pülve (pülwe) Tume a Pül, Tume Ah
 Pürun Ah Pingeymi , Pinguey .
 Tan la Pül iñé ela tumún, nguey ngañí , feñí.
 Kulfün chawe tu lah feña temu.
 Tumía Ah Foi , Tumí ah Foj, Tumí ah Foj , Mapuche , Mapuche.
 Pinguey Afui , Fola Maiá Male Maitá , Mapuche .
 Rewenga Malé, Rewenga Malé , Pipei Anai.
 Coi Vevel , Coi vevel , Male Voi , (Mai Tsá)No caingá (Ka Iná).
 Vola maitá , vola maitá , vola maitá , Fele we tu lah.
 El avete katunguey .
 Katunguey , Kautungay , Kautunguey , pine Felgnam.
 Ngenani , Renamun , Renamun , Sapatu Nielay .
 Nguila Tu Mekeina, mekeina, mekeina.
 Pu dzomo temi. Langa Ferruy , Langa Ferruy , Langa Ferruy , Ame ,
 Ekeingani .
 Langa Parrün.
 Ku Velga (Welnga) , Ku vel , ñewetulay , ñewetulay.
 Inta Mute , Kainá , Tayufen , Tayufen , Ta te Chao Mu.
 Langa Parrü Aimi, Panga Parrün aimi.*

*Tunea Yoimi, Mate Rewe , Mate Rewe.
 Ralin Mu , Ralin Mu , Pingayün, Pingayün. Uhh
 Amu tenga , Vamu Tenga , Femaimi , Tatungué .
 Laiaimi , Puh , patepelá , matén , ku iná , nguillatún Mu
 Chao weo tumún.
 Pipei iná , pipei iná, Pu Mate, Pu mate , Pu Mate . Mate Ñuke , meu maga inpi.
 Isabel Queupán pinguey fui aní. Mate Ñuke, Mate ñuke.
 Meli cai emu , Pifilka lemú, Meken añaí, meken añaí , choike purrún , choike purrún,
 choike purrún , choike purrún.
 Fem aimi , fem aimi, fem aimi , fem aimi .
 Fiya Tunah, wala keupán, winga winou.
 Wita la nau , wita lanau, wita lanau , wentú.
 Felen tu aimi , ti nguilatun , vel tu , aiaiaimi ti.
 Tema mui iii, Tema Muy iii.
 Orema Vuye , Rekatü La mulka , rekatun lau.
 Iney ka iná , iney ka iná , iné .
 Pipei kei ka iní, pürrel ani ñuke.
 Tanga Ganu (wanu) Eneu, Rukatraru Mapu, Rukatraru Mapu.
 Kollileufu Mapu weñum mengá.
 Weñum Menga wen.
 Enmun Elemunga.
 Elmengañi pu koñi, elmegañi, pü koñón.
 Kollileufu Mapu. Welelgamu , welelgamu .
 Tume afui , tume afui, tume afui..
 Pipey iná , alenta unata (únata)
 Mamen (mamëll) teu, chao añaí ñuke entü.
 Ngundaná vuta (futa) mandëngenau.
 Tali Anau, fūla Patu, Katai Asiuka , awita nau, Awita na , pör el afetu , wela na
 afetü , intheta .
 Fentapoal.”*

TRADUCCIÓN:

“Después de la luna llena, llega una nueva mañana, después de la luna llena, llega una nueva mañana, después de la luna llena.

La danza te llama, sin perder tiempo, el festejo se extiende.

Bonitos giros estremecen nuevamente a la semilla.

El padre toca nuevamente la semilla, que toma de nuestra gente.

Tú, tierra de canelo , tú tierra de canelo , tu tierra de canelo , gente de la tierra , gente de la tierra se llama, madurando, la raíz, si , doncella , si oh , eres tú , gente de la tierra, debes sembrar el rewe doncella, debes sembrar el rewe. Eso dices tú.

El agua que renace, doncella secreta, si, así es como cruzas las aguas, otra vez, acercándote, ahora sin secretos, así es, así esta bien, sin eso.

Un poco de frío penetra y estremece.

Un poco de frío penetra y estremece.

Un poco de frío penetra y estremece.

En todas partes deseo llamarte.

¡¡¡Oh, ser, que hechas raíces!!!

Con tus pies puros, con tus pies puros, con tus pies puros.
 Sin zapatos, ora vez a orar, juntos siempre, juntos siempre, juntos siempre.
 Tus mujeres en éxtasis, ¡Oh la enfermedad al fin pasa!
 El alma es sembrada respetuosamente.
 Así, la enfermedad mortal tiene remedio.
 El alma puede seguir, gozando de sus días, puede seguir.
 La trampa (la red) ya no vuelve, la trampa ya no vuelve.
 Solamente comiendo juntos, más hasta el fin, 6 tayus (una planta), hasta el fin.
 Oh, nuestro dios de la gente, la enfermedad mortal tiene remedio.
 La enfermedad mortal tiene remedio, tomándolo solo un poco y tosiendo.
 ¡¡¡Prontamente en el *rewe*, prontamente en el *rewe*, tocamos nuestro *Rali*, nuestro *rali*, llamando al amor universal!!!
 Vamos recogiendo, vamos recogiendo así, un poco, con solo eso, satisfechos, escurriéndose por el empeine. (Escribiéndose el poder del *newén* que es recibido)
 Con los pies ligeramente en el barro, junto a los antepasados, en el *nguillatún* de nuestro dios.
 En la nueva luna que sale con atraso.
 Repitiendo juntos, todos rápidamente, todos rápidamente, todos rápidamente.
 Gracias a la madre, que rápidamente actúa en el destino de la semilla que se halla junto a su profundo sentir.
 Se llamaba Isabel Queupán, era firme y pacífica, mi suave madre, mi suave madre.
 También recuerdo con ternura, el sonido de la pifilka., lo recuerdo. Cada vez más suave, cada vez más, con la vibración de la danza del choike, con la danza del choike, con la danza del choike, con la danza del choike.
 Gracias a un poco de todo esto, Gracias a un poco de todo esto, gracias a un poco de todo esto.
 Estamos todos en sosiego.
 Rememorando a Queupán, Extranjero, palpita ¡!!! Levántate ¡!! ¡¡¡Despierta del desconocimiento!! Despierta del desconocimiento! despierta del desconocimiento!
 Despierta del desconocimiento!!... Despierta.
 Es así, sigue adelante el nguillatún vuelve a renovarse, ¡¡¡jay!!! ¡¡¡ Esta vez!!!
 Se va creciendo, se va creciendo.
 Recibiendo el vaho de Venus y el viento del oeste, sin abrir ni siquiera un poco las piernas, sin abrir ni un poco las piernas.
 Revoloteando otra vez, junto al camino, Revoloteando junto al camino, junto al camino.
 Llamando otra vez a lo negro y a lo blanco, a los dos polos, la pacífica madre, inmóvil, siembra, ella siembra.
 La tierra de Rukatraró, la tierra de Rukatraró y tierra de Kollileufu le agradecen enormemente.
 Todos nosotros en la fecha indicada de la siembra, lo hacemos.
 Los guerreros, en la fecha indicada de la siembra, en la tierra de Kollileufu, nuevamente y de improviso, saliendo de todas partes, después de la luna llena, al concluir después de la luna llena, al concluir después de la luna llena, al concluir.
 Se llama a juntarse en el camino, a la luz de la luna, con gritos sonoros y graves hasta casi quedar afónicos.
 La gente busca leña, gracias a eso, el padre y la madre están en paz (DIOS-DIOSA)
 Dando medicina para ayudar a purificar el gran destino, purificando y terminando con los gritos de dolor.

La medicina se esparce como una semilla, como una neblina que todo lo penetra, un calor desde la constelación de *Nau (Naung)*. Desde esa constelación, así como desde la verdosa y hermosa luna llena. Así, después de esto concluye todo con una cena final.

Así llega entonces, el final de este *ül*-relato. “

Ul kantún N° 4

“Antü Antü Rukananat ani Antü Antü , An.

Tum Entí, Tum Entí, Tum Entí.

Rukatraru Mapu, Rukatraru Mapu, Rukatraru Keupan.

Koñi Niwelentú , Koñi welentu, koñi welentu , feley wentuná , feley wentuná , feley wentú.

Tanga Remeawun , Tanga Remeawun püku Keupán, küpü ananeu , Kepal Kayün...

Isabel , Isabel Keupán , Isabel, Isabel Keupán.

Asuragañi , Cañu Cañu ah coñe wei, Isabel Aah Rukatraru Ah.

AneyInganá, aneyInganá , AneyIngana, Aney Ngueu. Toney , Toney Ahhh!!

Tunei Ah!! , Tunei Malgoani, Tunguei.

Fele Tuná , Fele Tunah , Fele Tunah, Koten Mamaten, Koten Mamaten , Felé Tuh , Isabel Keupán , Rukatrarü Mapu , Rukatrarü Mapu.

Tumas Galute , Tumas Galute, Tumas Galutei , Tumas Galutei, Felëy Pingá ,

Rukatraru Mapu , Siangainga , ngañé poñí, devil , isalngañé , poñí devil,.

Tuwrugüayoó Tario, me-wayu , Keu-Wayuú .

Felá Walangá , Male Patú , Rukatrarú Mapu, Rukatraru mapu,

Paikani, Wele Tu Ingá, Kataní, Wele Pu , T´u Mali Malen.

T´u Mali Malen , T´u Mali Malén , Enang dzungué.

Fuke banganí , funke banganí , familias cagan tuvaton ...

Rukatraru.”

TRADUCCIÓN:

Recuerdo ese día, ese día, recuerdo emotivamente aquel día y aquel hogar.

Después de la luna llena, cuando se reunió la gente, después de la luna llena

cuando se reunió la gente, después de la luna llena cuando se reunió la gente.

En la tierra de Rukatraru, en la tierra de Rukatraru, Keupán de Rukatraru.

Los recuerdo con mucha ternura a toda le gente que impaciente estaba.

Los recuerdo con mucha ternura a toda le gente que impaciente estaba.

Los recuerdo con mucha ternura a toda le gente que impaciente estaba.

Asi es, que pena produce recordar como todos recogían sus cosas.

Asi es, que pena produce recordar como todos recogían sus cosas.

Asi es, que pena produce recordar como todos recogían sus cosas.

En el invierno, oh Keupán, junto a las brazas en el fuego.

Oh Keupán, Kayún

Isabel, Isabel Keupán ah, Isabel, Isabel, Keupán.

Tú podías ver con tus ojos, en medio del follaje de los árboles.
 Entre el follaje de los árboles, mirabas con ternura a tus hijos en el campo.
 Isabel AAAhh Keupán.
 Echando raíces en el sembrado.
 Echando raíces en el sembrado.
 Echando raíces en el sembrado.
 Después caminando, ella muy tranquila,
 Muy tranquila, Muy tranquila, con toda la gente reunida.
 También había gente en el corral, todos estaban contentos, así es, muy tranquilos.
 Así es, muy tranquilos, así es, muy tranquilos.
 Tostando y quemando la madera apilada, así es, una y otra vez, Isabel Keupán
 De la tierra de Rukatraró.
 Quebrando los palos una y otra vez ,diez veces , nuevamente quebrando los palos
 diez veces, nuevamente quebrando los palos diez veces, nuevamente quebrando
 los palos diez veces.
 Así es, se llamaba Rukatraró, pulsando en el estómago de la gente, como insectos
 pulsando el hambre, porque las papas recién empezaban a repartirse.
 Ya se había avanzado mucho en los cultivos, la gente cansada con la espalda
 agachada,
 Cubiertos por zancudos, cubiertos de espinas, jugueteando aun entre bromas.
 Así estaba bien, así maduraría la tierra. La siembra ya estaba preñada, una y otra
 vez,
 Hacia la izquierda del camino, otra vez recogiendo las piedras negras sagradas
 (Keüpu)
 , las piedras de la doncella, otra vez recogiendo las piedras negras sagradas de la
 doncella,
 Tu rostro (doncella) habla por si mismo, de los frutos nuevos y viejos,
 Los frutos nuevos y viejos.
 Las familias otra vez siembran viniendo una y otra vez desde Rukatraró.

UL KANTÚN N° 5

*Maleté Nguillatun ah maleté , wala lumú Kaingá, Tuneh Tumu rewe , paingau
 Rewe , paingau rewe.
 Paingaí kañi , nguy Isabel Ngañi , Elwey Kai.
 Eluwuy Ngañi mai , Vola , vola ga , tañi mungá , male tu, pate mungá, male tu,
 ithimu,
 Rave pinguey.
 Tuingafé pinguey , tuingafei, pinguey tu ingá. Isabel Ngañi , koñi wu velga ,
 Koñiwu velgá nguillatun mu , koñi wu welgá pu kewën.
 Pürün maleingá, pürün male ingá , male ingá pürün, male ingá pürün , ngaru pui,
 ngarun , pui , ngarupui .
 Kolanga molan, Antü fey dungún, hermanumú, tumu mate , kolga lebú, velé tuná,
 Kata Lemus a.
 Kaa Lemún , ahh!!, male tuh, nguna tuma bunga, kume bui, parrün uh, malei chicha
 Malei chichao. Uva chicha, pate amuday , pate amuday , ka iná , alu nguey ,
 iná parrún pelu, parrún pelu.
 Kola Kainá nielu mate lu Maten , Mulen Maten Ah , ruten ah parrún .
 Rogativo tu wumú , ulá neleté , huenel lubuf , badle (wadza) ionoi , baple ionoi
 Mami tui , rewe tui , pipi akatey , pipi nguillatui , fele tuinguetalmo , felé tuinguetalmo
 , tumawewe , tumawewelu .*

H´oe!! Tulainga H´oe tulainga ngue , Rakelchú, weuf. Metelmú, akewetelmu , poñi velemu , ieeepa rumú, Tutuka , corneta , fongá , tule rali ma h´ay. Tunete , vantelgá , rewe kom, ati la kom . Awa rukom tunguetengá, tunguetengá. Uwün zu, Amün piedra alta , perrü walú. Perrün walu má, rogativó, rogativó, kola kaingá, kola kaingá , antigalveguel, antigalivelguel, antigalivelguel, mitiuh, ñi tu, tumawun welú, tumawun welú.

TRADUCCIÓN:

“Aquella doncella del *nguillatün*, ah!!! Aquella doncella del *nguillatün*.

En la época de las hierbas medicinales y también de la siembra, momento en que vuelven los insectos que acechan los sembríos. Nosotros volvíamos al rewe , que aun no estaba preparado. Justo en el momento frente a la constelación de *Ngau* en el cielo.

Se alisaba la tierra para preparar el rewe. Isabel nos divisiva una y otra vez , asi es, una y otra vez. Así es como se alistaba todo para el día preciso, también se dejaba todo listo para la tierra sembrar.

Al día siguiente, al día siguiente, mis siembras, mis dos siembras y junto a ellas, en el pasto y en las flores del monte, se llamaba a la gente para reunirse nuevamente, así debía hacerse, se llamaba nuevamente. Isabel sembraba con sus hijos agachándose para recoger la maleza con sus hijos, recogiendo la maleza y sacando las arvejas viejas.

Esa era una forma de preparar nuestro *nguillatun*, para ir recogiendo las malezas y sacando las arvejas viejas, junto a todos los hijos.

Así es como después, al mediodía, los niños juguetones danzaban junto al camino.

Así es como después, al mediodía, los niños juguetones danzaban junto al camino.

Así es como después, al mediodía, los niños juguetones danzaban junto al camino.

Junto al camino, danzaban junto al camino, como huracanes que volteaban los árboles,

Como huracanes que volteaban los árboles, como huracanes que volteaban los árboles.

Luego pidiendo permiso al dueño de las aguas para pasar por la profundidad de las aguas (*nguen*)

Luego pasando por la profundidad de las aguas (*nguen*).

Así es, es el sol el que nos hablaba en nuestro paso, hermano que nos da de comer.

Luego de esto nosotros volvimos rápidamente, al otro día siguiente ansiosos, tomando hacia nuestra mano izquierda, penetrando en el bosque, en el bosque.

Al otro día, íbamos atentos, volviendo entre la lluvia, podía vislumbrarse algo bueno.

Más allá había un parrón, para hacer chicha, chicha de uva, en una batea de arcilla, Para hacer muday, en una batea de arcilla para hacer *muday*.

Íbamos todos juntos, hiendo y viniendo muchas veces, todos juntos, trayendo las cosas, impulsados hacia el parrón, impulsados hacia el parrón.

También había mucha menta y había mate, hicimos mucho mate.

Tomando con la mano el parrón, alzando las hojas, haciendo una rogativa, iniciando la rogativa.

Dirigiéndonos hasta un arcoiris, dejando soltar un grito estremecedor, Dejando de percibir otros sonidos, acompañados de la *wadza*, que cada vez sonaba más y más, resonando en los árboles, resonando en el *rewé*.

Gracias a eso llegaron todas las criaturas (*newenes, nguenes, etc...*), llegaron al *rewé*.

Así fue, volvieron a sonar las retumbantes, raspadas y graves voces,

Volvieron a sonar las retumbantes, raspadas y graves voces.

Al lugar en que estábamos nuevamente volvió a caer la lluvia,

Al lugar en que estábamos nuevamente volvió a caer la lluvia,

Rakelchú, volvía a mirar profundamente, volvía a mirar profundamente, ella miraba hacia adentro del bosque, hacia nuestra redonda y secreta casa mientras sonaba la *trutruka* y la corneta, la purificación se extendía por todo el rali.

Tomando fuerzas para no perder el equilibrio en medio del trance,

Sintiéndose la sanación y el poder en todo el *rewé*, ya no había nada perverso en el aire,

El mal había sido extirpado, rápidamente la purificación llegaba también a toda la casa.

Felices, todos felices, saliendo de la casita iban a Piedra alta , a danzar más , a danzar más , a seguir rogando, a seguir rogando , en aquella caravana de purificación.

Tomando mucho líquido en el camino, tomando mucho líquido en el camino,

Tomando mucho líquido en el camino...

El sol empezaba a murmurar entre los arroyos, El sol empezaba a murmurar entre los arroyos, El sol empezaba a murmurar entre los arroyos.

Tal como lo hizo antes (el sol, cíclicamente), iba escondiéndose hacia el oeste, así ellos (la gente), iba caminando hacia el oeste “

ÜI N° 6

“Mmmm , chew mapu, chew mapu , chew mapu, chef ma male, chew ma.

Nguillatun mete tui , nguillatun mete tui, nguillatun, mete tui , nguillatun, mete tui

. Mmmmmm

Re yuí ngañe mantú , ah re tui , ngañé, lleupan, teran, lletui, ngañé, kulvanterá.

Forroi pürriuli , forroi pürriuli , vemuatei, forroi pürriuli, vemuatei , forron parru (pörr), ningañí,

Teseo ngane ngane , korneta , lolkiñ , nganenga, wechekeche , wechekeche , welgale, velgatun, welgale trutrugatun , kornetatun volá , ñewe tunai, ñewe tunai , uthrenatum tuwe tú nielay nga , felaingá, kume ayekan , nielay afel nüngüsewó , pipil

Kelgaine ochao otaetau. Elgani ñuké , matetevo, volgane, gané , gané, vandará, tengane luvan tera kom , nguillatun mete iná, nguillatun mete , rewé wu wetú.

Nguillatun mete te vu ingá , kele bo, konganga, intea nguelel wuwo , unanea telel bupü,

Peinga fú , lechëta , laveña imichilwezá, rali ku, vinalwelú , malel maten , malen , kaleu maten , male , jeweliufu , nguere wañé rungü welu rewé yi , rungü welu .

Altekomo kuche ingane , vetel kegamuguelen , muguelen ah, muguelen chico rali

laf lou , takun rali, vendrawe , trarilongko , witaco, fenga lunguná , ni ya rukaruné tarulen , fulá talwe tulá. Forralele , mungané chaweio ugalefe.

Pieli vuh Puga yeyonga chawale yo mu.

Seweul , ve ya rengue, una seweul veyá , rengue u rechazala , feu të dzomo rumei eyei yu tchao , nguillatun mete tu, nguillatun metetun , Isabel ngani, queupani keüpel. Rukatraru mapu wayu ve.

Akutunga vounga (foungwa) ngolou , chaw lei yo maten malen, uvekelun welú , evelgawe dzan ngueli ku , filanta püku, kalle waten malen ahí tü walen mu welü fete bungai neché mu , kancha feiukelen tumawün welú. Kacha rupun in tao riu welün tutu. “

TRADUCCIÓN

“MMmmm!!! ¿Dónde está el planeta tierra, dónde está el planeta tierra, dónde está el planeta tierra, dónde está la vibración de la tierra?

En el *nguillatún* es donde se junta y se concentra mucha (vibración) en el *nguillatun* es donde se junta y se concentra mucha (vibración), en el *nguillatun* es donde se junta y se concentra mucha (vibración), en el *nguillatun* es donde se junta y se concentra mucha (vibración). MMmmm.

Solamente, con esa concentración de energía, suavemente llega la guía, al destino ah...

Solamente con esa concentración de energía, suavemente se derriten las malas energías, gracias al juramento, vuelven a disiparse, sutilmente se queman, transformándose.

Los huesos al danzar pierden el miedo, los huesos al danzar pierden, el miedo, el nuestro lugar se va, (vemu atei), los huesos al danzar pierden el miedo, el miedo de nuestro lugar se va....

Los huesos de la gente están ansiosa , se dan manotazos en el aire , para avivar al ser-siembra , el ser-siembra, la corneta , el lolkíñ, la energía siembra-ser de la gente joven , aun está verde y no ha madurado , lo que aun está verde es santificado, purificado , aun está verde y no ha madurado.

El toque de la trutruka, el toque la korneta, va hacia la raíz, como tomando una red, como tomando una red, tomándo una red amontonando y luego soltando una vez más el suelo, no hay cansancio.

Dando luz para alumbrar el camino, hay una gran alegría, no hay cansancio.

Secando todo el sembrado que estaba mojado con enredaderas, o padre o gran ciclo de las cosas (TAO) eres oh tú eres la llave, la clave (TAU).

La madre de los sembrados (ELGANI ÑUKE), rápidamente la gente (MATE-TEU) alrededor de el sembradío, el sembradío, el hermoso sembradío, la gente de todas las partes circundantes buscan las buenas tierras (con mucho ngen-ser), dándose las buenas nuevas en medio de toda la gente (T-era Kom).

El nguillatun atrae a toda la gente , los reúne a la buena gente a la raíz vegetal , entrando en confianza (entre ellos), entre comidas y bebidas, de improviso se termina eso y comienza la rogatoria , hasta el amanecer , cuando llegue la aurora

hasta que se sienta el silencio (quedando como un vacío) , esos recuerdos aun quedan , las visitas de las gente , aun se recuerdan.
Como se unía la gente, se recuerda con nostalgia, todo eso bueno porque gracias a eso el mal huía.
El rali del tiempo, volvía a latir entregando una vez más hasta nuestros días, como una ágil doncella, doncella, como otro río torrencioso oh doncella, laguna blanca, que es como la luz del ojo, que recoge el maíz.
Llorando de emoción nuevamente hasta hoy, en el rewe refulgente, llorando nuevamente de emoción, alzando las pantorrillas, la anciana sagrada, los sembrados, los seres.... Produciéndose nuevamente un silencio.
Nuestros sembradíos y sus dueños (los ngenues) y los dueños del ciprés, el pequeño y plano rali suena, todos obedecen y responden al llamado, los muchachos del rewe con su cinto de cabeza, los forasteros que han cruzado las aguas.
Traen la semilla a la tierra, todos cuidando la pureza del lugar (para recibirla).
Con una gran voluntad, muchos desde sus casas venían para traer en palabra , detrás de ellos , nuevamente el grito , sin ansiedad, de repente nuestros huesos se doblaron salen , los ancianos , nuevamente adelante , rebosantes y ligeros , a la orden del mayor , entre los que se hayan entre los sembrados.
Luego el que le sigue en edad va a los sembrados, colocándose a la derecha de nosotros, meneándose con la música, dejando marcadas nuestras huellas, sembrando nosotros mismos el rewe.
Con la luz sagrada de las mujeres, que se esparce por el poder del padre.
En el nguillatun se juntaba y concentraba mucha energía. En el nguillatun se juntaba y concentraba mucha energía.
Isabel Keupán, ya tenía a su guardián de la piedra negra, que le colgaba del cuello, la que ellos le habían regalado.
Vuelve a la tierra de rukatraro, ah, la tierra de Kollileufu, a donde retornarás para sobresalir.
Reúnete en paz, aconsejarás, padre, disolverás, rápidamente con la doncella, solitario ayudante del cielo, remeciendo, a los guardianes de los lugares, con gran amor, el ser blanco del tiempo, el ser de Orión.
El sol-serpiente de los tiempos, flor blanca, resonando, ah!! Vuelve a florecer, más nuestra doncella, al casamiento del ser en la tierra, Orión, nuestro padre de los pueblos, cansado está de su andar, vuelve a hacer como lluvia a nuestra patria...
Así sea, sin detenerse, el ciclo de las cosas, como un profundo surco desde Orión, volverás, volverás.... (RIU- (WELU: ORIÓN, TÛ, TÛ, VOLVERÁS)”

JOSE PAINÉN

“Kumey weñi wenu

Nguna rali , nguna rali , neun , nguna rali.

Nüwn neun, lamuen ngue yah, ruguelen, ruguele.

Pü lamuen, ngui-lamuen pü lamuen , ñi lamuen, mate mutenga kalla indimu.

Maté, caingao wañe, caingu, nielai aiyinga, lawuele keyu, newentu, newentu, nawen a newen, newentú. Tui mungña , kamapu , nananá yawen , newentuná , yawentú.

Chelkoyao nawel nawen, chelkoyao nawel, nawentu, nawel kuya nawen ngue novendoná, ñawen ngou.

Tuvawe yu ke kemeru.

Fentei oh lamtu leiyú , inayamero gorropu , nalla ve gorro pü , kamenea kufü , kamenew ke lamuen , tukainga , rewe, rewe tu kintu ayu , nare rewe y abandoná, rewen tu.

Tene wayo anë , amandonadam , tume lei, aiyo andana iñu watana tan wele aiyona

Tawenga la wende , nguiai , ngueingai ngia vemengan ai tumu wana , rewen

Wenanai , wengdu , wenanai, newen , ngaió ria gayu ayedumú , ane rewen.

Ngunawetu , ane rewen , riatun , gana, veteñetun, nawen gayu , tuwen tu wawi sauca , nga

Marili , Oh , kiñe wün ah lawen, tungainga , sumelga , dzomó

Ftemuanu, tukagain , tumegana , nawe , newentún a newen , newen

Tuman, tuna , newentu.

Nguna rali, nguna rali , nüwn nguna rali nüwun , lamuen

, ngue yah , lamuen ah lamuen , ah newentú , lawe ni

Newen , lamuen ni newen . Mute muteka ella inti mu. “

TRADUCCIÓN

“Buenito muchacho del cielo, creador del rali, creador del rali

Creador que haces abundantes rali que concretas la abundancia,

Hermana del espíritu , tu ojo y mirada de voluntad (*lamuen ngue yah*)

Colihue, ciprés , colihue y ciprés, hermanas del alma , hermanas de rogativa , hermanas

, hermanas.

Otra vez con voluntad , cerca de alcanzar rápidamente otra vez juntos tomando el maiz ,

Junto al creador . Ya no hay demonios (sucubos-incubos), gracias a la hierba medicinal , el ayudante oficial , vuelve con el newen , vuelve con el *newén* , *newén* el newen, vuelve con el *newén* , meciéndose una y otra vez toda la tierra .

Antepasados tras antepasados , se siente en el vientre , ahí se toma el newen , en el vientre se recibe, anidándose en el YAO , oh jaguar , jaguar!!.

Nido del yao oh jaguar!! , vuelve jaguar, vuelve jaguar , vuelve jaguar , vuelve jaguar , jefe del mundo subterráneo celestial , ojo-mirada , éxito celestial, éxito del ser , hija del ser.

Nuevo suelo, donde llegan parejas mensajeras de cuervos (como el cerro Meru), vuelve cuantas veces sea necesario hermana, vuelve a espárcete, junto al camino voluntariamente, sobre la planta en el campo. Es el estruendo que produce la voluntad

De la planta en el campo.
 Ese estruendo pasa sin detenerse, saliendo lejos, dejando una nube de polvo
 (como cometa sobre el cielo).
 Saliendo poderosas, las dos hermanas vuelven otra vez al camino, buscando el
 centro de amor, el húmedo y abandonado *rewe* volverá....
 Soltando el cuerpo hacia adelante, como dejándose llevar...
 El alma bulle, el alma de la luna vieja, antepasado disolviéndose nueve veces,
 brillando, finalmente se quiebra, sin miedo.
 Disolviéndose nueve veces en el ser.
 Como un muchacho que no hace una oración superficial, el ser se acerca, pasando
 a meditar sobre sí mismo, viviendo como una estrella, con el *newén* del *rewe*,
 querido cielo, el lenguaje del cielo, querido cielo, ohh *newén!!!*
 La siembra ser ya se halla aquí tomándose parte de las otras siembras, la gente al fin
 toma del poder del suelo (de la tierra misma, como elemento, no como territorio)
 Vuelven a florecer las siembras, como en un hermoso verano, durante diez eras
 (simbolizadas como eras de "cosecha").
 En el primer amanecer, la hierba medicinal, tomándose el juramento de las siembras
 cercanas potencia a la mujer que va con el hijo, también vuelve el sembrado de la
 luna antigua tomándose el *newen* del jaguar, *ne newén*, tomándose y elevando aun más
 el *newén* que vuelve al querido rali, al querido rali.
 El rali recibe la energía del amanecer, recibe la energía del amanecer, hermana el
 ser de la voluntad, hermana oh hermana ah, toma el *newén* que vuelve, hermana,
 estás en el *newen*, hermana en el *newén*, sin falta, aquí y ahora sin falta, con la
 voluntad de nuestra era (SOL-tiempo: INTI en dialecto lafkenche). "

FERMIN HUECHUKOY

*"Ah peñí anai, peñi anai, peñi anai, peñi anai, peñi anai peñi.
 Tumaingané malen anai peñi, tuwelgam, anai, peñi, koñiwa wentrui peñí, peñí,
 Peñí, peñí.
 Peñí , pañé Tapia , peñí Tapia, ani mei , teuka teukan eriyú,
 Peñí, peñí , peñí.
 Kelën wentu, koñiwa wentru, kelën wentu, koñiwa wentru.
 Fei lamnguen , aiééee
 .Lamngen keweniño , ya kevan , te kalle peñí, te kallepeñí .
 Y koni nai wentui, teng rakelmu , ngue ke kil , rake ngu.
 Tremolan , tremuan, tremolan, tremulañe ,
 Kurrepai ane peñí.
 Papai yenu, kelen te welu rungan , tremelu kañi teng .
 Anai papai yenu . Plañe pinguey ah wentru, koñiway wentrú , peñi anai.
 Fetemu Peñi .
 Kumey weñi wenu wenu."*

TRADUCCIÓN:

"Ah , hermano querido, hermano querido, hermano querido, hermano querido,
 hermano anai hermano.

Junto al ser del camino, querida doncella y hermano, el suelo de los cultivos, querido hermano, en el útero el joven y pequeño hermano, hermano, hermano, hermano.

Hermano, hermano Tapia, hermano Tapia, regresando a la paz (al reposo). ¿En que lugar está? En que lugar está el gozo de la doble visión? , hermano, hermano, hermano.

El rojo que se halla encima del joven útero sobre la hermana, a si, hermana, el habla del niño, juntando voluntariosamente, hermano, la flor blanca, hermano, la flor blanca hermano entro por y con voluntad, en esta amiga, tomándo a nuestra Raquel en su ser, los guardianes de Rabel, no tenían defectos, criándose como seres que se casaron (unieron) de azul.

Querido hermano, la señora llevaba, la señora llevaba, atrás suyo, agarrados de su falda, a los niños hacia una y otra parte. En un lado y otro llamando a su joven hijo, llamando a su joven, a su joven hijo.

Querido hermano, es nuestro momento de terminar el *ül*, buen hermano del cielo. “

V.V .i- El lenguaje hablado y el *newen*: un problema para el análisis

Al desear transcribir y transmitir, lo que un *ül* transmite a un nivel no intelectual, más allá del mensaje del lenguaje hablado, donde aparece el lenguaje sensible del *newén* , es útil recordar , aquellos estados mentales y emocionales que los escolásticos medievales y los teóricos renacentistas querían describir. Estos estados, difícilmente podían expresarse con conceptos y que aun hoy en la música europea clacisista, se plantea un desafío y un problema. La pregunta que surge es: ¿Al traducir un texto del mapudzungun, estamos transmitiendo todo el mensaje que se haya en el *ül* o existe algo que subyace a las palabras, un lenguaje a través de sonidos simbólicos?

El *newén*, es justamente el factor musical, que se presenta como un código simbólico que atraviesa desde los niveles cosmológicos, hasta los niveles sociales más cotidianos.

El lenguaje hablado, plantea la dualidad constante entre sujeto y predicado, lo que trasladado a niveles filosóficos, puede entenderse como el problema causa-efecto. Por esta causa, no es lo mismo decir: “el viaje le produjo ansias” que “ el ansia viajar” , en ambos casos un concepto se transforma en sujeto o en predicado, pero siempre se halla esa dualidad donde se plantea la pregunta ¿ que fue lo primero , el huevo o la gallina?, por esta razón, un *ül* puede entenderse bajo distintos aspectos según la perspectiva en que se observe su contenido hablado, pero al superar las limitaciones y las dicotomías de lo hablado , es posible para el no mapuche

internalizarse en el real sentido de los mensajes, el *newén* se transforma en un instrumento de análisis ya que representa las diversas ondas y frecuencias que se desarrollan con los sonidos. El sonido entonces, es la materia prima, que a través de sus más sutiles variaciones va entregando al auditor, claves. Estas claves pueden descifrarse a través de los análisis de las frecuencias, las que para el común de los mortales, es difícil de descubrir sin tener a mano un sistema artificial que permita identificar estas fuerzas sonoras y describir sus cambios. Gracias a estos tipos de análisis, es posible superar las limitaciones del lenguaje hablado y de la estructura del pentagrama, para poder identificar los símbolos propios de cada cultura, encerrados en un tipo de sonido.³⁸⁵

Tal como planteaba Theodor Adorno, en la música de una sociedad se reflejan sus contradicciones, esta contradicción se plantea por las dicotomías del lenguaje hablado, por lo que se hace necesario un elemento que vaya más allá de estas dicotomías, un elemento enlazador que de coherencia a cada expresión musical en el mensaje que transmite.

Por otra parte, se corre el riesgo de querer analizar las letras de un *ül* bajo un sentido racionalista, donde el sentido secuencial del espacio tiempo europeo, puede verse enfrentado frente a una lógica temporal mapuche muy distinta. En este sentido, las fases sonoras del *newen* en cada expresión musical, no tienen porque tener las secuencias lógicas que se conocen en occidente, tales como antecedente consecuente, piano-forte, *allegretto*, *andante* etc.... Todas estas formas, podrían darse de un modo semejante al europeo en la música mapuche, pero el descubrir ciertos patrones que sobrepasen este sentido "iluminista" de analizar la música puede dar al no mapuche una nueva perspectiva para entender el funcionamiento simbólico del mundo musical mapuche.³⁸⁶

Para poder penetrar en un conocimiento coherente, que explique el significado de las distintas expresiones de la sonoridad de este pueblo, se debe comprender que en esta cultura la energía es considerada, como algo que puede tocarse y sentirse. Si bien el *newén*, transmite parte del conocimiento del cosmos, este puede ser también tangible, solo que no a niveles que podamos entender como "físicos", por eso se hace necesaria una desracionalización para entender este término, el *newén*

³⁸⁵ Chomsky Noam 1979. Págs. 24-36

³⁸⁶ Adorno Theodor 1987. Págs. 15-30

implica también algo concreto en la música, pero no necesariamente algo que entendamos como lo físico.

Algo similar explica McClain Ernesto G. con el ciclo de las notas en la música China, para los chinos las notas y sus energías relacionadas con los elementos naturales, pueden tocarse son algo concreto, pero no son lo que entendemos como físico).³⁸⁷

Por ejemplo, un europeo educado en el sistema temperado no podría decir que lo “alegro”, lo mezzo “lo andabile” son algo físico, para él, son solo creaciones intelectuales, a través de la cual se le da connotación a una obra, pero que no son algo material que tenga incidencia física en quien lo escucha. Para el mapuche, lo sonoro tiene una incidencia material, el *newén* sonoro penetra en los átomos y células humanas y logra generar un intercambio energético.

Sin embargo, no se debe creer que esta energía contradice al lenguaje hablado, es más bien es una energía paralela, que tal como un espejo cruza al frente del logos, el logos y el verbo, el intelecto y la vibración.

Tal como dice Carl Dahlhaus, la música fue considerada esencialmente como actividad, como *energeia* y fue puesta de una forma muy separada al lenguaje, como si fuese en términos contradictorios u opuestos. Lo que aquí se plantea, es lo contrario, el *newen* realiza una simbiosis con el *nūtram* (la palabra), por eso es que al entender el *newén*, podrá comprenderse el verdadero sentido del texto y viceversa. Es necesario no caer en esa separación entre logos y verbo, entre intelecto y energía pura, en la que cayó la denominada “música pura”, una crítica muy asertiva que menciona Dahlhaus, y tal como este autor, aquí se quiere acercar el mundo social a lo cósmico. Es un llamado al origen de la energía: a lo abstracto y demostrar que solo son distintos niveles de un solo mensaje, cuando se ordenan estos niveles, es posible entender el arte mapuche. Es posible comprenderlo como arte y no solo como una manifestación cultural ritual, si estos niveles se hallan separados solo se logrará racionalizar y segmentar, el verdadero sentido del lenguaje artístico.³⁸⁸

³⁸⁷ Ernest G McClain .1979. *Págs. 205-209.*

³⁸⁸ Dahlhaus Carl 1982 *Págs-9-15*

V.V.J-El nivel del newennguey .El aspecto cosmológico social del newen en la música

La forma wave, describe la amplitud de la onda, el vector vertical es el desplazamiento, el vector horizontal, la distancia

La línea que une los extremos de los puntos más altos de desplazamiento, indican los puntos de inicio y término de sección de cada *newén nguey*. Cada sección, representa un espacio sonoro determinado, donde la fuerza del *newén* ligada al *nguen* (espacio físico), se mueve de una determinada forma. Esta fuerza es independiente a la letra o la altura y melodía, pues este análisis se especifica en esta área, en la capacidad que posee el *newén* de describir un área del *nguen*, el *nguen* que desea expresar el cantante y que lleva consigo como tradición en su canto. Según sea la forma de la línea de una sección, describirá uno de los tres tipos de *newén nguey*: Un tipo esta ligado al *newennguey* del cielo (del *wenu mapu*), el otro al *nag mapu* y el tercero al *minche mapu*:

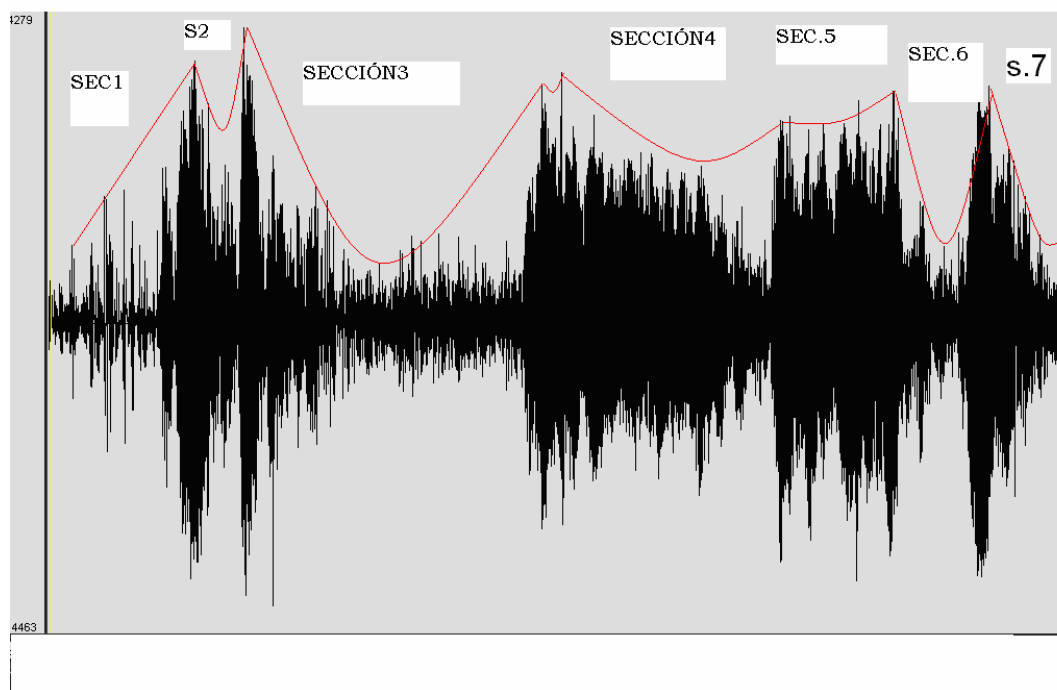
1-*Newenguey wenu mapu*: Cuando la línea de cada sección tiene solo una ligera variación, entre la línea de inicio y la final de cada sección , lo que muestra un desarrollo regular de las amplitudes , manteniéndose una línea relativamente estable, representa el ideal sonoro del *newén* que conecta al *nguen* con el *wenu mapu*. Esto simboliza, una fase de la canción donde se transmite la vibración o el poder que llega desde el cielo, desde las esferas mentales de las 4 potencias: *pillanes, wanguelen, futa nguenes* y *elchenes*.

2-*Newenguey nag mapu*:Es el *newén* que describe una línea más irregular, presentando una línea en descenso progresivo, hasta llegar a una curva de mediana profundidad, en el canto son las ondas sonoras invisibles a nosotros que transmiten el poder del espacio en que vivimos, el estado de vigilia de nuestro mundo concreto.

3-*Newenguey minche mapu*: Esta graficado por un descenso fuerte y extremo en la onda entre la primera línea y la última línea de cada sección. Representa la vibración de los *newenes* de cada *nguen*, ligado al *minche mapu*, la fuerza de los

elementos primigenios y microcósmicos, así como la fuerza del sonido ligado a los procesos sub-conscientes.

José Painen



Sección 1: *Newenguey minche mapu*: El canto de don José Painen, comienza con una subida progresiva desde las profundidades del minche mapu, como queriendo expresar su propia experiencia con los pillanes del volcán, del misterio telúrico de las fuerzas ígneas.

Sección 2: *Newenguey Nag mapu*: La amplitud se estabiliza un poco más, el canto se mueve ahora dentro de nuestro mundo, con ondas que describen la fuerza mundanal de nuestras vivencias.

Sección 3: *Newenguey minche mapu*: El *newén* vuelve a descender a los espacios del minche, describiendo una larga y amplia distancia de amplitudes, donde el sonido pasa por una serie de evoluciones hasta retornar al *naug mapu*.

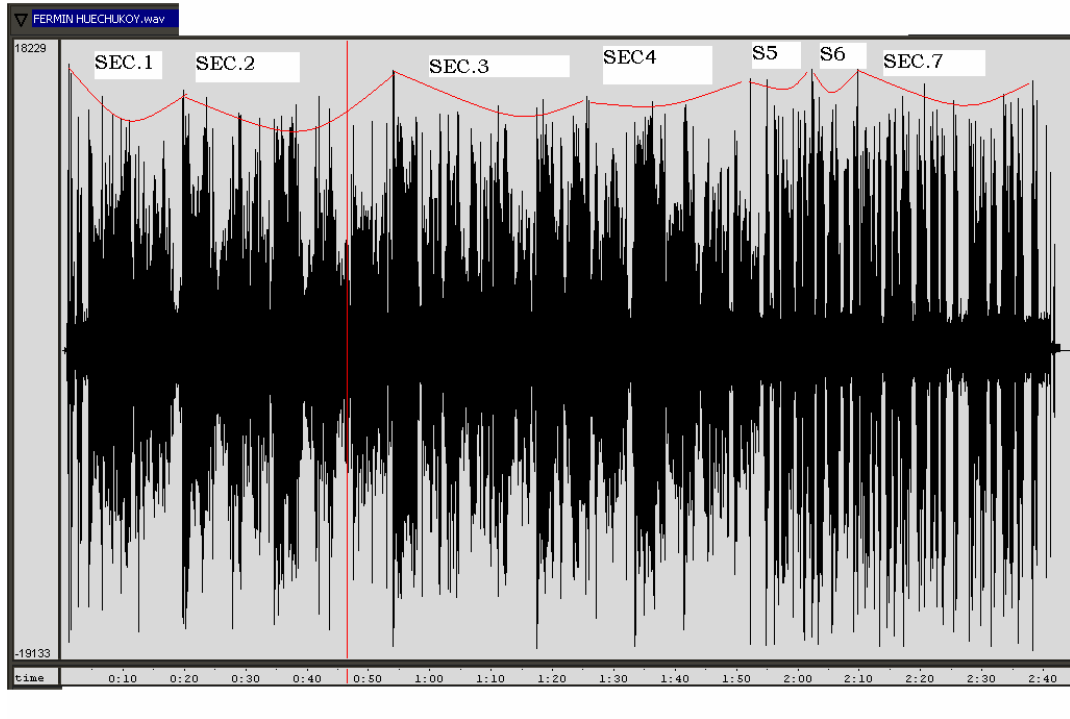
Sección 4: *Newenguey Naug mapu*: El sonido se estabiliza en un *naug mapu* dinámico con amplias subidas y bajadas pero sin realizar quiebres muy fuertes, se torna una sección muy activa donde la respiración y espiración rápida forman parte.

Sección 5: *Newenguey Wenu Mapu*: En esta sección el *newenguey* se estabiliza en el *wenu mapu* luego de una evolución progresiva y se torna pasivo y constante con muy pocas variaciones.

Sección 6: Se produce un brusco cambio, donde la amplitud desciende rápidamente al *minche mapu* como queriendo describir el contraste entre las fuerzas mentales y las fuerzas astrales del *minche mapu* (Formas que pueden ser sensibles o bestiales instintivas).

Sección 7. Se produce una repetición de la sección 6 como queriendo recalcar el sumergimiento en el *minche mapu* desde el *wenu mapu*.

FERMIN HUECHUKOY



Este *ül*, a diferencia de el primer *ül*, transmite una constancia mayor en la amplitud, manifestando el aspecto de un *newen* espacial más constante, esto se corrobora con la letra, más redundante y lineal que la del anterior *ül*, el *ül* de José Painen habla de una historia creacional donde se pasa por los 3 mundos de distintas formas y donde la articulación y la respiración es más activa. Aquí por el contrario, la respiración es más constante y la articulación se torna más repetitiva, como queriendo entrar en un trance, el tema de la madre y de la familia es transmitido a través del poder de un *newén nguey wenu* repetitivo. Salvo la primera sección todo el resto es *newenguey wenu*.

Sección 1: Comienza este *ül* con un ligero *newén nguey naug*

Sección 2: Sigue el *newén nguey naug* con 7 puntos de apoyo o alzamientos de la amplitud:

Sección 3: Comienzo de una sección *newén nguey wenu* muy activa, con 3 puntos de alzamiento.

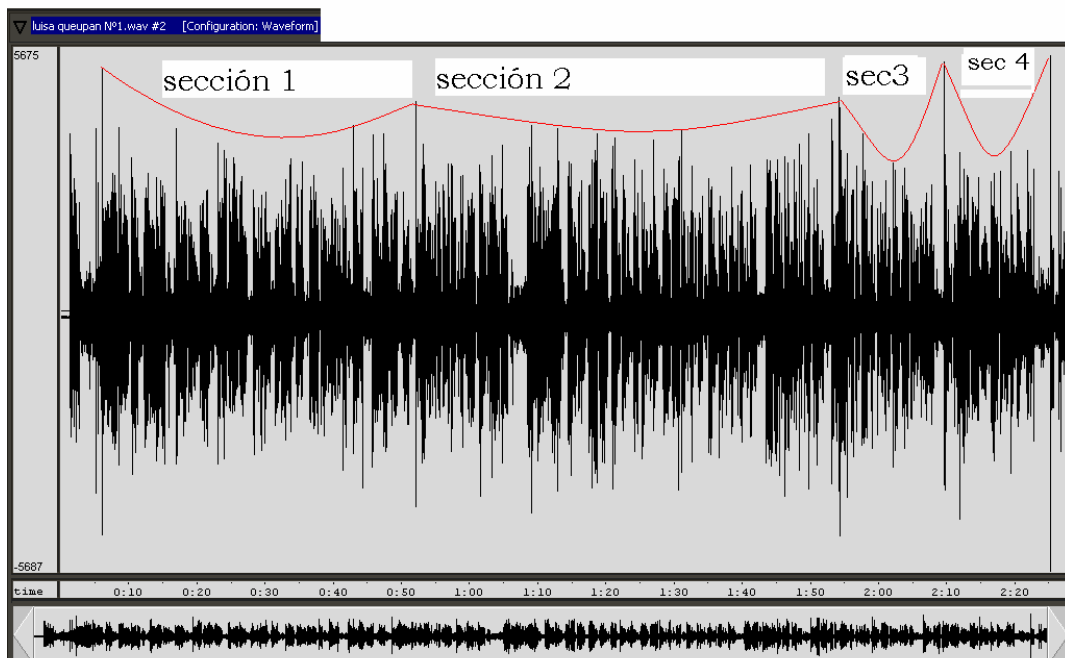
Sección 4: Mantenición de un *newén nguey wenu* muy constante con pocos cambios y con dos puntos de alzamiento interno.

Sección 5: Sección de un *newén nguey naug* de muy poca duración.

Sección 6: Se repite un *newén nguey* de muy poca duración.

Sección 7: Término del *ül* con un *newén nguey wenu* muy estable con tres puntos de alzamiento principales.

LUISA 1



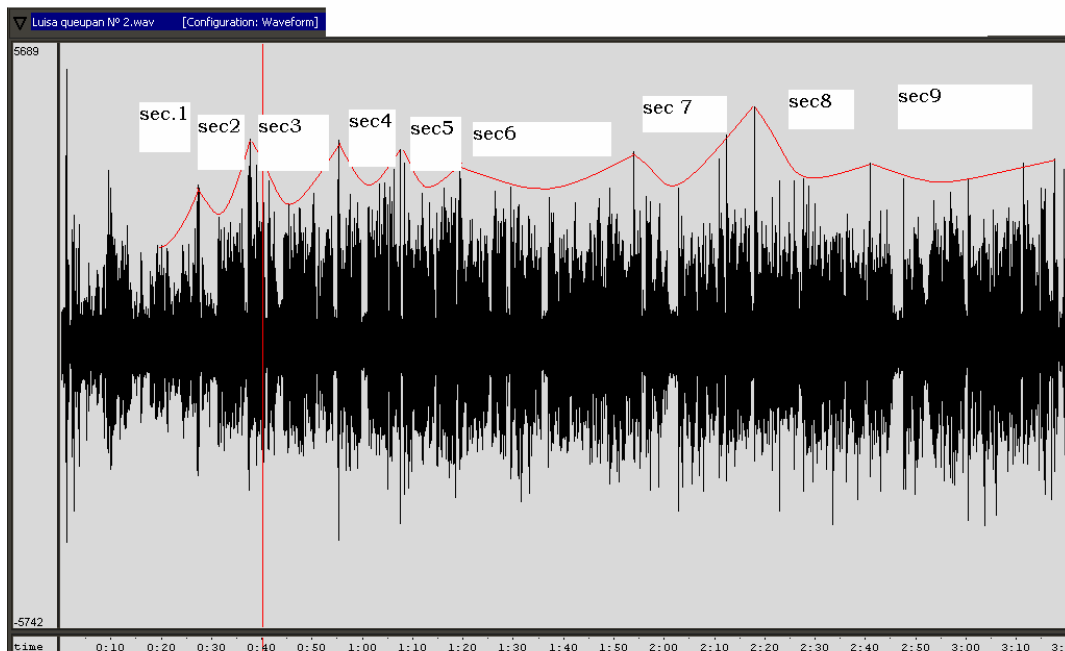
Este *ül* tiene un *newén nguey wenu* central muy largo, por lo que hace que sea un *newén* de tipo muy constante, acá se expresan muy claramente los cambios de sección.

Sección 1: Un *newén nguey nag* muy suave con cuatro puntos de alzamiento interno.

Sección 2: Un claro *newén nguey wenu* muy estable con dos puntos de alzamiento estable.

Sección 3 y 4 Dos *newén nguey minche* no muy pronunciados, pero muy similares, donde el canto se torna más denso y fuerte, luego de una larga sección central de una intensidad muy pareja, el brusco cambio le da a este *ül* un carácter muy sorpresivo.

LUISA 2



Acá predominan los *newén nguey minche* y ningún *newén wenu*. Esta conexión de la intensidad con el *minche*, corrobora la letra de la canción, donde se habla de las entrañas de la tierra y donde se manifiestan las confrontaciones entre los hombres, un canto de fuerza telúrica pero de una forma muy progresiva y detallada manifestando claramente cuatro distintos niveles de *minche* (Sub-consciente, pasiones etc...)

Sección 1: Comienzo con un *newén nag minche* ascendente que transmite la fuerza desde los estratos más profundos del *minche* a los superiores.

Sección 2: Sigue un *newén nguey minche* superior otro estrato

Sección 3: Avance progresivo a un *newén nguey minche* más alto aun que el anterior,

Sección 4 El *newen nguey minche* llega a su ápice en estrato (recordar que el *minche mapu* posee 7 estratos).

Sección 5: Se baja a un *newén nguey minche* menor.

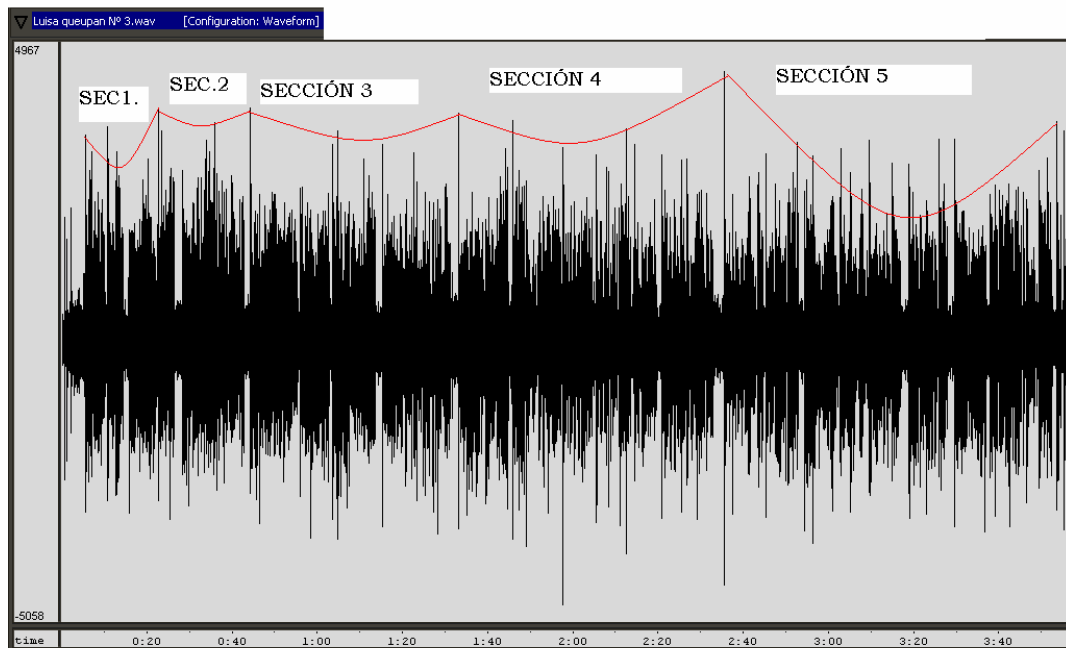
Sección 6: Entrada a un *newén nguey nag* muy extenso y definido.

Sección 7: El nivel de *newén nguey minche* más telúrico e intenso con cambios drásticos dados por la repentina subida del desplazamiento de la onda (vector vertical) al igual que en el comienzo, pero con una mayor distancia.

Sección 8: Repite la misma forma del *newén nguey minche* de la sección anterior, pero en vez de ser ascendente es descendente.

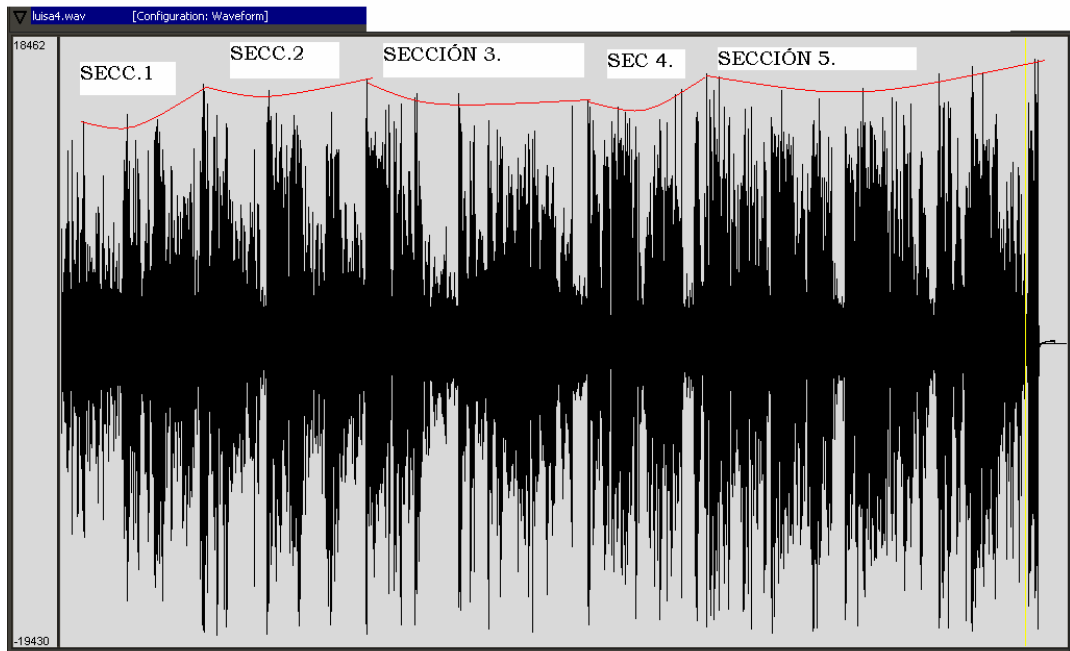
Sección 9: El *ül* finaliza estabilizándose en un *newén nguey wenu* muy activo con tres alzamientos principales.

LUISA 3



- Sección 1: Alzamiento ligero desde un pronunciado *naug mapu*.
Sección 2: Llegada a un activo pero corto *newén nquey wenu*.
Sección 3: Comienzo de un *newén nquey nag* muy activo.
Sección 4: Largo *newén nquey nag* de un movimiento final ascendente.
Sección 5: Un largísimo *newén nquey minche* describe el paso por muchos estratos,

LUISA 4



Sección 1: Ligerito *newen nguey nag* que describe un estrato alto y elevado del nag, en un ascenso progresivo a un *newen nguey wenu*.

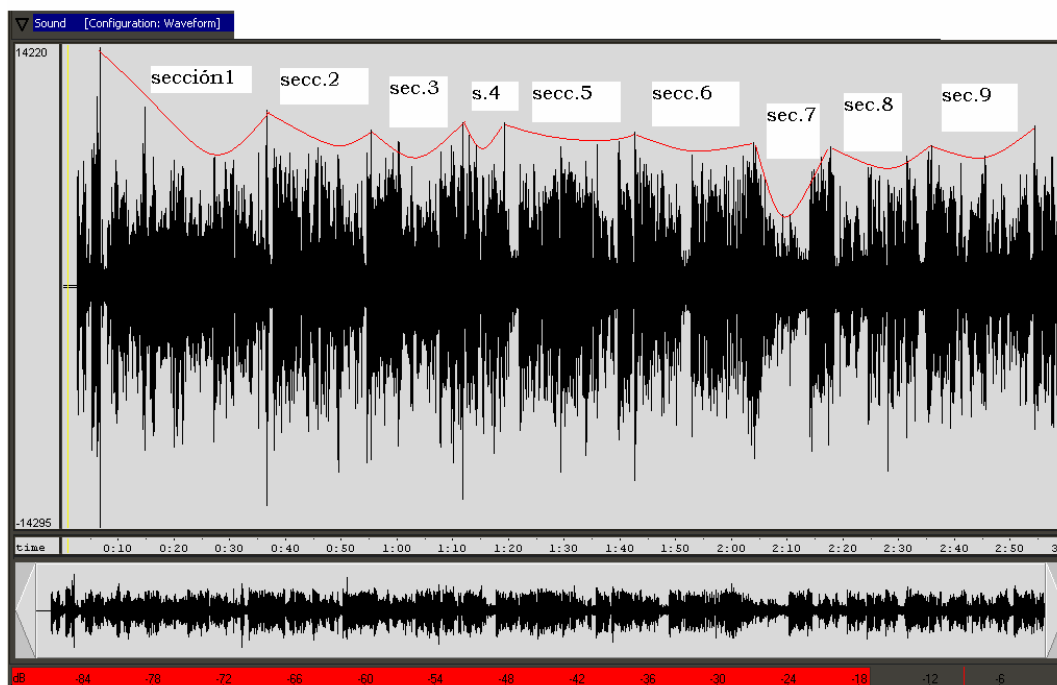
Sección 2: *Newen nguey wenu* muy activo que se sostiene gracias a un solo gran punto de elevación.

Sección 3 *newen nguey wenu* que describe una tendencia descendente, manifestando un estrato celestial muy cercano a lo terreno.

Sección 4: Un *newen nguey nag* ascendente que funciona como transición a un nuevo *newen nguey wenu*.

Sección 5: *newen nguey wenu* ascendente que pasa por los distintos estratos del cielo.

LUISA 5



Sección 1: Un *newén nguey minche* descendente no muy pronunciado, manifiesta el paso de los niveles superiores a los inferiores.

Sección 2: Un *newén nguey nag* muy activo con dos puntos de alzamiento.

Sección 3: Un *newén nguey nag* con tendencia a lo descendente en el límite con el *newen nguey minche*.

Sección 4: Un *newén nguey minche* muy corto.

Sección 5: Un *newén nguey wenu* muy estable con tres puntos de alzamiento.

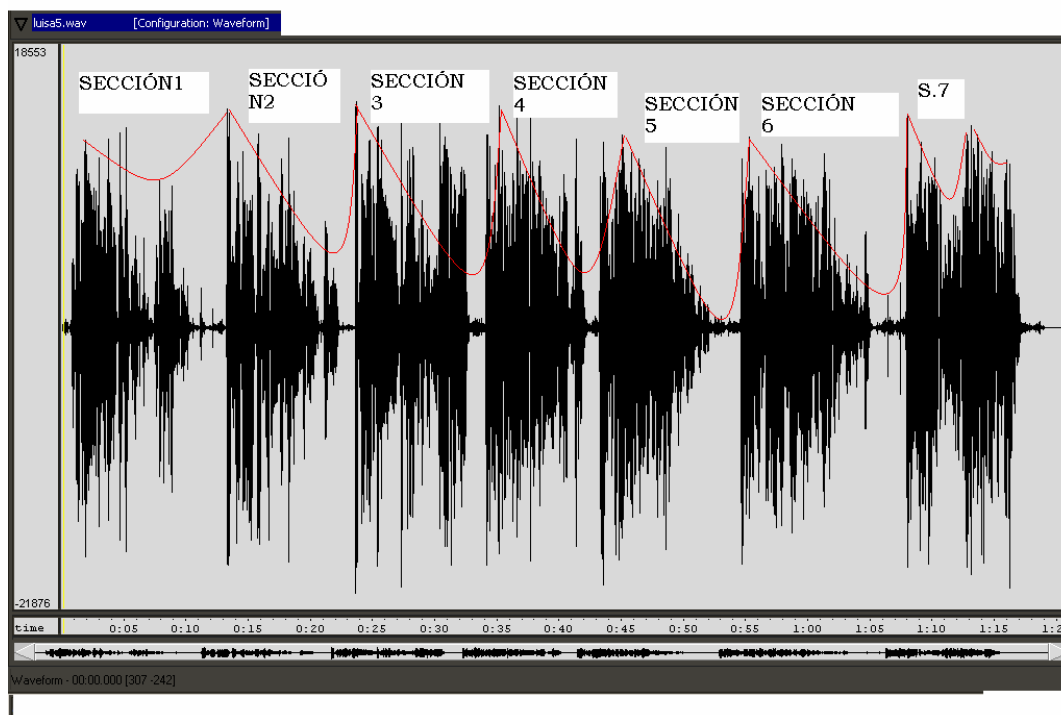
Sección 6: Un *newén nguey wenu* con tendencia descendente.

Sección 7: Un *newén nguey minche* muy abrupto.

Sección 8: Un *newén nguey nag* muy activo.

Sección 9: Un *newén nguey* muy activo de tendencia más ascendente que el anterior.

LUISA 6



Sección 1: Un *newén nguey minche* no tan pronunciado.

Sección 2: Un *newén nguey minche* más pronunciado que el anterior

Sección 3: Continúa el descenso del *newén nguey minche*.

Sección 4: Un *newén nguey minche* similar al anterior.

Sección 5: El *newén nguey minche* más pronunciado y descendente de este *ül*, el momento de mayor tensión en la obra.

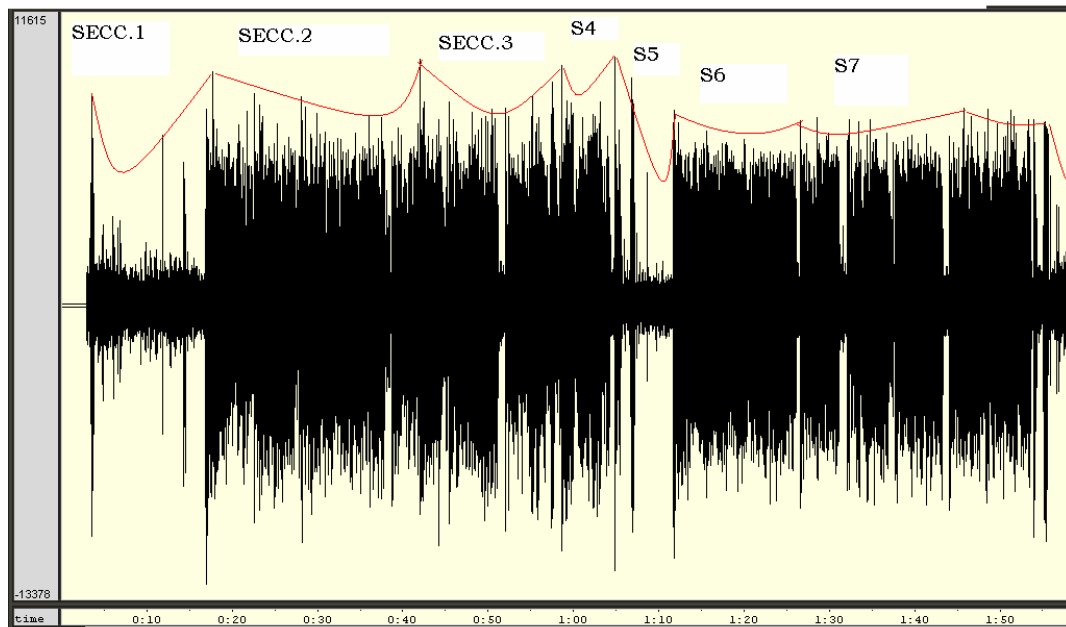
Sección 6:

Sección 7: Un *newén nguey minche* muy corto pero que asciende repentinamente.

Sección 8: Un *newén nguey minche* muy suave que termina el *ül* con una articulación muy leve.

Es este *ül* de todos los analizados, donde predomina más la fuerza telúrica y tensionante del *minche mapu*, transmite una vivencia muy fuerte, es un *ül* altamente dramático desde el punto de vista de la intensidad, lo que se corrobora en la letra donde se exhorta a despertar al espíritu del planeta tierra, plantea un conflicto interno en el hombre y una lucha en él, por su propia expansión y realización.

TRUTRUKAYUN DE FERMÍN HUECHUKOY (RUKATRARO)



Sección 1: Un *newén nguey minche* muy irregular de una ascensión clara.

Sección 2: Un *newén nguey nag* descendente con un movimiento ascendente final.

Sección 3: Un *newén nguey minche* muy regular.

Sección 4: Un *newén nguey minche* muy pasajero.

Sección 5: Un *newén nguey minche* marchamadamente descendente.

Sección 6: Un *newén nguey minche* muy sorpresivo marcado por el ascenso desde un estado *minche mapu* anterior.

Sección 7: Un *newén nguey wenu* muy activo e irregular con un punto de elevación tan alto, que pareciera indicar una nueva sección pero que es secundado por un punto de término de sección parecido al punto de inicio de sección, por lo que este alto punto de elevación central manifiesta algo poco común, un estado de intensidad dramática en el *wenu mapu*, un caos celestial.

Se finaliza con una especie de “coda” de intensidad, que no puede ser considerado como una sección ya que es muy efímera y descendente, es el descanso luego del caos celestial.

V.V.K El newen trepeduamn, el análisis sicoemocional del newen en la música. Análisis espectral.

En el mundo mapuche, la profusión de una gran densidad de armónicos en constantes cadenas y choques de energía (explosión de energía), es símbolo de *newén*, de fuerza. Además de esto, donde las frecuencias de los armónicos son más altas (mayores ciclos o esferas que expanden el sonido lo que se puede graficar como los círculos concéntricos que se expanden en el agua) puede hallarse un *newén* ligado con el *kütral* (el fuego) generador del humo del llangui, humo que lleva al *newen*, del *naug mapu* al *wenu mapu*, por lo que el *newen kütral* es de carácter espiritual, representa la fuerza capaz de generar la mayor cantidad posible de ondas sonoras en expansión. En un caso aparte, las menores ondas en expansión, son reflejo de los *newenes tuwe*, energía terrestre, más densa y pesada pero que es capaz de despertar la fertilidad y el vigor físico. En el espectrograma, la fusión de tiempo, formantes indefinidos, timbres e intensidades, son símbolo del *newen* ligado a la emoción, ya que el poder de la suma de los timbres es el ideal de la música mapuche como poder generador de la emoción humana, la cual cumple una fusión de cohesión entre los distintos niveles humanos desde lo social a lo espiritual.

En el análisis espectral, pueden identificarse las zonas con más armónicos condensados, las cuales representan las áreas donde se halla mayor cantidad de *newén*. Según el nivel de hertz que alcancen (línea vertical), será el tipo de *newén*. En este aspecto, el timbre, que es la combinación de armónicos, determina el carácter del *newén trepeduamn*, es decir el *newén* ligado a la emoción, esto es sumamente importante ya que si en el análisis wav, el *newén* es identificado bajo una funcionalidad estética-espacial, bajo el espectrograma se identifican los momentos emotivos y motivacionales del *newén*, es decir hacia que puntos llevará el cantor al auditor, a que niveles emocionales, así como en el análisis wav, los niveles se relacionaban más bien con los aspectos físicos, con la energía de la

especialidad (movimiento humano, distribución) este análisis se enfoca en la motivación musical.

Los niveles de hertz representan los 4 elementos en la cosmovisión mapuche, el más elevado es el fuego, el más denso la tierra , si el *newén* se enfoca más en un sector ligado a la tierra, quiere decir que la connotación que el cantante da a sus palabras en esa sección, será más bien física directa si es el caso de la tierra, más astral (astrológica) si está ligado al aire y más mental si está ligado al agua (conceptos en *mapudzungun* vistos bajo una perspectiva más abstracta y filosófica) Si el *newén* se concentra en mayor medida en los altos niveles hertz , estará enfocando las palabras bajo una perspectiva más poética y espiritual, el sumum metafórico del *ülkantun*.

Entonces el *ülkantun*, será dividido en distintas secciones, según el nivel de hertz que alcance cada parte, y a su vez cada sección se subdivirá demostrando si existe una preeminencia de un tipo u otro tipo de *newén* según los elementos.

El *newén* que espera identificarse acá, es el *newén trepeduamn*, es decir el aspecto del *newén* ligado a lo emocional, que en el mundo mapuche es el punto donde se deciden las acciones: la emoción dice: quiero comer , pero la acción física dice quiero comer con la mano o con cuchara, la emoción decide el que y la acción el cómo , así en el *newén nguenoafel* se hace alusión al espacio y la forma, justamente a lo estético , en cambio en el *newén trepeduamn* se describe como el motivador , el impulso , que unifica los mundos astrales (lo astronómico, las fuerzas siderales) . Esta energía se halla en lo físico, lo cotidiano, es un punto medio entre el sub-Consciente y el consciente, en el mundo mapuche el *trepeduamn* no se refiere a la emoción solo como un generador de diversión o de anhelos, como en el mundo europeo, es más bien un instrumento constructor de arquetipos de decisiones, de caminos, algo así como a modelos de conducta.

Los altos niveles hertz, manifiestan gran cantidad de armónicos en cada sección, Repartidos a su vez en distintas concentraciones de *newén* (las zonas más oscuras representan mayor nivel de *newén*, las más claras menos nivel).

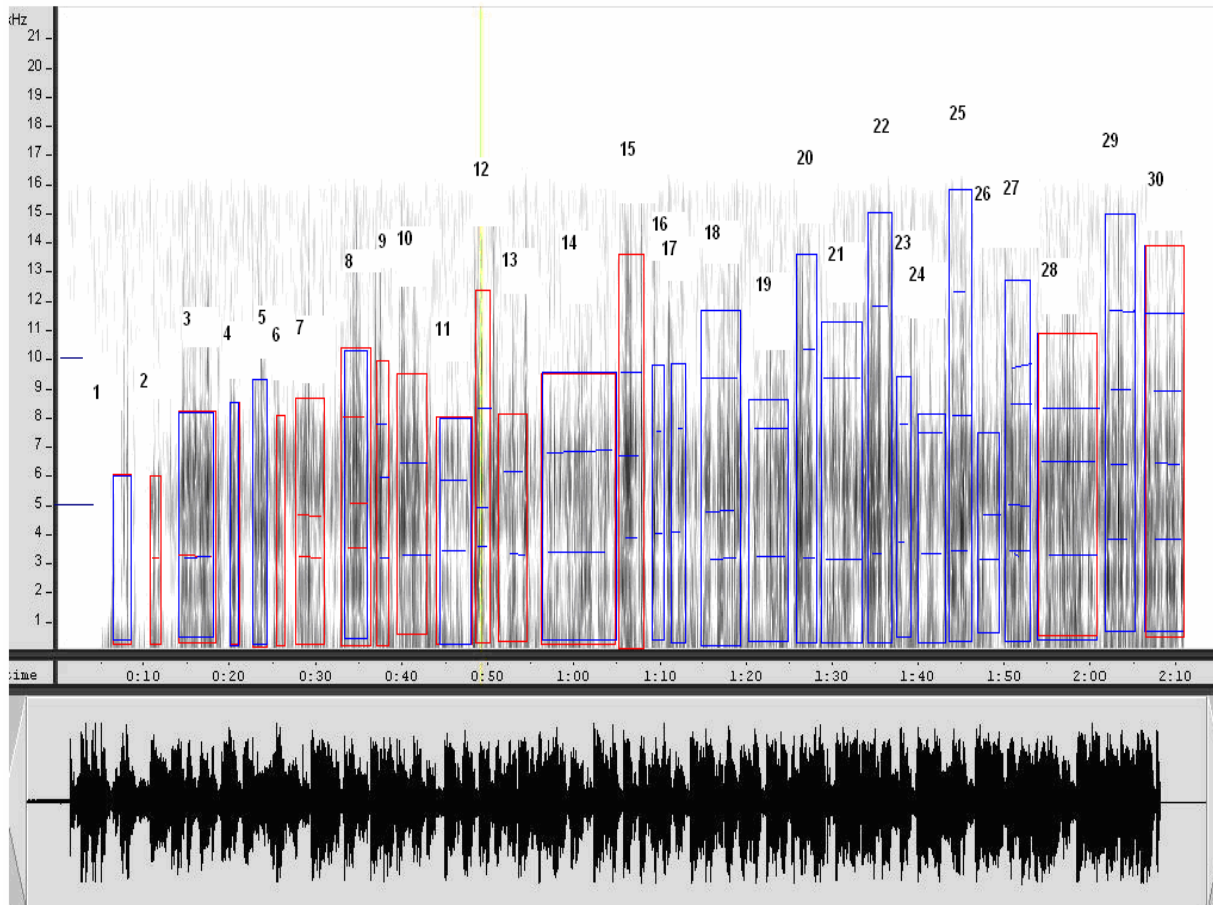
El nivel más bajo va desde el punto 4 Hz. , Este es en nivel *tuwe* (tierra), luego de este viene el punto 8, representa el nivel (kurruf-viento) de los 8 a los 12, el nivel *ko* (agua) más allá de este se llega al *kutral*.

A partir del nivel *kutral*, la concentración de *newén* (acumulación de armónicos en distintas direcciones) permite la entrada al *kuimin*, un estado de trance en que la

persona pierde la noción de sí mismo como ser individual (como imagen antropomorfa) y entra a fundirse en el todo, en el *wall mapu* (cosmos). En el nivel *Ko* se produce el *nguenoafel* el nivel de trance individual en que el *püllli*, en el nivel del *kütral* es más fácil conseguir un estado de semi trance, que permite al oidor consciente de cada returbación sonora y que sea capaz de sentir, conectarse con su *am*, alma mental, en el *tuwe* o tierra la conexión es con el *alwe* o alma terrena, la más efímera y pasional.

Es justa la comparación que puede decirse, que el *trepeduamn* es similar al concepto de afecto, a los estados afectivos generados por la música.

JOSE PAINEN



Secciones:

- 1 Supera los 5 hz y se ve con poca concentración de *newén* aunque está distribuido regularmente por todos los hz. Es un *newén trepeduamn* que posee un nivel tierra-aire acentuado, se comienza con una emoción astral-física, es decir el oyente debe caer en un estado de somnolencia o semi-trance
- 2- Idéntica a la primera sección.
- 3- Llega hasta el nivel *ko* (agua) y el *newén* se concentra en los 7 hz, un *newén kurruf*, se produce un estado de somnolencia cercano al trance (a mayor cantidad de armónicos es más posible llegar al *nguenoafel* y al *kuimin*, el primero es un

estado de trance en que se posee conciencia de sí mismo, el segundo permite la fusión o el acercamiento a la deidad.

4- De carácter *ko*, posee una distribución mayor de *newén* llegando a los niveles más tierra que a la anterior sección.

5-Llegando a los niveles *ko*, se centra en el *kurruf* estimula la conexión mental del *am* es decir el sentido de individualidad.

6-En un nivel más cercano al *kurruf*, abarca una distribución muy igualitaria de *newén* (zonas oscuras).

7-Concentra su *newén* en el nivel *kurruf* descendiendo gradualmente hasta la tierra más densa (o hz)

8- Llega débilmente a los niveles *ko*

9- Llega a los niveles *ko* pero se centra en el *kurruf*

10-Llega a nivel *ko* y su concentración es mayor en *ko* y *kurruf* (viento) y menor en *tuwe* (tierra).

11-Solo llega a niveles *kurruf* y posee poca cantidad de *newén* *trepeduamn*. (Baja concentración de armónicos tímbricos)

12- Llega hasta el nivel *kütral* (fuego) pero posee pocas concentraciones de *newen* *trepeduamn*

13- Llega a niveles *kürruf* con poca concentración de *newén* *trepeduamn*.

14- Llega a niveles *ko* y posee poca concentración de *newén*.

15- Llega hasta un nivel *kutral* y posee concentración de *newen* en *ko* y *kürruf*.

16- Llega hasta niveles *ko* con concentración regular y distribuida igualitariamente, de *newén* *trepeduam*.

17-El mismo caso que la sección anterior.

18-Cercano a niveles *kutral*, mayor concentración de *newén* *trepeduam* en *ko* y *kürruf*.

19- Llega a un primer nivel *ko* (8,5 hz.), concentración de *newén* *trepeduam*
En nivel *kürruf*.

20- Llega hasta un nivel *kütral* impulsado por una alta concentración de *newén* *trepeduam* en *tuwe* y *kürruf*.

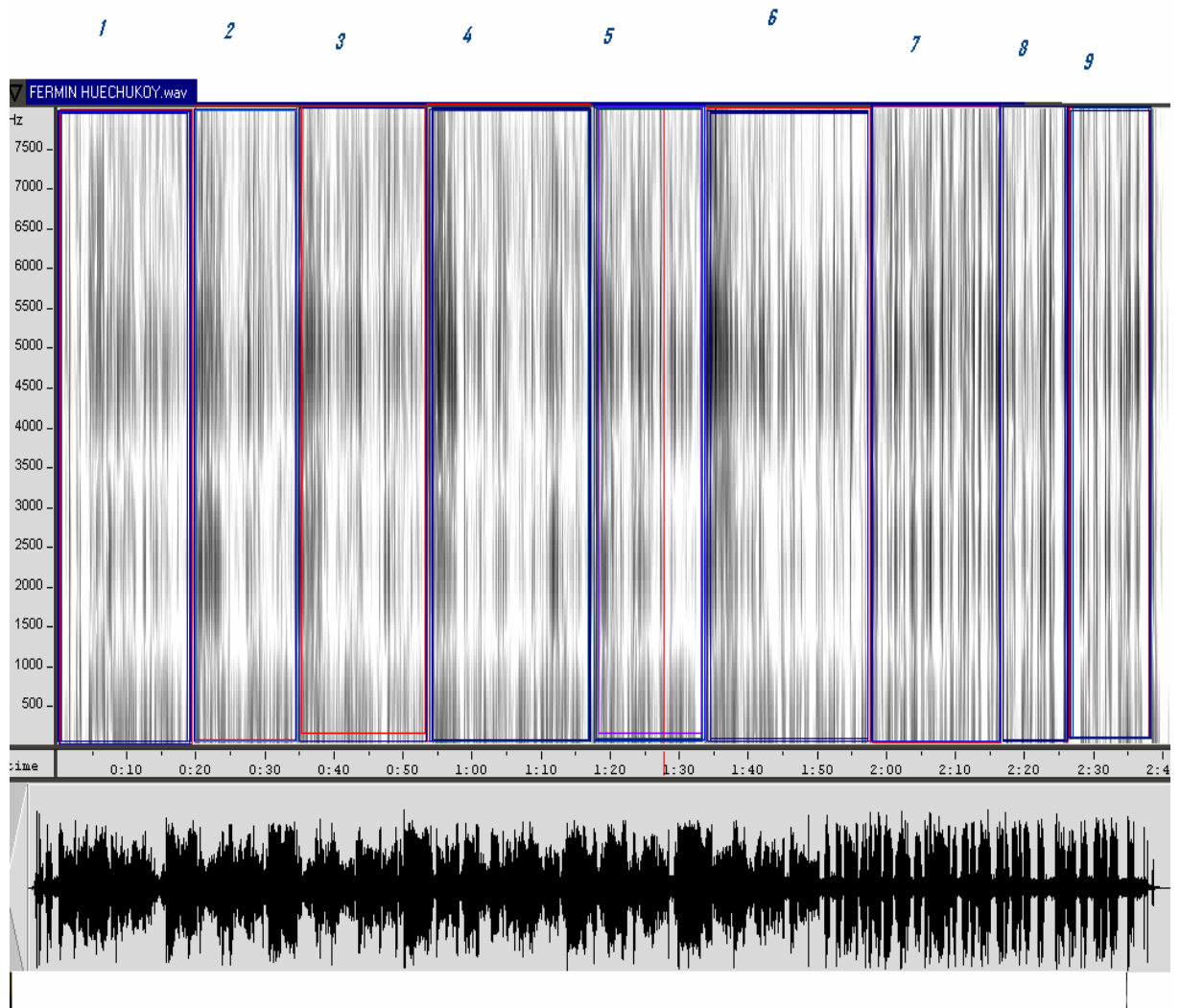
21-Llega hasta el nivel *ko* más alto disipándose la concentración del *newen* a medida que asciende a mayores frecuencias.

- 22-Alcanza hasta el nivel *kutral* con una mayor concentración de *newén trepeduamn* en el nivel *kürruf* (4-8hz)}
- 23-Hasta los inicios de un nivel *ko*, posee la mayor concentración de *newén* en los niveles alto de *tuwe* y en los bajos de *kürruf*.
- 24-Llega solo hasta el punto más alto del nivel *kürruf*. Posee una concentración de *newen* mediana respecto al resto total de las secciones.
- 25-Llega hasta el nivel más alto de *kutral* (15.5) en toda la obra, siendo desde el punto de vista del *newén trepeduamn* el punto más alto, de mayor tensión de todo el *ül*.
- 26-Alcanza solo hasta un nivel *kürruf* teniendo una concentración de *newén* solo en el nivel más alto de *kürruf*.
- 27-Toca levemente el inicio del nivel *kütral*. Con una concentración alta del *newen* desde el *tuwe* hasta los niveles medios de *kürruf*.
- 28-Llega hasta el nivel *ko* y tiene una concentración de *newen* en los niveles altos del *tuwe* y en los bajo del *kürruf*.
- 29- Se extiende al nivel *kütral* tocando con una mayor concentración en el *tuwe*, es decir posee una mayor concentración de *newén* en las frecuencias bajas, sin embargo el *newen* llega hasta tocar las frecuencias altas.
- 30- Toca el nivel *kütral* posee una buena cantidad de *newen* en casi todas sus sub-secciones.

RESUMEN:

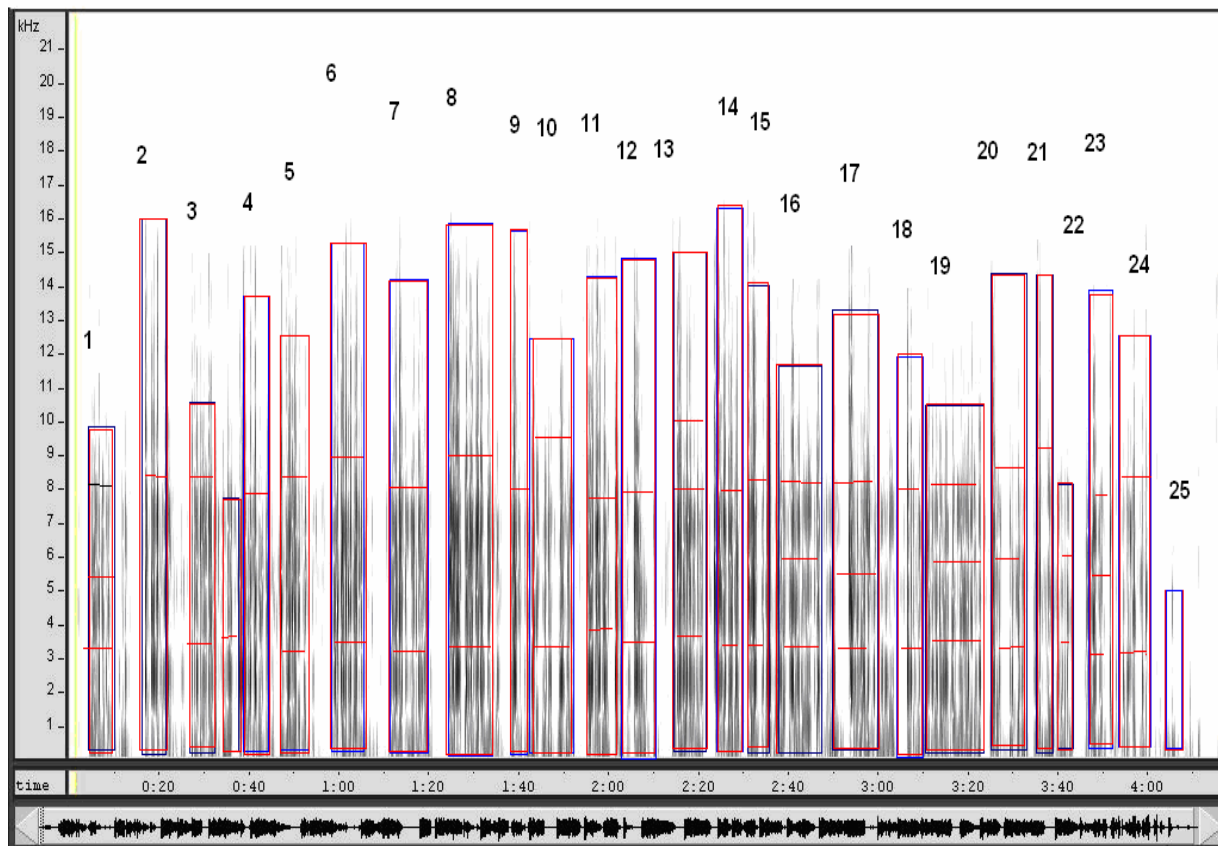
Con relación a todos los *ül* recogidos, este es el que presenta mayor variación y diversidad tímbrica, por lo que la emoción que genera este *ül* es muy fluctuante y representa una capacidad notable para una emisión del sonido capaz de generar secuencias de armónicos muy largas.

FERMIN HUECHUCOY



1, 2, 3, 4, 5,6, Estas secciones son muy parejas casi no se distinguen muchas diferencias concentrándose el *n.t* en la primera mitad de *kürruf*. Las últimas 3 secciones tienen mayor concentración de *n.t* con menos espacios vacíos, además de que cruzan todos los niveles (grados de frecuencias), equitativamente, es un final donde se sobrecarga de emoción al *ül*.

LUISA QUEUPAN N° 1



1: Alcanza hasta la mitad del *newén*

Ko, con una concentración de newen entre los 4 y 8 hz.

2: Llega hasta el nivel *kütral* más alto de todo el *ül*, por lo que este empieza con una fuerte emoción, un *newén* que debe llegar al corazón y al ámbito de lo espiritual, literalmente una profundización del corazón. Sin embargo la mayor concentración de *newén trepeduamn* se encuentra entre los 7 y 8 hz.

- 3: Sobrepasando ligeramente la mitad del *ko*, la concentración de mayor *newén trepeduamn* se halla entre los 6 y 8 hz.
4. Alcanza casi el nivel más alto del *kürruf*, posee poca concentración de *newén trepeduamn*.
- 5-Alcanza hasta el primer nivel *kütral* .Posee una concentración de *newen trepeduamn* entre los 3 y 8hz.
- 6-Logra sobrepasar la mitad del nivel *kütral* y posee una alta concentración de *newén* entre el 1hz y el 8 hz.
- 7-Llega hasta la primera mitad *kütral*, contrasta su densidad de *newén* en los niveles *tuwe* y *kürruf* y la poca concentración en los niveles *ko* y *kürruf*, por lo que es una sección espiritual-social, llama a la unión del colectivo social (bajo un lenguaje emocional y no verbal).
- 8-Alcanza hasta la segunda mitad de *newén* *kutral* pero al igual que la sección anterior, el *newén trepeduamn* se haya concentrado en los niveles tierra y aire.
- 9-Con poca concentración de *newén trepeduamn*, logra llegar hasta un alto nivel *kütral*, por lo que presenta dentro de la obra una sección de poca emocionalidad, y una sutilidad espiritual especial.
- 10-Toca el nivel *kütral* y posee una distribución de *newén trepeduamn* mediana y disipada, con amplios espacios, por lo que representa un momento de una emoción indecisa referida a la individualidad misma, es una pequeña evocación de la emocionalidad del oyente como individuo, en sus anhelos y deseos.
- 11-Llega hasta la primera mitad del nivel *kütral* y posee una de las mayores distribuciones de *newén trepeduamn*, en las distintas secciones en relación a toda la obra, es una emoción constante de armónicos que se distribuyen relativamente equilibrados en todas las frecuencias. Es un llamado emocional tanto a la comunidad como a los dioses (pasando por la persona como rol social (nivel *kürruf*) y el individuo como chispa espiritual (nivel *ko*).
- 12.- Alcanza hasta la segunda mitad de nivel *kütral*, por lo que simboliza un deseo por alcanzar las esferas espirituales, aun cuando posee una ligera concentración de *newén*, lo que quiere decir que la poca concentración de distintos armónicos, es una indicación de poco contenido emocional o de un contenido emocional más restringido (es necesario recordar que no se habla aquí de un lenguaje verbal sino que emocional de un ámbito más inconsciente no racional).

13-Logra extenderse hasta un nivel similar que la sección anterior, pero a diferencia de la sección 12, posee una buena concentración de *newén trepeduamn* en los niveles *tuwe* y *kürruf*

14-Llega al nivel *kütral* más alto de toda la obra, por lo que representa el pick espiritual y catártico del estado denominado *kuimin*, en este caso una emoción que impulsa a sentirse conectado con la deidad. Posee una concentración de *newén trepeduamn*, relativamente bien distribuida, por lo que la emoción de *newén* (emoción creativa generativa) de esta sección es equilibrada en todo sentido.

15- Se extiende hasta la primera mitad del nivel *kütral* con una cantidad de *newén trepeduamn* mediana.

16- Alcanza el nivel más alto de *ko* con mayor concentración, de *newén trepeduamn* entre los niveles *kürruf* y *tuwe*, lo que representa una emoción dirigida principalmente a lo social, lo personal y lo individual y al mismo tiempo se mueve dentro del *nguenoafel*, el umbral de frecuencia relativo al trance individual (Estado en que el individuo penetra en si mismo pero concentrándose en si como entidad individual, no fusionada con el todo).

17-Alcanza hasta los primeros niveles de *kütral*, pero posee una mayor concentración de *newen trepeduamn* en lo social y lo personal (*tuwe* y *kürruf*).

18-Llega hasta un nivel *ko* y posee poca concentración de *newén trepeduamn*.

19-Alcanza hasta un nivel *ko* y tiene una distribución de *newén trepeduamn* relativamente igualitaria.

20-Se extiende hasta un nivel *kütral* pero posee muy poca concentración de *newén trepeduamn*.

21- Una sección muy corta, gráfica una subida fugaz de armónicos a niveles *kütral*.

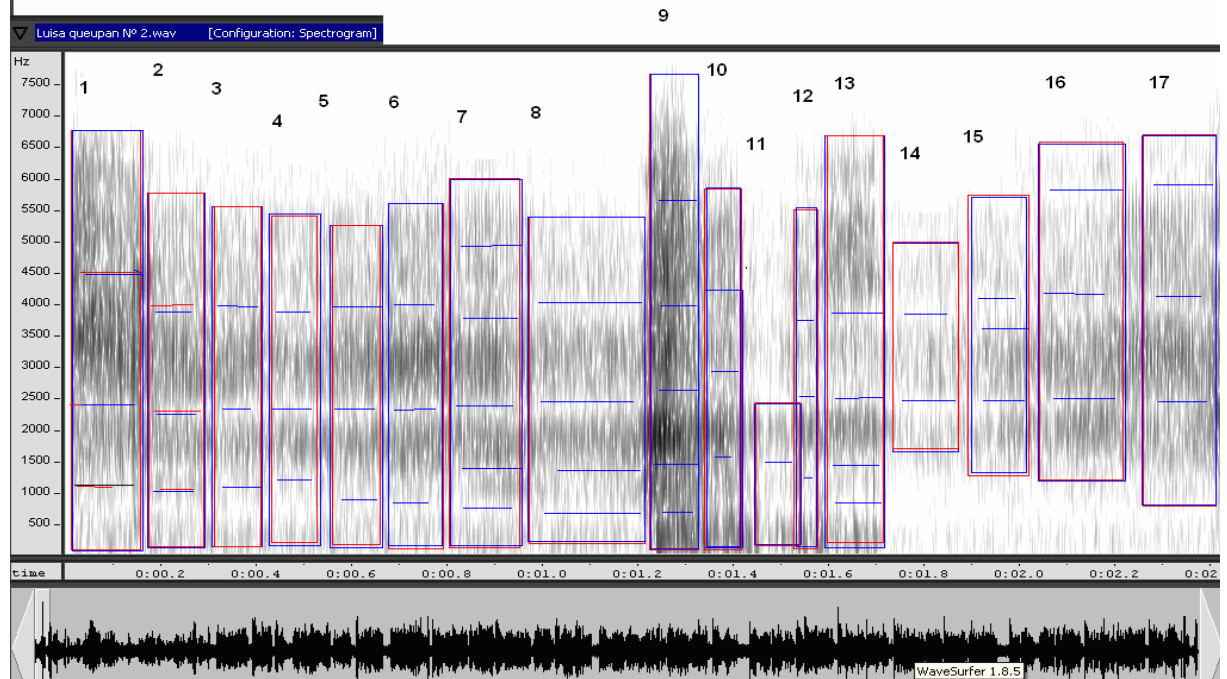
22-Alcanza hasta el nivel *kürruf* más alto.

23-Logra extenderse hasta los primeros niveles *kütral* pero posee poca concentración de *newén trepeduamn* en los niveles *kütral* y *ko*.

24-Roza el nivel *kütral* y posee una concentración media de *newén trepeduamn* en los niveles *tuwe* y *kürruf*.

25-Es la sección con el nivel más bajo sobrepasando apenas el nivel *tuwe*, con muy poca concentración de *newén trepeduamn*.

LUISA QUEUPAN Nº 2



1: No sobrepasa el nivel *kürruf* (no pasa más allá de los 6700 hz), su mayor concentración de *newén trepeduamn* es en el nivel más alto de tierra (*tuwe*).

2 -Llega aproximadamente a la mitad del nivel *kürruf*, la mayor concentración de *newén trepeduamn* se halla entre los 3.400 hz y los 3.800 hz.

3-Es un caso similar al nivel anterior, solo que llega a un nivel *kürruf* ligeramente más bajo.

4-Similar a las secciones anteriores pero con mayor concentración de *newén trepeduamn* en el nivel tierra (*tuwe*).

5-Similar a los casos anteriores, pero llega a un nivel menor de *kürruf*.

6-Muy parecido al nivel 2 pero con una mayor concentración de *newén trepeduamn* en casi todos los hz que se extiende.

7-Toca la segunda mitad del nivel *kürruf*.

8- Llega hasta la primera mitad del nivel *kürruf* y posee poca concentración de *newentrepeduamn*.

9-Es la sección que alcanza el mayor nivel de *trepeduamn* en toda la obra, por lo que representa el punto más alto, dirigido al oyente como persona, es una connotación de un estado de semi-trance o de alegría emocional.

Al mismo tiempo, es la sección con mayor concentración de *newén trepeduamn*, por lo que representa el mayor momento de emoción creativa y expansiva de la obra, donde la mayor concentración de armónicos produce un estado de expansión o liberación emocional, algo con una característica terapéutica muy clara.

10-Alcanza el nivel *kürruf* y posee la mejor distribución del *newén trepeduamn* en todos los hertz de toda la obra, por lo que es el momento del *ül* en que la emoción intenta alcanzar tanto al ser colectivo social (1 a 4hz) y personal (4 a 8 hz).

11-Alcanza niveles *tuwe*, es un momento de emoción muy visceral y profunda.

12-Logra llegar a un nivel *kürruf* con un mayor cantidad de *newén trepeduamn* en los 2.000 y 1.500 hz. , por lo que los armónicos se centran en el nivel tierra, el más colectivo y visceral.

13-Esta sección, posee mayor *newén trepeduamn* que las 3 secciones anteriores y se concentra principalmente en la primera mitad del nivel *kürruf* y en la primera mitad del nivel *tuwe*.

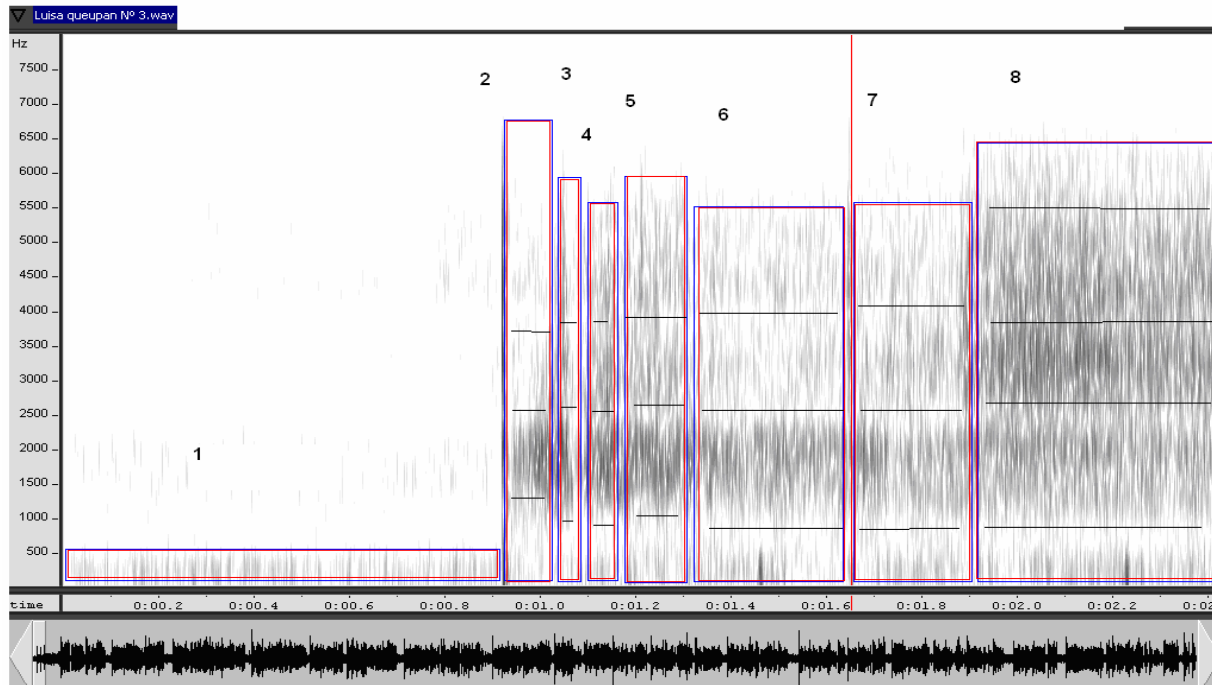
14- Un extraño nivel que casi no alcanza al nivel *tuwe* y se centra en las frecuencias *kürruf*.

15-Llega hasta los 5.700 hz. Y casi no posee *newén trepeduamn* en las frecuencias más bajas.

16-Alcanza a los niveles 6.500 hz. Y casi no posee concentración de *newén trepeduamn* en las frecuencias más bajas.

17-Posee mayor concentración de *newén trepeduamn*, pero al mismo tiempo no llega hasta las frecuencias bajas.

LUISA Nº 3



1-Esta sección es muy extraña, de gran extensión, se mueve en los niveles más bajos de *trepeduamn*, por lo que resulta un paso emocional por lo colectivo, lo visceral el contacto más básico con la tierra, la emocionalidad instintiva y espontánea, es una especie de llamado a la comunidad.

2- Llega hasta un nivel *kürruf*, con niveles bajos de *newén trepeduamn* en los niveles más altos que alcanza y con alta concentración en la primera mitad del *tuwe*, por lo que tiene una gran carga emocional social.

3- Es un caso similar a la anterior sección, pero con un nivel *kürruf* más bajo.

4-Alcanza la primera mitad del nivel *kürruf* y es la tercera mayor concentración de *newén trepeduamn* en toda la obra.

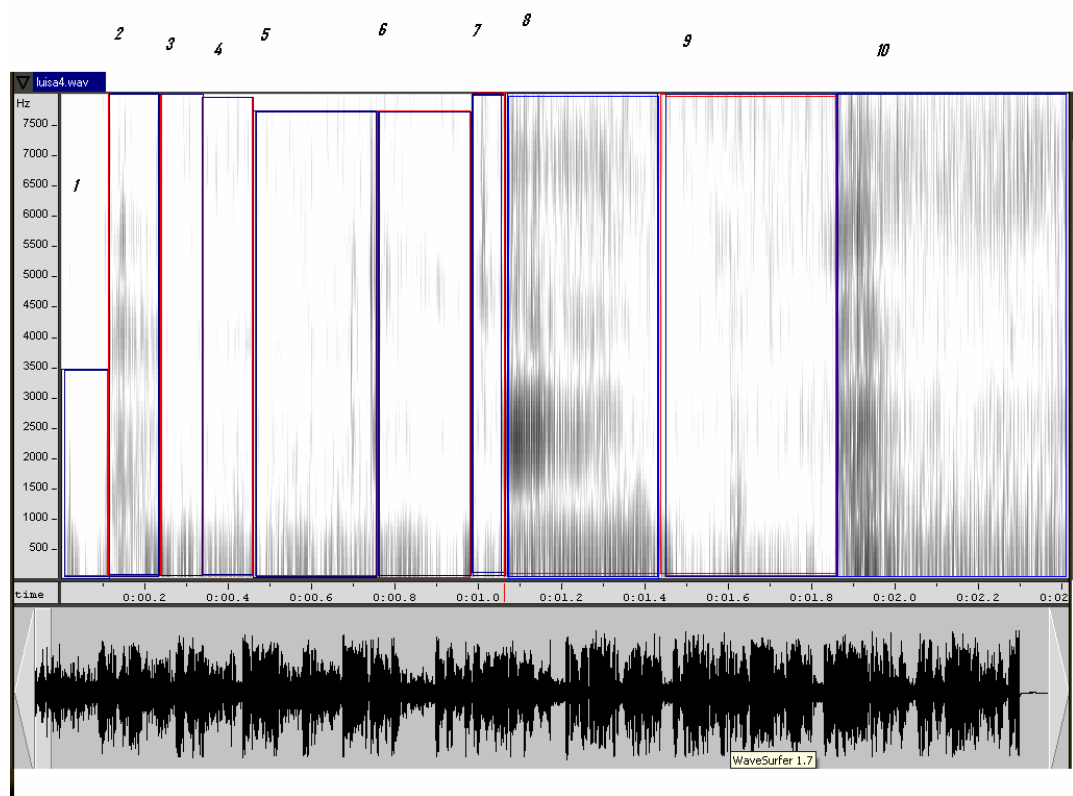
5- Llega hasta los 5.700 hz y concentra su *newén trepeduamn* en la primera mitad de *tuwe*, es la cuarta concentración mayor de *n.t.*

6-Es muy extenso y llega a los comienzos de la primera mitad de *newén kurruf*. Y posee una concentración regular de *newén* en relación a todo el *ül*.

7-Un caso casi idéntico al nivel anterior.

8-Es el nivel con distribución más amplia de *n.t* en todo el *ül*, es amplio en duración y su mayor concentración se halla en la segunda mitad del *tuwe*, por lo que finaliza el *ül* con un llamado emocional a la colectividad, en los niveles terrenos más elevados. (sociedad-religión, bajo un lenguaje pulsión al, emocional).

LUISA N° 4



- 1: No sobrepasa el nivel *tuwe*, representando una respiración. Casi no posee *n.t*
- 2: Llega muy débilmente a los 7500 hz., la mayor concentración de *n.t* se halla en las frecuencias más bajas.
- 3: Pequeñas líneas casi imperceptibles de *n.t* llegan hasta el nivel *kürruf*, una concentración muy débil de *n.t* se halla en el *tuwe*.
- 4-Es un caso casi idéntico a la sección anterior
- 5-Aparece *n.t* solo en las frecuencias menores aunque al final una pequeña línea se extiende hasta los 5.000 hz.
- 6-Un caso casi idéntico al anterior
- 7-Una sección muy pequeña y pasajera, anuncia un incremento del *n.t* en el *ül* y logra elevarse a niveles altos del *kürruf*.

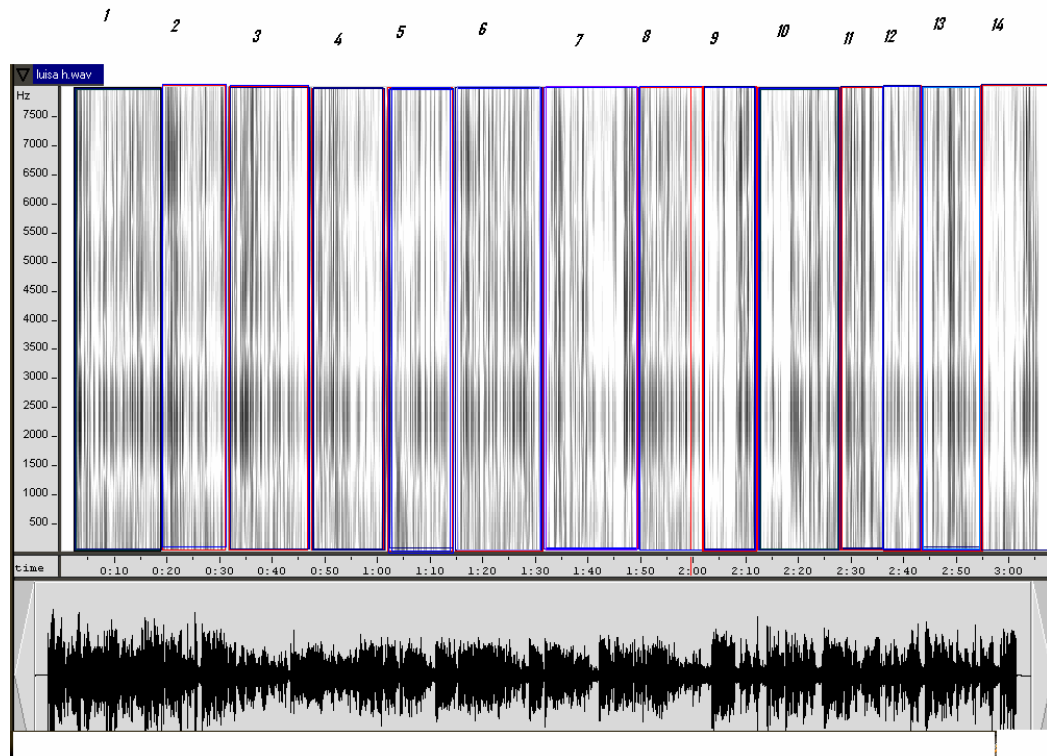
8-La primera aparición de alta concentración de *n.t*, comienzo con mucho *n.t* que va desapareciendo progresivamente hasta llegar a la otra sección, hallándose la mayor concentración entre los 3.500 y los 1.500 hz.

9-Con muy poca concentración de *n.t* que contrasta con la sección anterior, logran elevarse pequeños fragmentos al nivel superior del *kürruf*.

La mayor concentración se halla en el centro de la sección en la primera parte del nivel *tuwe*.

10-Aparece la segunda concentración de *n.t* en todo el *ül*, es la mayor concentración de *n.t* en el nivel alto de *kürruf*.

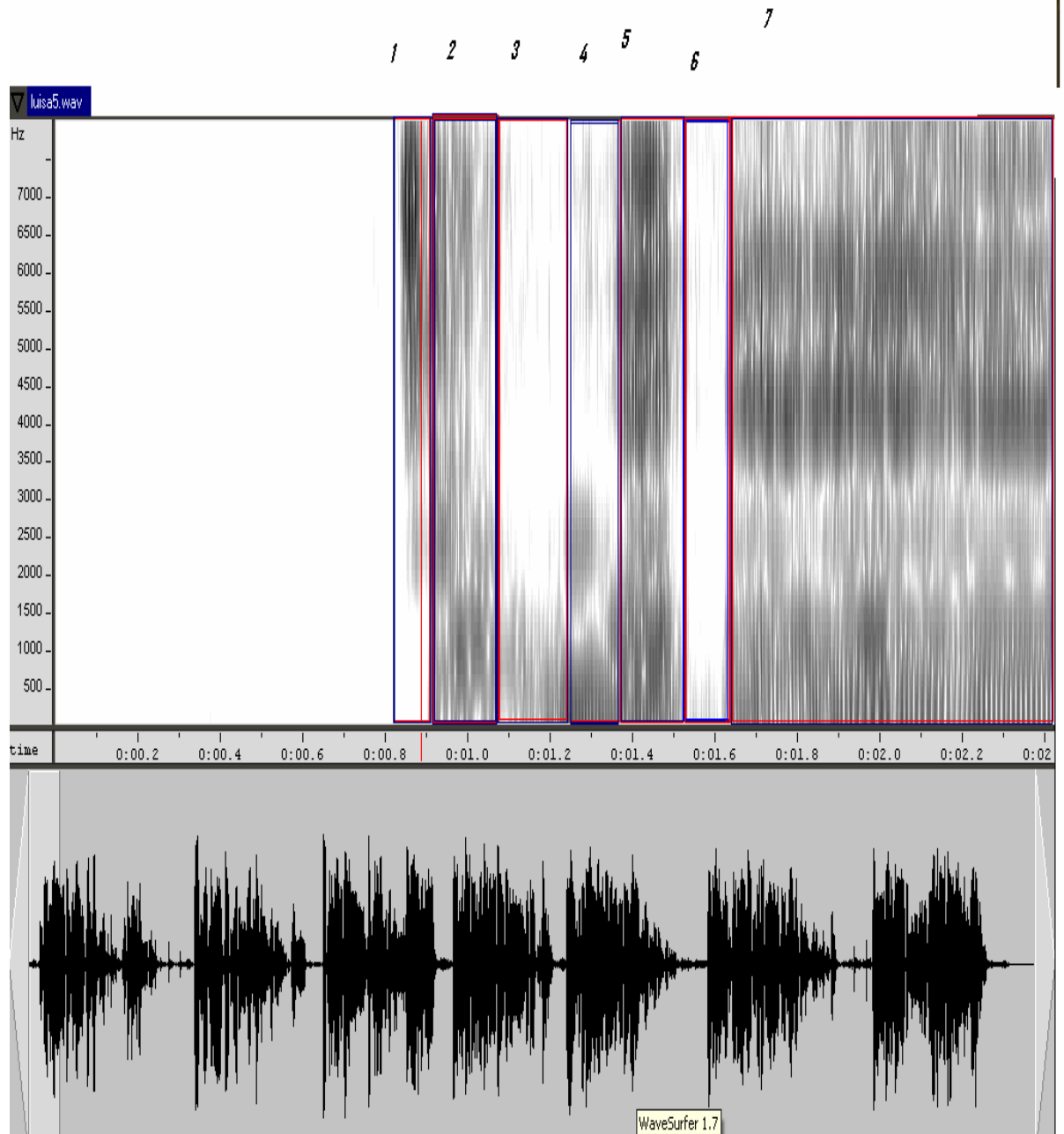
LUISA Nº



- 1: Una distribución totalmente equitativa entre cada nivel (primera y segunda mitad de *tuwe* y *kürruf*). Presentándose la mayor concentración entre los 1.500 y 3.000 hz.
- 2: Es un caso similar al anterior, pero presenta una concentración grande en el alto nivel de *kürruf*.
3. Un caso idéntico a los anteriores, pero presentando mayor concentración de *n.t* en el nivel bajo de *kürruf*
4. Disminución de *n.t* en relación a las secciones anteriores.
5. Disminución mayor de *n.t*
6. Aumento de *n.t* salvo en el nivel bajo de *tuwe*.
7. Disminución de *n.t* en relación a la sección 6, pero presentando una uniformidad increíble en todas las frecuencias hertz.

8. Aumento del *n.t* en contraste con la sección anterior, concentrándose la mayor parte en la segunda mitad de *tuwe*.
9. Muy similar a la sección anterior, pero con mayor *n.t* en el nivel alto de *kurruf*.
10. Contraste interno grande entre zonas sin *n.t* y otras zonas con líneas fuertes de *n.t*
- 11: Una distribución sorprendentemente equitativa entre de *n.t* entre todos los niveles.
- 12: Se pierde la distribución equitativa y aparecen franjas separadoras sin *n.t* a los 1.000, 3.500 y los 5.500 hz.
- 13: Leve aumento de *n.t* en relación a la sección anterior y con una franja fina y concentrada en el medio de la sección.
- 14: Comienzo de sección con muy poca concentración y un final equitativo en la distribución de *n.t* con un pequeño aumento en la concentración.

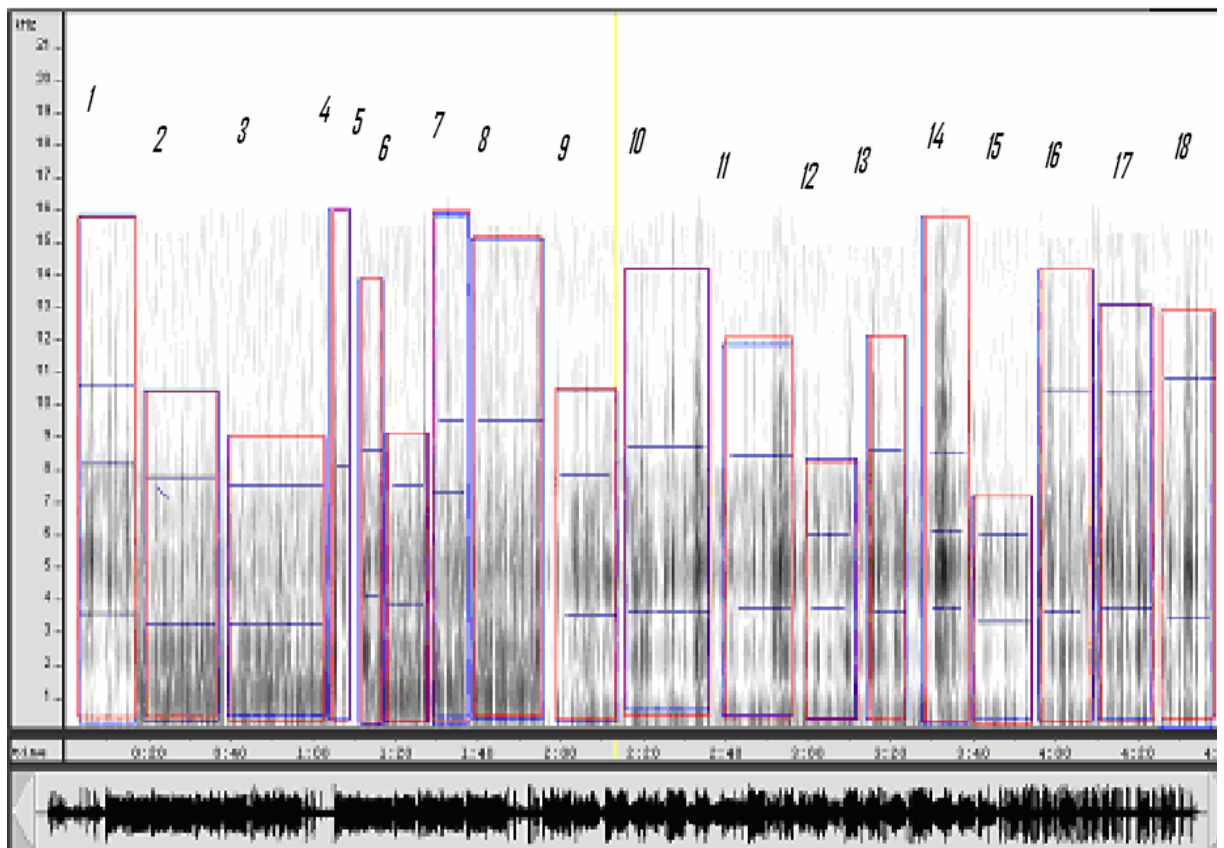
LUISA N° 6



- 1: Se presenta un contraste grande entre una fuerte concentración de *n.t* en el nivel alto de *kürruf* y una inexistencia de *n.t*. La primera mitad de *tuwe* creciendo lentamente hasta el nivel alto de *tuwe*.
- 2: Una concentración alta de *n.t* con una separación dada una baja de concentración en los niveles altos de *tuwe* y en el nivel bajo de *kürruf*.
- 3: Presenta una concentración de *n.t* en el nivel más bajo de *tuwe*, pero pequeños fragmentos logran llegar hasta lo alto de *kürruf*.
- 4: Sube la concentración de *n.t*, llegando a completar toda la primera mitad de *tuwe* y aparece una pequeña concentración en el nivel alto de *kürruf*.
- 5: Es la sección del *ül* con mayor concentración de *n.t*, apareciendo ante todo en todo el nivel *kürruf*, es el momento de mayor fuerza en todo el *ül*, representa un clímax capaz de llevar al oyente a una unión integral de todos los niveles sociales y psicológicos (las fuerzas terrestres y aéreas).
6. Una sección casi absolutamente carente de *n.t*, representa un momento de quietud y silencio después del mayor nivel de tensión.
7. Una sección muy extensa, que presenta una gran concentración de *n.t* con una disminución en los niveles altos de la primera mitad del nivel tierra (*tuwe*), con una mayor concentración entre el nivel más alto de *tuwe* y el más bajo de *kürruf*.

TRUTRUKAYUN

TRANSCRIPCIÓN DE EL TRUTRUKAYUN DE FERMIN HUECHUCOY



- 1: Esta sección llega débilmente hasta el nivel *kütral*, con una mayor densidad de *newen* en el nivel *kürruf*.
2. La sección alcanza el nivel *ko* y concentra su *newen* en el nivel *tuwe* hasta ir decreciendo por el nivel *kürruf* (4 a 8 hz)
3. Muy similar a ala anterior, pero en una frecuencia *ko* más baja.
4. Esta sección llega supera la primera mitad de *kütral*, pero posee poca concentración de armónicos en choque continuo, poco *newen trepeduamn*, es de un sonido más puro, pero menos rico.

5. Similar a la sección anterior, pero con mayor concentración de *newén* en el nivel *tuwe* y en el *kürruf*.
6. Llega a los primeros niveles de *ko* y posee bastante concentración de *n. t*.
7. Llega a un nivel casi idéntico que la sección 4, pero con mucha más concentración de *n.t* en los niveles *tuwe* y *kürruf*.
8. Similar al anterior pero menos *n.t* en el nivel *kürruf*.
9. Llega solo hasta la segunda mitad del nivel *ko* y solo posee concentración del *n.t* en el nivel *kürruf*.
- 10: Llega hasta los 14, 5 hz aprox. (sobrepasa levemente la segunda mitad del nivel *kürruf*
- 11: Alcanza el nivel *kütral* y es una de las secciones del *trutrukayun* con mayor cantidad de *n.t* distribuido.
12. Llega al limite entre el nivel *kürruf* y *ko*.
13. Se eleva hasta la frecuencia más alta de *ko*, pero con una concentración alta de *n.t* en el nivel *tuwe* y *kürruf*.
14. Logra llegar hasta el nivel más alto de *n.t*, es el punto de clímax del *ül*, desde el punto de vista emocional, ya que la concentración de *n.t* alcanza todos los niveles, es un llamado tanto a oyentes humanos como no humanos. Estas son entidades de todos los mundos, es el punto en que el *ül* se expande y quiere ser oído en todas las dimensiones, es un llamado a la unidad de los “mundos”.
15. La concentración de *newén trepeduamn* desciende bruscamente como si buscara descanso en los niveles del aire y la tierra, luego de una gran explosión de energía.
16. El *n.t* vuelve a estabilizarse como si el *ül* quisiera demostrar su solidez y control emocional, en un punto donde no falta ni existe sobrecarga de *n.t*.
17. Idéntico a la sección anterior con un poco más de concentración en *kürruf*.
18. Se repite el modo de las dos secciones anteriores como expresando una manera clara de finalizar dentro del lenguaje del *ül*.

V.V.-L- El análisis del aspecto cosmológico físico (microcósmico) del newen en la música (Análisis de speech)

Para intentar comprender la mentalidad mapuche en lo que respecta a la música, es necesario considerar, que todas aquellas energías que emanan del sonido (*ül*), no son como para los europeos del sistema barroco, abstracciones o sonidos perfectos de regulación matemática, sino que son efluvios reales, sintientes, pues el *newén* como cualidad del sonido, puede palpase, rozarse, sentirse y posee diversos niveles de densidad, que no son ni físicos ni espirituales. Lo más cercano a ello, son lo que Beocio llamaría como efluvios, éteres, fuerzas astrales que emanan del sonido y penetran en el cuerpo, reaccionando este frente a estos estímulos.

Es necesario considerar que todo el conocimiento musical puede hallarse Escondido bajo una capa de olvido, tal como Ramón Campbell dijo de los cantos *Rapa nui* que afloraron espontáneamente y sin previo aviso, después de que el investigador perdiera las esperanzas y de esperar escuchar las mismas canciones foráneas de origen tahitiano y samoano, de ahí su impresión de alegría y penetración en los misterios del canto:

“Empecé a comprender así de que poco a poco, sin forzarlos irían saliendo de su memoria, los cantos del pasado. No ignoraba que la música en los pueblos primitivos tiene un carácter ritual, y por tal motivo encierra un cierto poder oculto, similar al “mana “del que hemos hablado”³⁸⁹

Acá Campbell, hace referencia sin nombrarlo, a un espíritu colectivo que guarda el conocimiento, aun después de que se hallan muerto los ancianos, un conocimiento que se traslada en el tiempo a través de una fuerza misteriosa, un efluvio que el investigador denomina como “*Mana*”, de modo de que vemos que un concepto de energía creativa en la música, también se halla presente en otra cultura y es un concepto real y sentible, no meramente una concepción intelectual. Este “*mana*” es similar al *newén* , aunque parece ser más cercano al concepto mapuche de la mente pura “*ma-fi*”.

³⁸⁹ Campbell Ramón 1972, Pág. 218

En este sentido, el poder del sonido en sus distintas dicciones y articulaciones, en sus distintas frecuencias y formas fonoaudiológicas, manifiesta algo que se halla inherente en el poder de la letra en si misma, más allá de su significado semántico y lógico, La letra A (vocal abierta) y la letra Ng (Nasal) pueden transformarse en verdaderos lenguajes astrales, cósmicos en si mismos, más allá de la palabra que conformen es decir más allá del sentido del *logos* en el verbo , es el sentido del verbo puro, como vibración, nuevamente aparece el concepto oriental del *mantram* como sonido que transforma la materia, el sonido deja de ser un instrumento del mensaje (el código de la lengua hablada) para ser el mensaje en si mismo, un lenguaje sentible y no intelectualizable.

En este sentido reafirma esta hipótesis, la experiencia de Campbell, quien se refiere a ciertos sonidos rapanui y los timbres de las voces que hoy podemos conocer a través de los formantes , que nos indican distintas cantidades de energía que fluyen en todas direcciones:

“En primer lugar, llama la atención en las grabaciones de la gente de pura raza pascuense: el timbre sonoro de las voces.

Este es un fenómeno antropológico de la mayor importancia, pues deriva de la conformación de las cavidades bucales, nasales y senos faciales.

La cualidad tímbrica más destacada es una tonalidad nasal de las voces, que se presenta especialmente al cantar. No tanto en el lenguaje común ni el recitado. Esta particularidad tiene estrecha relación con el fonema “ng” propio del dialecto local.

Otra característica digna de destacarse es el uso de la sílaba o letra “e” en diversas partes de la ejecución local .Especialmente al final de las frases es común que la música se prolongue en largas modulaciones sobre la “e” , sin que ello quiera significar algo en la traducción. A veces esta prolongación se hace agregando las sílabas “ere”, que no es más que una manera de prolongar el valor de las notas”.³⁹⁰

Tal como en el caso *rapa nui*. En el mundo mapuche, existen sonidos que tienen cierta importancia y que rememoran ciertas energías , por ejemplo existe una analogía asombrosa, entre la etnia isleña y la sur andina chilena, el fonema “ng” es muy importante para ambas, y dentro de lo mapuche representa la conexión con el mundo físico, visceral, turgente de la materia , de ahí el nombre de “nguen”, “nguenechén” “nguillán” estos conceptos se refieren a la conexión con los sistemas naturales de los biomas, a la materia en si , por lo que el fonema despierta la energía del sentido físico de cada persona, su consciencia como ser existente en un espacio y función determinada (cada, familia, religión, rol, esposo, hijo, reproductor, alimentación etc...) Al mismo tiempo se corresponde con el sistema

³⁹⁰ Campbell Ramón 1972, Pág . 249

cosmológico de este plano (los *nguenes* guardianes de los elementos y sitios naturales).

Nuevamente, se encuentra una analogía entre las vocales mapuches y rapanui, ambas tienen como función despertar la energía de los poderes cósmicos más poderosos y unir a la comunidad, en un pueblo despiertan el *maná* y en otro el *newén*. Es en esta forma, que las vocales se ligan con los poderes creadores originales del cosmos: los *pillanes* (vocales cerradas débiles) y las *wanguelen* (vocales abiertas fuertes), aquí aparece el equilibrio de las fuerzas masculinas y femeninas, apareciendo en un nivel totalmente desligados de la función sexual o emocional, a través del *newen* aparecen como fuerzas creadoras del tiempo, el espacio y los mundos. Así como los pueblos de Norteamérica cantaban “*eiahóo*”, su propio mantram y los mapuches cantan “*yajúu*” o “*h´oom*” (pronúnciese la h como j suave). Ambas fuerzas, que manifiestan el poder del *newen newen* o *newén* procedente de las estrellas mismas (las fuerzas proto-femeninas del cosmos). Por otra parte, las vocales cerradas como la *ü*, o las e y o cerradas son manifestadoras de las fuerzas proto-masculinas del cosmos y sin las encargadas de producir el trance *kuimin* el trance, donde es superada la noción de separatividad entre el individuo y el todo. Este proceso, se realiza para pasar a sentir el cantante que es parte del canto, que es parte del todo sin ninguna división intelectual o analítica, sin pensamiento, en un estado de meditación profunda.

Por otra parte, los sonidos de la r y que se hallan ligados a la parte central y delantera del paladar, se ligan con el poder del *rakidzuamn* (conocer) y del *rakin* (contar, analizar) forman parte de los *newenes* que trabajan en conjunto con *Elchen*, es decir cumplen con una función de traspaso y comunicación del conocimiento en la cultura.

Para comprender mejor este tipo de análisis, es necesario entender el *ül* y el canto dentro de lo mapuche, como un mundo multidimensional, donde se sobreponen planos, allí donde existe un mensaje lógico (del logos) de tipo más intelectual, dado por el mensaje de la lengua (*mapudzunugun*), se halla otro plano, un plano astral, Este plano es dado por el sentir del sonido de los fonemas, y que traspasan no una narración espacio-temporal, sino que dan un sentido valórico a la canción, le otorgan un carácter, el que puede ser de tipo filosófico, religioso, social, estético etc.. Con lo que la función del *newén*, visto desde un punto de vista astral, se transforma en la de ser un transmisor del sentido “sentible” de la canción, de modo

de que el auditor pueda hacer suya no solo el contenido de la canción, sino que también su significancia valórica, haciéndolo parte de sus deseos y anhelos (energía astral).

En este sentido, el lenguaje del *newén* astral, puede ser similar a la teoría de las esferas de Pitágoras, donde cada sonido transmitía un valor distinto.

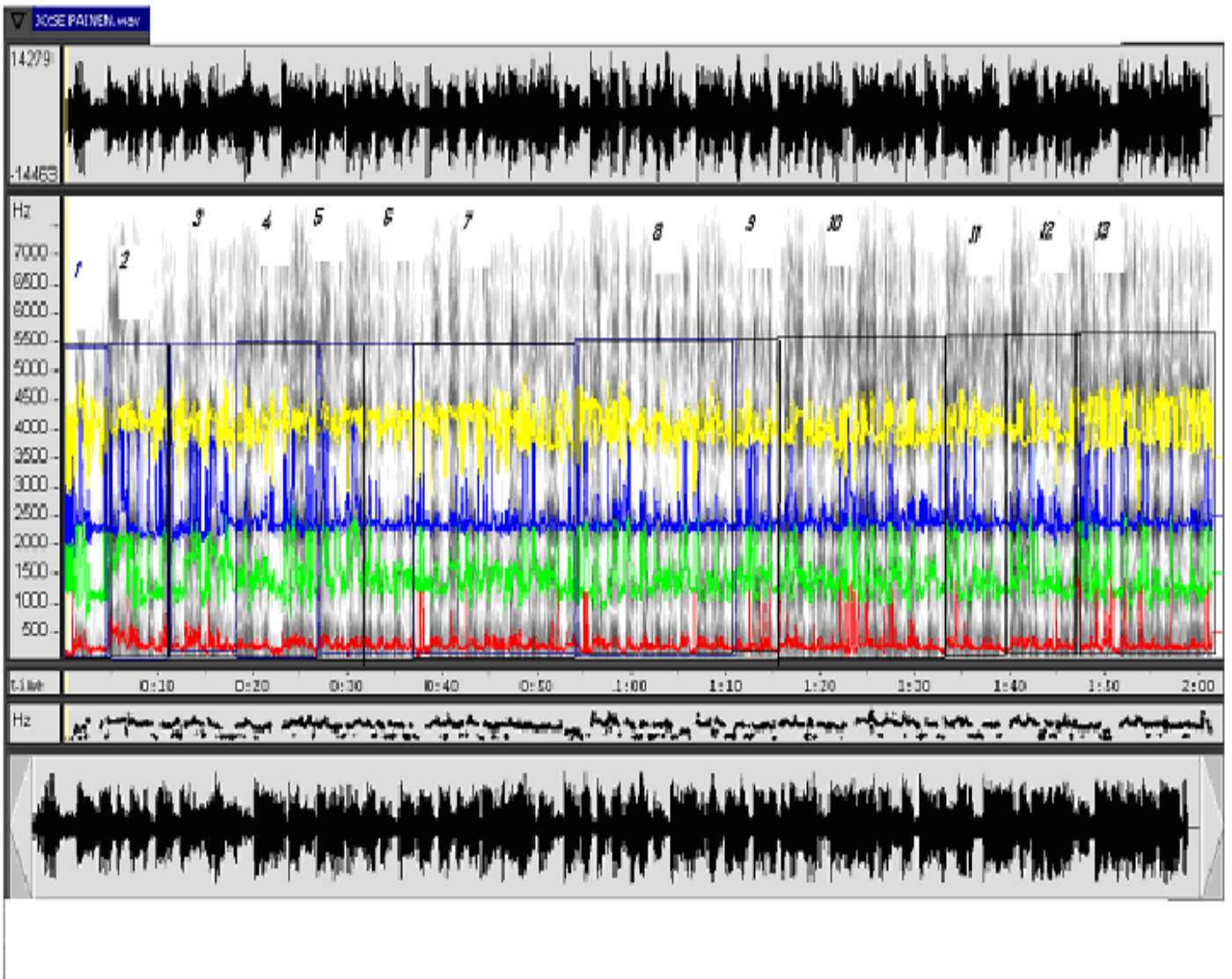
Para poder descubrir el *newén* astral de los fonemas, se utiliza aquí el análisis denominado “*speech*” que presenta la dicción del cantante, (no la secuencia total de los armónicos) sino que los 4 principales formantes formados por la modulación de las palabras.

Los dos primeros formantes, tienen relación con los sonidos vocálicos, mientras que los sonidos nasales se refieren al formante 3, mientras las consonantes róticas (sonidos tipo r, de vibración con la lengua entre el medio y la punta del paladar) aparecen en el formante 4.

El formante 1, representa el poder del *newén-newén*, ya que el punto vocálico es la activación de la palabra mágica con poder, es decir la palabra transformadora que hace auto-consciente al hombre, es la fuerza misma, es el formante con mayor energía, es similar al poder de los mantrams hindúes, chinos, japoneses o a los cantos rusos, donde las vocales con mayor poder representan al poder creador de dios. El formante 2, representa al *newén-kimün* más sutil y ligado al poder de la manifestación, la manifestación genera al creador, el *kimün* precede al *newén*. El formante 3 representa al *nguen*, la nasalidad es la conexión con el plano físico, con la vida y la forma de los *nguenes* es la palabra mágica para activar a los seres de nuestro plano. El formante 4 representa al *newén-rakidzūam*, los sonidos róticos activan el poder intelectual, estructurador generador del conocimiento, así donde predomine un nivel más alto de un formante 4 sobre el formante 3, predominará lo intelectual por sobre lo instintivo, y donde predomine el formante 2 sobre el 1, predominará el aspecto intuitivo por sobre el perceptivo, ya que el *newén*, como energía mental-astral, representa a la percepción en todas sus formas.

Así, en cada sección se remarca algo, y esto determinará en parte la connotación que se le da a una frase, pero más allá de un significado verbal. Este análisis, se refiere al aspecto astral, inconsciente, la parte del *ül* que activa el arquetipo o doble astral del humano, el *newén* como guía en los niveles de consciencia humanos.

JOSÉ PAINEN:



1: Esta sección presenta un bajo movimiento del *newén* –*newén* y un alto nivel de *newén kimün* (formante 2 el segundo desde abajo hacia arriba) y en segundo término el *newén nguen*, presentando el *newén rakidzüm* (formante 4 (extremo arriba)).

En esta sección, predomina una fuerza intuitiva que impele a despertar la intuición del nivel instintivo, del alma-animal, en resumidas cuentas del nivel humano telúrico (alimentación pulsión) el nivel *nguen*, el ser en el espacio y la forma, el nivel visceral humano se encuentra en una alta energía al mismo tiempo que el nivel filosófico. Esta sección posee muy poca intelectualidad ya que presenta frecuencias bajas en el formante 4.

2: Se presenta un aumento en la actividad del *newén-newén* y una baja aun mayor de *newén rakidzuamn*, el *newén nguen* (formante 3) llega hasta altas frecuencias, por lo que representa una impelación al crecimiento de las fuerzas telúricas en una actividad creativa (*newen-newen*), la intuición disminuye, dándosele preeminencia a las percepciones por sobre la intelectualidad y la filosofía.

3: Disminución de *newén-newén* y un gran aumento de *newén-nguen* y un leve aumento de *newén rakidzuamn*, es el primer momento de éxtasis astral de este *ül* (*clímax*).

4. Disminución casi total de *newén-newén*, lo que representa un estado de pasividad, casi de inactividad (formante 1) una alta intensidad de *newén kimün*, representa un lapso de introspección sutil.

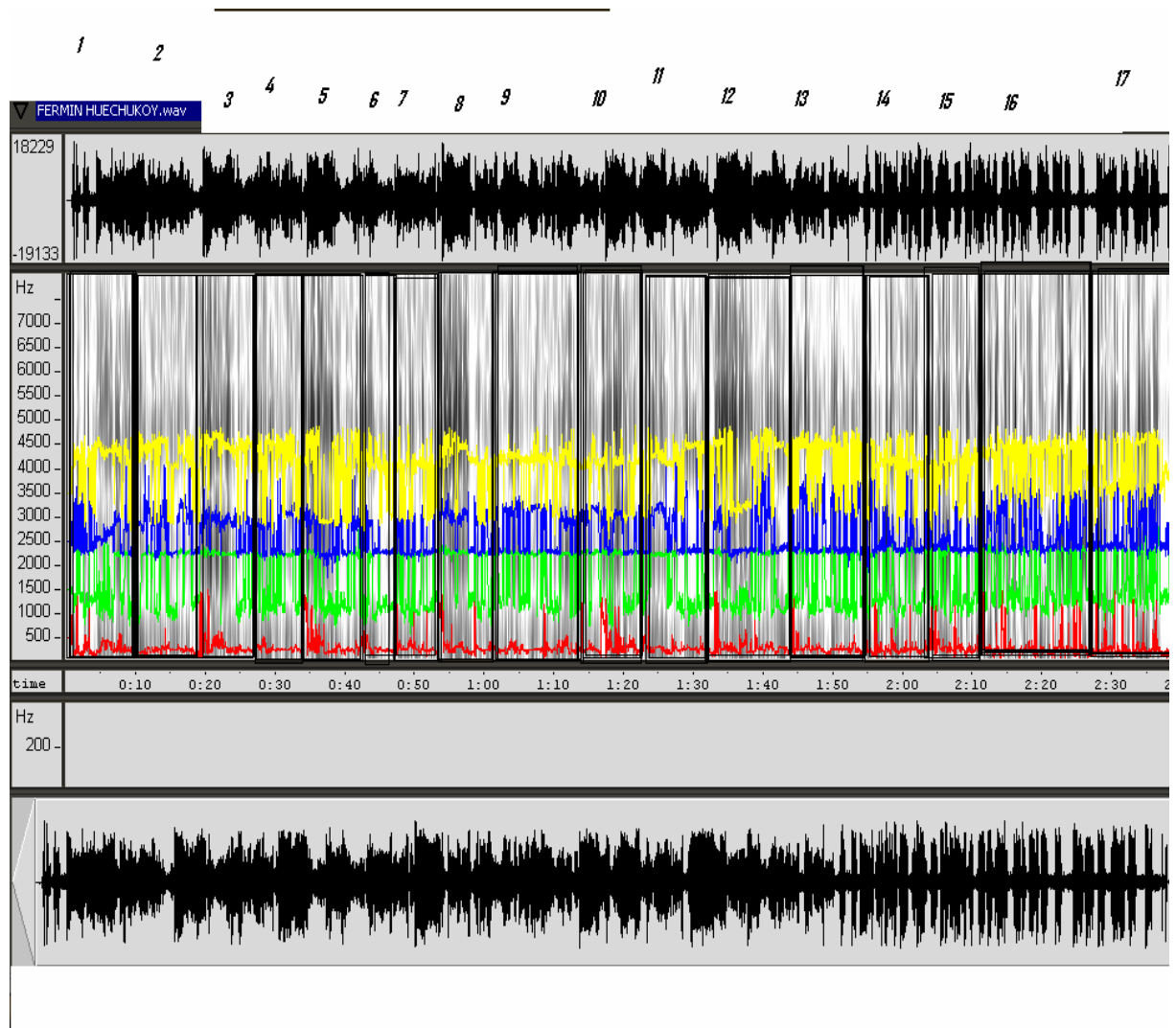
5. El *newén-newén*, casi desaparece y un aumento casi equitativo de *newén nguen* y *newén kimün*. Lo que representa un aumento de la vibración física y espiritual respectivamente.

6. El *newén-newén*, se halla en el punto más bajo de todo el *ül* y las frecuencias más altas son las del *newén nguen* es un momento de aumento en la fuerza visceral (física).

7. Aumento en la actividad de *newén newén* y *newén kimün*, representa un despertar un momento que impele a las fuerzas manifestadoras y creativas del espíritu y de la mente respectiva, es un momento de elevación energética en que el *ül* pasa a un plano más hermenéutico, un plano de una vitalidad menos física más cercana al plano de los *kimche* (hombres sabios).

8. Aparece un aumento de energía en todos los formantes, por lo que el *newén* atraviesa todos los niveles, es el momento de progresión hacia lo que antecede al gran mayor clímax astral en toda la obra.
9. El momento de mayor clímax astral, el despegue de la energía, en el plano de las wanguelen (astral-astrológico) justamente, el plano raíz del *newén*.
10. El punto de mayor aumento de *newén –newén* y *newén kimün*, es la elevación del plano mental y astral por sobre lo físico, se entra a un estado de *kuimin* astral (trance espiritual dentro del plano astral).
- 11: Disminución progresiva del *newén-newén* y aumento en los otros formantes, representa un paso de disminución de la fuerza astral y aumento de la fuerza intelectual.
- 12: Fusión del plano *newén kimün* con el plano *newén nguen*, un estado de meditación física o contemplativa.
- 13: Frecuencias bajas de *newén rakidzuamn* (intelecto concreto) y aumento en los otros niveles, representa una fusión e intenso poder del nivel físico, astral, espiritual dirigidos hacia un pensamiento concreto (la baja frecuencia del formante 4). Es el momento del clímax final.

FERMIN



- 1- Poca energía de *newén-newén* y mucha energía de *newenkimün* y menor medida de *newen nguen*, bajas frecuencias de *newén rakidzuamn* (formante 4).

Es un momento de energía telúrica inspirada (algo así como una actitud ceremonial, más que una actitud filosófica o chamánica)

- 2- Frecuencias cada vez más bajas de *newenrakidzuamn* y disminución progresiva de *newén kimün*, casi ausencia de *newén newén* indica una sección de poder instintivo y animal.
- 3- Aumento de frecuencias *newén kimün* y aumento del *newén newén*, es un cambio brusco a un estado de poder astral, desde las profundidades animales de la sección anterior a las elevaciones astrales del *ñamku* (águila) es una sección que impele al poder del *pewmachife* (actitud para un trance astral).
- 4- Retorno a una disminución del *newén newén*, sección de descanso y concreción intelectual, representado por la alta densidad de las frecuencias bajas del formante 4 (*newén rakidzuamn* de los niveles densos).
- 5- Choque de frecuencias entre las frecuencias altas y de mayor volumen del *newén-newén* y las frecuencias bajas del *newén rakidzuamn*, representa un punto de crisis y drama entre las fuerzas astrales y las fuerzas intelectuales, un momento de duda, de pregunta.
- 6- Predominan las altas frecuencias de *newén kimün*.
- 7- Contraste entre las altas frecuencias del *newén kimün* y las bajas frecuencias del *newen rakidzuamn*, un momento de descenso del intelecto y de ascenso de la sabiduría.
- 8- Aumento de las frecuencias del *newén kimün* y *newén nguen*, una actitud de intuición física, especie de meditación contemplativa.
- 9- Muy similar a la sección 7
- 10- Aumento de frecuencia en los 3 tipos de *newenes* salvo en el nivel del *newén rakidzuamn*, es un momento de gran elevación espiritual astral de desintelectualización y de aumento de la capacidad para percibir.
- 11-Similar a la sección 8
- 12-Predominancia de las bajas frecuencias en todos los niveles, lo que significa una concreción desde el estado de semi-trance de las secciones anteriores a un estado total de vigilia.
- 13-Bajas frecuencias y alta densidad de *newén rakidzuamn*, alta frecuencia de *newén nguen* y de *newén kimün*. Y muy poca energía de *newén newén*, representa un punto de descanso astral en la obra (Reposo de las fuerzas del inconsciente).

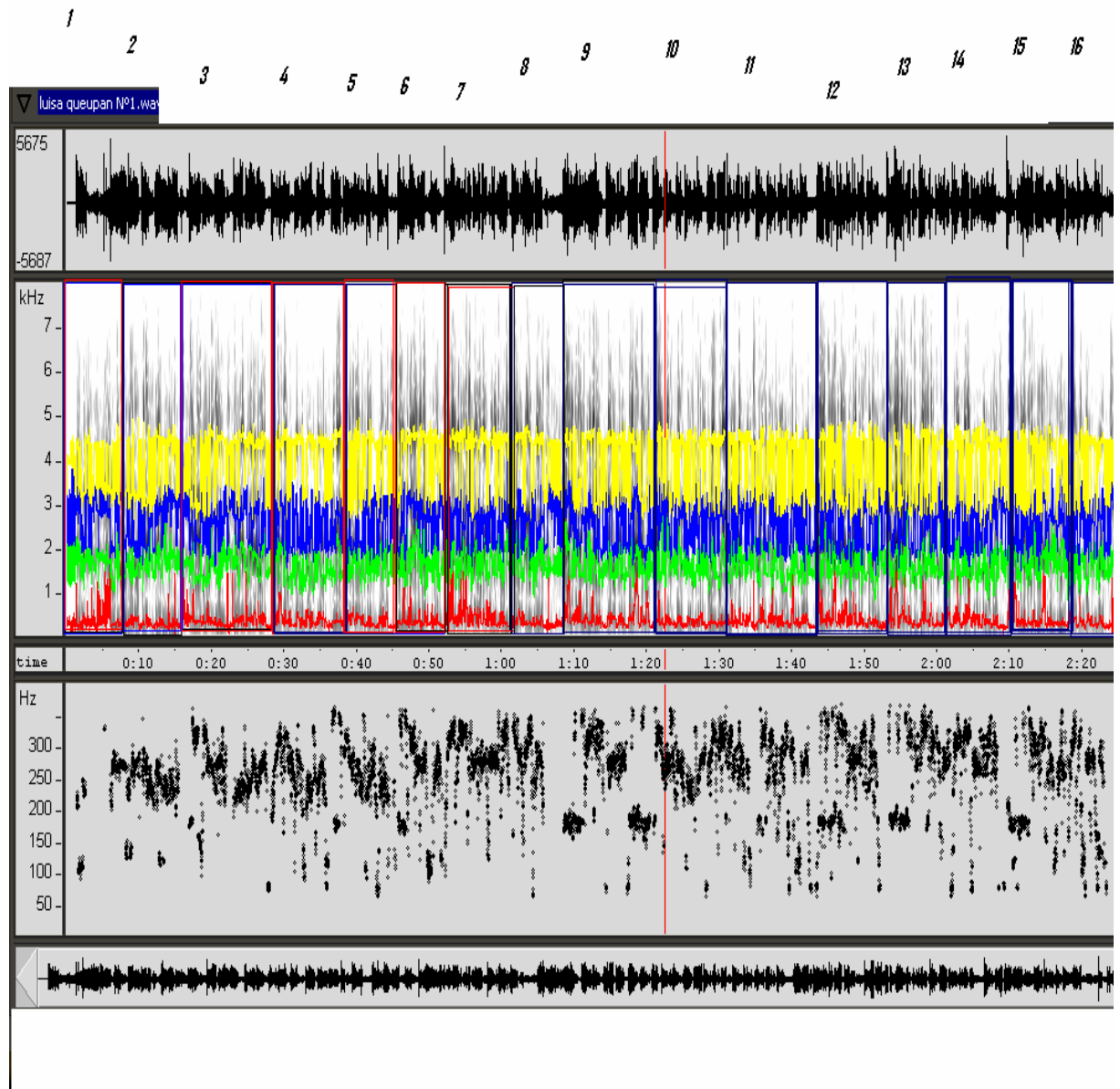
14-Similar a la sección 11, un momento de desintelectualización.

15-Aumento de frecuencias en todos los formantes, un pequeño momento de elevación astral, similar al sentido mapuche del vuelo del *ñamku*, en el tayil, un momento fugaz de *kuimin* (trance espiritual).

16-Gran densidad de *newén rakidzuamn* y *newén kimün*.

17. Similar a la sección anterior, pero en el momento final disminuyen los sonidos róticos (los del formante 4), el último momento de desintelectualización y de sensibilización astral.

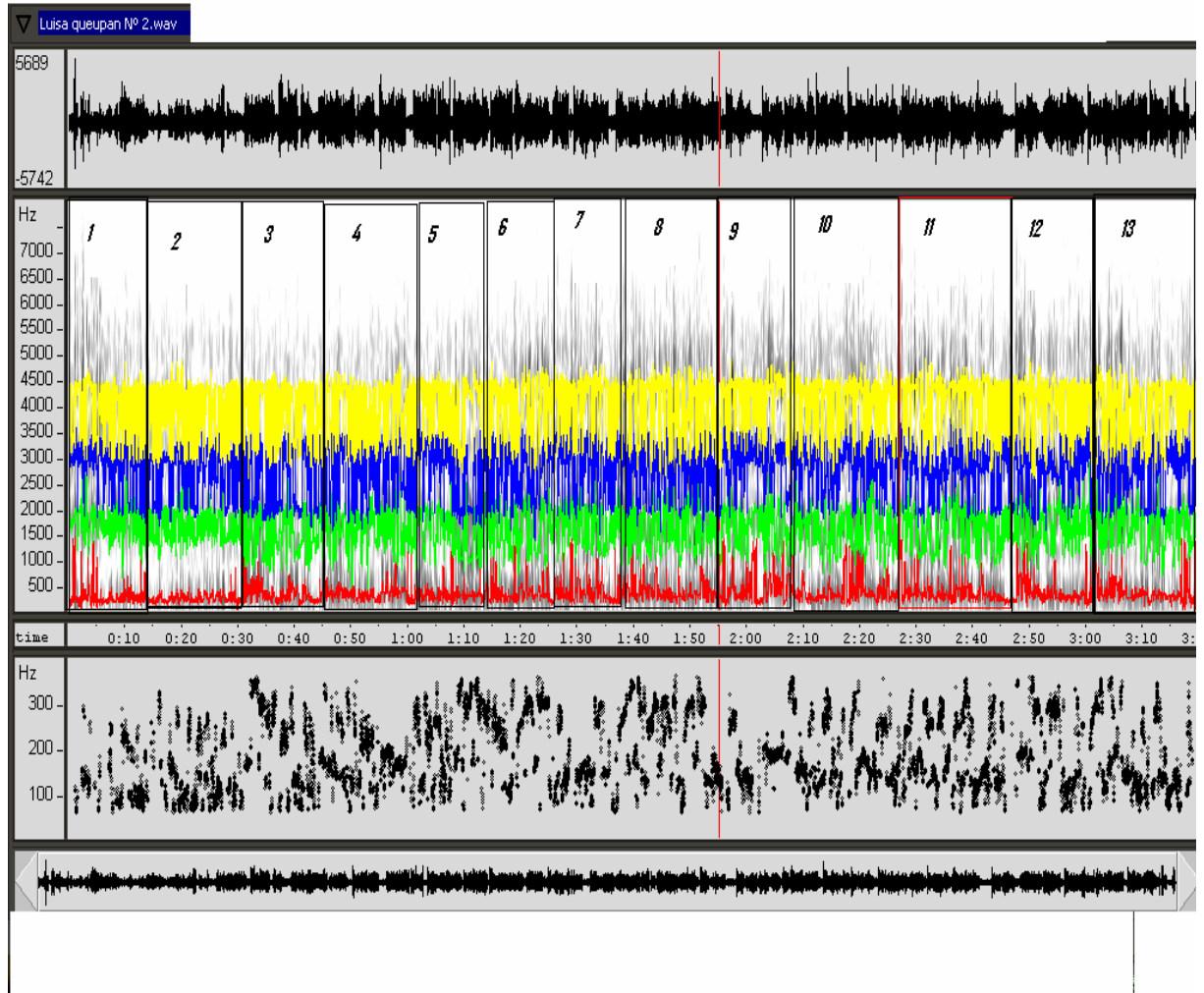
LUISA Nº 1



1: Comienzo con altas frecuencias de *newén newén* y de *newén nguen*, una fuerza astral-física, la fuerza de los nguenpines y lonkos, de los apus, una sección que llama a un estado similar a la nobleza o solemnidad. Un comienzo astral muy fuerte.

- 2: Disminución del *newén-newén* y aumento del *newén kimün* y *newén nguen*, un momento de inicio ritual.
3. Aumento en el *newén-newén*, alta densidad de *newen rakidzuamn*, una sección de alto *rakidzuamn*, de alta intelectualización.
4. Disminución del *newén-newén* y aumento progresivo del *newén nguen*.
5. Sección caracterizada por las bajas frecuencias del *newén rakidzuamn*, una intelectualización muy concreta (pensamientos e imágenes concretas).
6. Disminución en la densidad de *newen rakidzuamn* y aumento del *newen newen*, un momento de clímax astral.
7. Disminución de las frecuencias del *newén kimün* y del *newén rakidzuamn*, incremento incesante del *newén-newén* (vibraciones vocálicas), el máximo clímax de la obra, con poca intelectualidad e intuición de por medio, el momento de mayor trance similar al *perimontun*, la visión astral (visiones síquicas) que llaman al oyente a perder la noción del espacio del tiempo.
8. Disminución del *newén newén* y predominancia del *newén nguen*, un momento de predominancia instintiva visceral, que contrasta con el lapsus anterior-
9. Alta densidad de *newén rakidzuamn*, indica un estado de pasividad en la obra, de descanso.
10. Similar a la sección anterior, pero con una disminución mayor de *newén newén*, es un estado de espera., de retención.
11. Crecimiento progresivo del *newén newén*, el *newén rakidzuamn* desciende a frecuencias más bajas. Es una sección de transición hacia un nuevo trance, es similar al *perimontun*.
12. Segundo gran clímax astral.
13. Lenta disminución del clímax, con menor densidad de *newén nguen*.
14. Disminución del *newén newén* y elevación de frecuencias del *newén nguen* y aumento de la densidad del *newén rakidzuamn*, lo que significa una predominancia de fuerzas intelectuales y una elevación de las fuerzas telúricas-instintivas.
15. Pequeño aumento de *newén newén* y disminución de *newén rakidzuamn* y *newén nguen*, momento de pequeño aumento astral (perceptividad).
16. Final con elevación de las frecuencias del *newén newén.*, *newén rakidzuamn* y *newén nguen*.

LUISA Nº 2

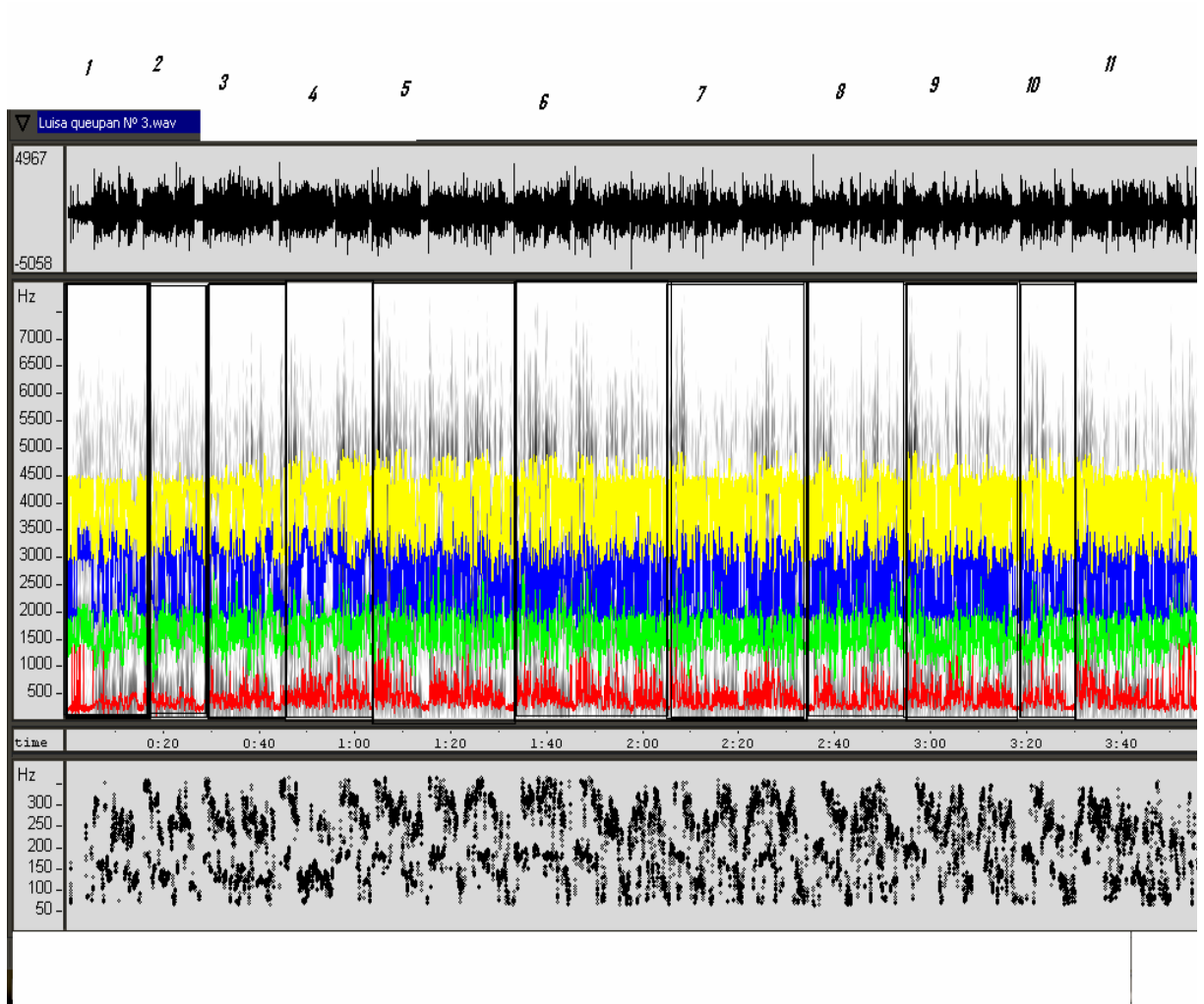


- 1-Comienzo de vocales fuertes y expansoras, con pocos sonidos vocálicos cerrados y poca nasalidad, predominancia de *newén newén*.
- 2-Disminución del *newén newén*, el resto continúa igual a la sección anterior. Es un cambio drástico, donde las frecuencias menores de las vocales extensas generan un estado de quietud astral, donde predomina el estado intelectual (similar al racional, pero no idéntico dentro de la cultura mapuche).
- 3-Aumento del *newén newén*, mientras el *newén kimün* desciende de frecuencia, al mismo tiempo que hay menos cantidad de *newén rakidzuamn*, esta sección esta destinada a causar un estado astral (ensoñación, visión), sacrificando la intuición (estado espiritual) y el *rakidzuamn* (estado mental concreto, pensamiento, análisis).
- 4-Es una sección parecida a la anterior, pero con frecuencias menores de *newén newén* y con un *newén kimün* ascendiendo, un momento en que las frecuencias de las vocales intrusivas generan un momento de mayor introspección.
- 5-Ascienden las frecuencias de *newén newén*, al igual que las de *newén kimün* y *newén nguen*, al subir de frecuencias, se pasa a un nivel más sutil de la energía, en que el *ül* impele a comunicar una relación con mundos o esferas más cercanas a las deidades y más lejanas a los hombres.
- 6-Aumento de las frecuencias altas de *newén newén* al igual que las de *newén kimün*, lo que supone una ascensión del *newén* desde esferas espirituales a esferas más cosmológicas, ya no se hace alusión al poder de los guardianes directos de la naturaleza (*nguenes, newenes*) sino que a los creadores cosmológicos.
- 7-Similar a la sección anterior con disminución de las frecuencias del *newén nguen*.
- 8-Pequeño descenso de las frecuencias del *newén newén*, lo astral (el inconsciente se aquieta) y lo consciente comienza a aparecer.
- 9-Ascienden nuevamente las frecuencias del *newén newén*, con lo que lo inconsciente reaparece, baja la densidad de la nasalidad por lo que baja la conexión con el *newén nguen* (lo visceral, biológico, instintivo, el aspecto animal).
- 10-Se repite lo mismo que en la sección anterior.
- 11-Se repite lo mismo que las secciones anteriores, con la diferencia que aparece una mayor densidad de energía vocálica fuerte, el poder del *newén newén* se manifiesta marcando un punto de clímax en el *ül*, donde las palabras trascienden su sentido y quieren expresar el poder de las estrellas (las *wanguelen*, el poder astrológico y astronómico creador del *newén*).

12-Elevación notable de las frecuencias del *newén newén newén kimün* y *newén nguen*, cuando esto ocurre es el momento de mayor energía, un segundo clímax simultáneo, donde la energía del *ül* es elevada presumiblemente a su madre: la *kuyen*. Este clímax de *newén-kuyen*, representa literalmente la apertura hacia un portal de consciencia, el que lleva al auditor a un estado de fusión entre quien escucha y quien canta, la definición de tu y yo desaparece, no existe distinción entre el yo y el otro, algo muy difícil de captar dentro de la cultura europea.

13-Finalización del *ül* con un descenso de las frecuencias del *newén newén*, como si el *ül* quisiese volver repentinamente desde las fuentes celestiales a la tierra concreta donde vivimos, el estado de reposo necesario.

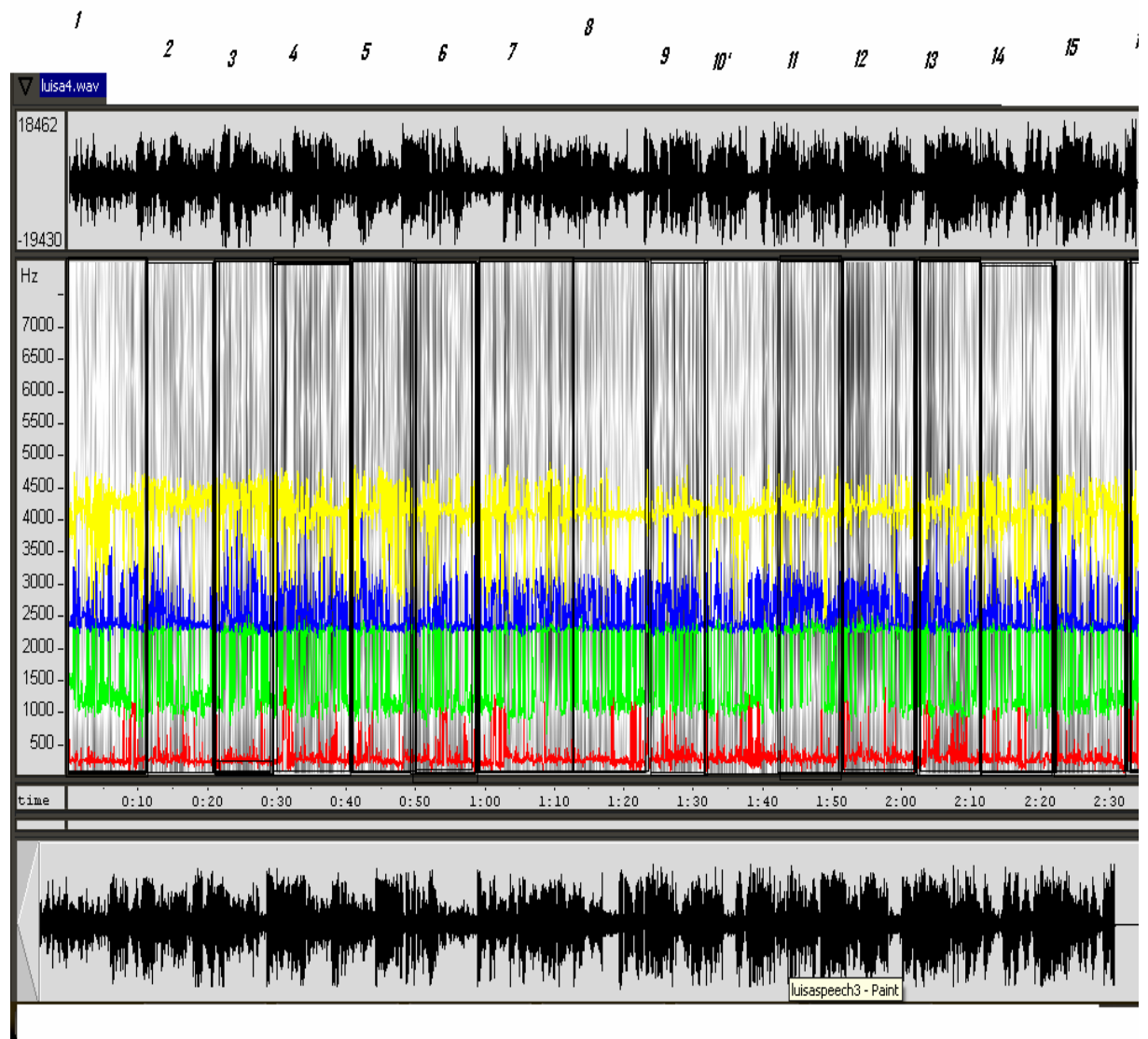
LUISA 3



1-Apertura con una alta frecuencia de *newén newén*, metafóricamente se podría decir que el *newén newén*, la energía astral descende directamente de las estrellas hasta este *ül*. Esto es algo similar al estado de inspiración o invocación artística, al mismo tiempo, se presenta una alta frecuencia del *newén-nguen*, lo que indica una conexión con los niveles altos del *nguen*, el poder del sonido que proviene de los *futa nguenes* (los grandes guardianes del agua, de la montaña, del planeta).

- 2-Descenso drástico de las frecuencias del *newén newén* y un descenso mayor de las frecuencias del *newén kimün* .Predominancia del *newén nguen*, las fuerzas físicas de la vida y la forma (lo turgente, visceral telúrico).
- 3-Ascenso notable de las frecuencias de *newén kimün* y *newén newén*, lo que simboliza una profundización en la fuerza de la sabiduría y la creación (*kimün* ligado a los *pillanes* y *newen* ligado a las *wanguelen*).
- 4-Aumento en la densidad y frecuencias del *newén newén*, descenso del *newén kimün*, es una sección altamente astral dirigida ante todo al inconsciente del auditor.
- 5-Una profusión enorme de energía *newén newén* y de *newén nguen*, lo que indica una energía ligada a los planos físicos del inconsciente (alimentación, sexualidad, vitalidad).
- 6-Profusión de elevadas frecuencias de *newén newén* y una alta densidad de *newén rakidzuamn*, lo que simboliza la fuerza de una energía astral *rakidzuamn*, es decir un impulso por parte del sonido a despertar las fuerzas del inconsciente en el nivel de lo conceptual, los conceptos y preceptos que cada individuo posee en la profundidad de su inconsciente.
- 7-El mismo caso en la sección anterior, se reitera la necesidad de penetrar en los conceptos y estructuras inconscientes.
- 8-Disminución de la densidad del *newén rakidzuamn* y de *newén newén*, estabilidad del *newén nguen*, se retorna a la energía de la vida y la forma (los elementos constructores de la energía natural visible, aire, agua, tierra).
- 9-Elevación de las frecuencias del *newén rakidzuamn* y disminución de las frecuencias de *newén nguen*.
- 10- Se reitera lo mismo que en la sección anterior.
- 11-El *ül*, finaliza con una ascensión notable del *newén newén* y de las frecuencias de los otros niveles (baja su densidad pero ascienden), el *ül* termina con un gran poder astral, como deseando que la fuerza de las *wanguelen* se manifiesten sobre la tierra.

LUISA Nº 4



1-Baja densidad de *newén newén* y altas frecuencias y densidades de *newén kimün*, lo que indica que este *ül* comienza con un deseo astral de despertar las fuerzas intuitivas del sonido (la conexión con los pillanes).

- 2-Leve aumento de la densidad del *newén newén*, baja notablemente la densidad del *newén nguen* por lo que esta sección es más sutil y despierta los poderes del *kimün* (filosofía, sabiduría).
- 3-Ausencia casi absoluta de *newén newen*, profusión de *newén kimün* y decreciente *newén nguen*, se reitera de forma fuerte un llamado a la experiencia, a la sabiduría, a la espiritualidad.
- 4-Aumento sorpresivo de la densidad y elevación de frecuencias del *newén newen*, se desciende desde la energía espiritual del *kimün* al poder del deseo fluctuante de lo astral (energía del sol en contraste con la energía de la luna).
- 5-Disminución del *newen rakidzuamn*, la energía se desintelectualiza y en vez de apelar a lo consciente cotidiano, se apela a lo supraconsciente en el nivel astral general (dado por este análisis específico) representado por el poder del *newen kimün*.
- 6-Descenso de las frecuencias de *newén nguen* y disminución de densidad del *newén nguen*, es una invocación directa a través del *newén*, al *Antü*, el creador de la sabiduría y el manifestador del poder de la eternidad.
- 7-Ascensión de las frecuencias del *newén newén*, la sabiduría es tomada desde los niveles de la iluminación, sabiduría e intuición para ser llevada a los niveles de lo astral, lo inconsciente.
- 8-Muy parecida a la sección anterior, con la diferencia que casi desaparece la presencia del *newen rakidzuamn*, es un llamado a la desestructuración intelectual, al sentir puro.
- 9-Aumento del poder astral del *newén newen*. Desaparición Casi total del *newén rakidzuamn*, es una sección de sanación, liberación y expansión energética de tipo terapéutica.
- 10-Ascensión mayor de las frecuencias del *newén newén* y aumento de la densidad del *newen rakidzuamn* y un descenso en sus frecuencias más bajas (el nivel más físico y telúrico del *newen rakidzuamn*), la energía astral logra limpiar los pensamientos oscuros y confundidos luego de haber pasado por la expansión de la sección anterior.
- 11-Disminución de la densidad de *newén newén* y *newén rakidzuamn* y predominancia de *newen kimün*, se vuelve al centro de los pillanes, del *kimün*.
- 12-Ascenso fuerte de las frecuencias de *newén newén*, es un momento de clímax en el *ül*, un clímax astral que llama a las fuerzas astronómicas, por el contrario, la

bajísima concentración de *newén rakidzuamn*, indica una predominancia de las fuerzas estelares en el inconsciente (cuando hay un exceso de *newen rakidzuamn*, se hace patente un estado de consciencia similar a la vigilia, en contraste a las fuerzas de trance generadas por el *newén*).

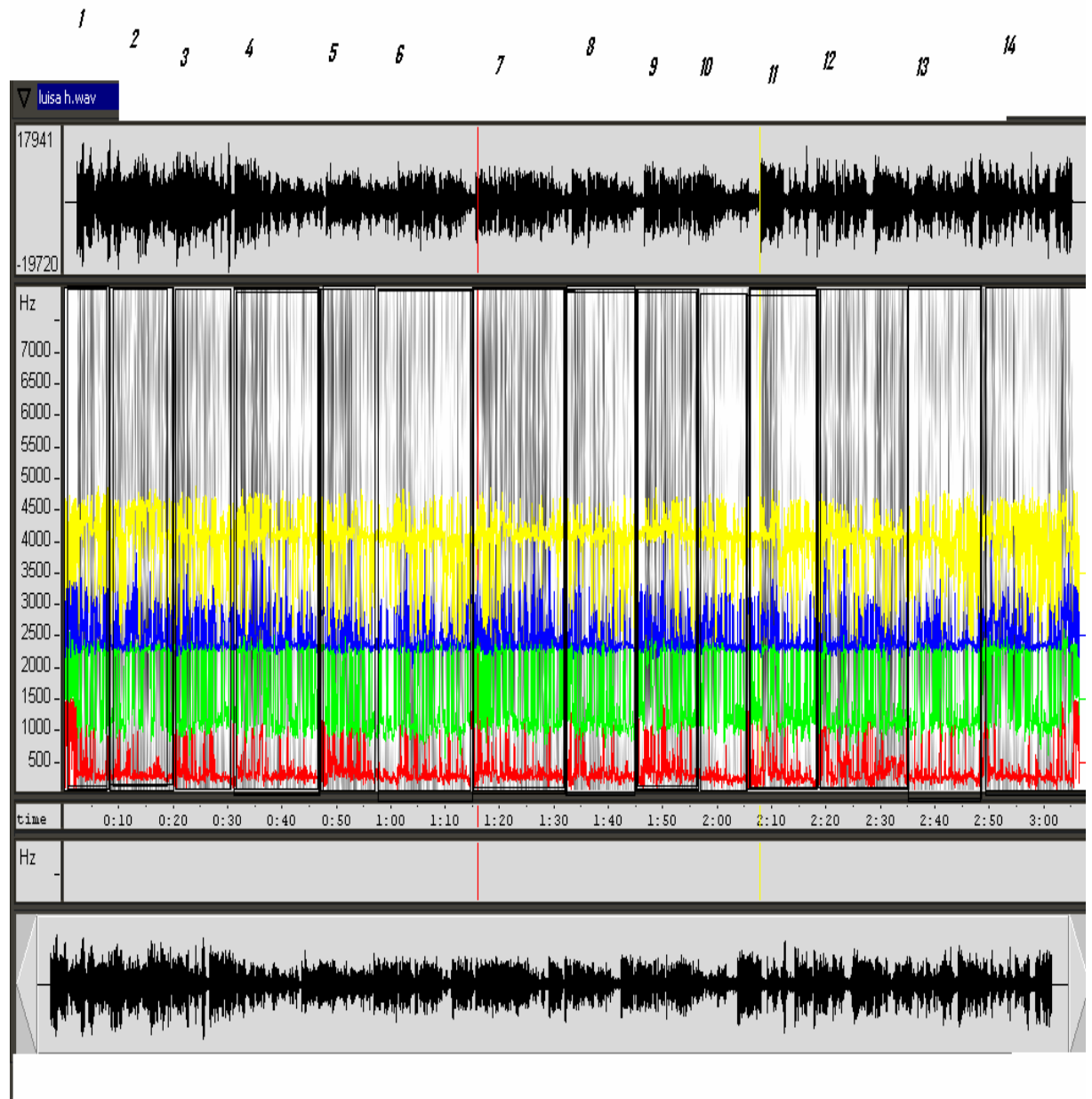
13-Aumento en la densidad y ascensión de la frecuencia del *newén newén*, un aumento en la concentración del *newén rakidzuamn*, genera un equilibrio entre lo consciente rutinario y lo inconsciente-consciente del *newén* (un estado similar al de las ondas mentales alpha y delta)

14-Gran profusión de *newén kimün* y un descenso de las frecuencias de *newén rakidzuamn*, lo que simboliza una llevada a la práctica de la sabiduría a lo concreto, la experiencia de los pensamientos conceptualmente estructurados (por influencia del *rakidzuamn*, el conocimiento).

15-Disminución drástica de *newén newén* y aumento de *newén nguen*, el poder astral entonces se concentra en lo físico, en lo telúrico.

16. Termina el *ül* con un gran ascenso astral, una explosión de *newén newén* el mayor clímax del *ül*, momento en que el doble astral del humano se fusiona con la persona física (la percepción normal logra sobrepasar la barrera de lo físico para ver lo invisible), es un verdadero portal de energía para la conexión de los distintos mundos invisibles.

LUISA Nº 5



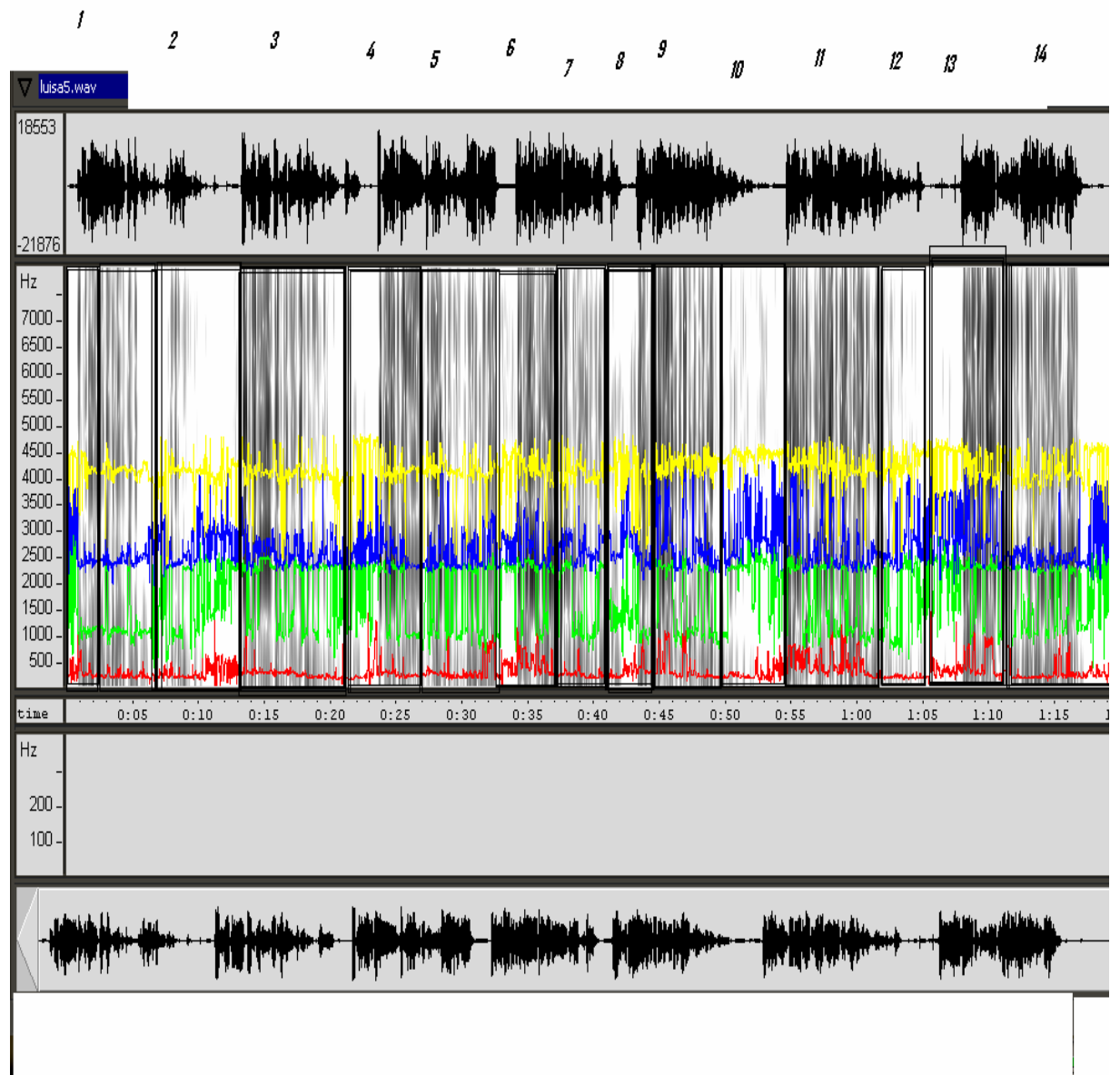
- 1- Comienza el *ül* con un *newén newén* de una frecuencia muy alta, que simboliza un poder astral directamente desde los niveles de *wanguelen*, el

poder generador del *newén*, es una sección que indica el comienzo del canto con toda la fuerza posible , con muy baja densidad de *newén nguen* se indica una presencia astral de lo inconsciente. Este es un sonido envolvente, que hace entrar de inmediato al oyente a una especie de trance similar al *pewma* (sueño), es una sección cuya función es comenzar el canto rememorando, recordando, de cierta forma, añorando astralmente.

- 2- El *newén* desciende bruscamente, manteniéndose la baja densidad de *newén nguen* y con un aumento de *newén rakidzuamn* se pasa desde un rememorar astral a un pensamiento consciente y reflexivo.
- 3- Suben nuevamente, las frecuencias del *newén newén*, pero no a un nivel tan grande como en el comienzo. Se nota un aumento de *newén kimün*, en un equilibrio de fuerzas con el *newén rakidzuamn*.
- 4- Disminución del *newén newén* y aumento del *newén nguen*, la sección comunica un nivel físico, vital.
- 5- Aumento del *newén newén*, es un momento de clímax astral
- 6- Reafirmación de la sección anterior, con esta sección se hace una división entre las anteriores secciones con las que vienen , indica otro “mensaje “ en lenguaje astral
- 7- Esta nueva sección, comienza con una disminución de *newén rakidzuamn* y con altas frecuencias de *newén newén*.
- 8- Aumento mayor de *newén newén*, retorno a un trance astral similar al *pewma*.
- 9- Un nuevo momento de clímax por la gran concentración de *newen newen*, es un momento en que el cantante, intenta acercar su energía al del oyente, se intenta fusionar los *newenes* de quienes oyen, de los participantes de la experiencia musical.
- 10- Disminución del *newen newen* momento de reposo.
- 11- Altas frecuencias de *newen newen* y *newen kimün* y bajas frecuencias de *newen rakidzuamn*. Indica un poder astral que funciona la percepción con el sentido de la intuición.
- 12- Aumento cada vez mayor de *newén newén* y *newén kimün*, cuando ocurre esta fusión de tipos de *newenes*, el poder astral invoca al poder cosmológico (los creadores y sus esferas).
- 13- Disminución del *newén newén* y aumento del *newén rakidzuamn*, se pasa de la esfera cosmológica a la esfera del conocimiento humano.

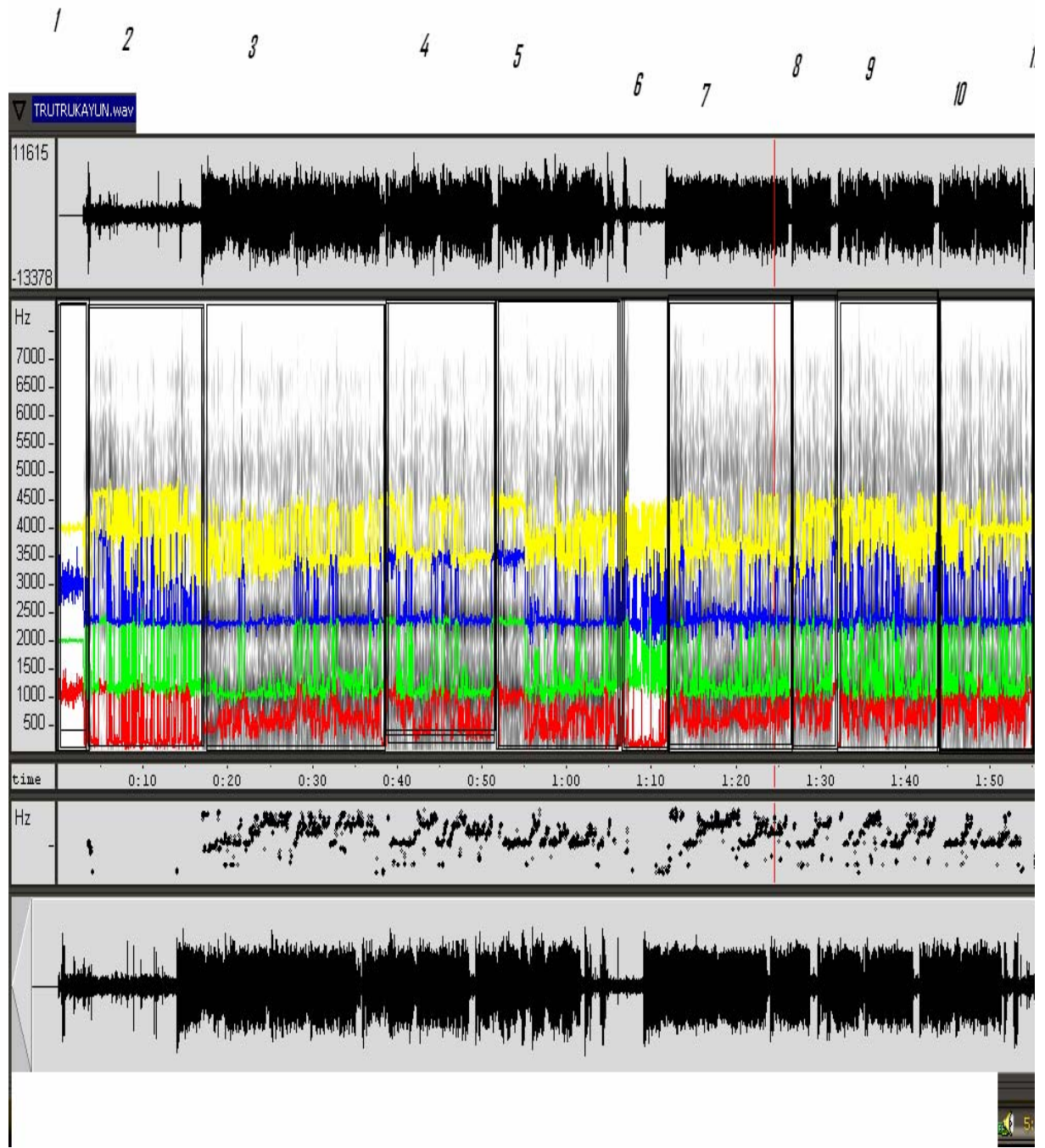
14- Este *ú/* al contrario que el anterior, finaliza con un descenso notable del *newén*, en vez de existir un aumento de esta energía lo que simboliza el retorno a la esfera analítica, este *ú/* termina con una reflexión, más que con una liberación catártica.

LUISA Nº 6



- 1-Este *ül*, comienza con una densidad extremadamente baja de *newén newén* y de *newén rakidzuamn*, predominando el *newén kimün*, ya se advierte aquí, que en todo este *ül* predominara el *newén kimün*, es decir el deseo astral por sacar un aprendizaje y comunicarse con el mundo de las virtudes y la intuición, este *ül* esta marcado por el poder de los *pillanes*.
 - 2-Desciende la densidad de todos los *newenes*, como indicando un silencio de preparación para todo lo que habrá de venir.
 - 3-Aumento notable del *newén kimün* y *newén nguen*, el poder de los *pillanes* se manifiesta en los guardianes naturales (los *nguenes*).
 - 4-Disminución total del *newén newén* (primer formante), el punto más bajo del *ül*, la energía, astral en su mínimo, predominancia de las altas frecuencias de *newén kimün* y de las bajas frecuencias de *newén rakidzuamn.*, el poder de los *pillanes* más elevados y de los *nguenes* más simple se combina a través del sonido.
 - 5-Aumento de altas frecuencias en el *newén nguen* y baja densidad de *newén rakidzuamn*. El poder de los *nguenes* despierta, entregando la enseñanza de los guardianes de la naturaleza (cultivos, plantas, alimentos).
 - 6-Ascienden las frecuencias de *newén newén* y descienden las de *newén rakidzuamn*
 - 7-Bajan totalmente las densidades de *newén newén* y *newén kimün*. Es el punto de mayor reposo en todo el *ül*.
 - 8-Suben las frecuencias de *newén kimün* y *newén nguen*, entrando el *ül* a una nueva gran etapa, que representa el plano de la intuición en el *nguen*, un momento de estabilidad general.
 - 9-Similar a la sección anterior
 - 10-Similar a la sección anterior.
 - 11-El repentino crecimiento de *newén newén* hace entrar al *ül* a una nueva etapa de actividad.
- Un nuevo caudal de sonido astral-astral hace despertar y activar al oyente.
- 12-Gran crecimiento de *newén nguen* y *newén kimün*, nueva etapa de estabilidad.
 - 13-Crecimiento general de 3 *newenes*, decrecimiento de *newén trepeduamn*.
 - 14-Predominancia de *newén kimün* tal como comenzó, el *ül* termina con la energía del *kimün* manteniendo la línea de todo el *ül*.

TRUTRUKAYUN



- 1-Silencio, poca actividad del *newén*
- 2-Momento de gran energía, una explosión astral, liberación de la energía estudiada. Conexión de la *trutruka* con el poder ígneo que le da el nombre (chispa, resonar)
- 3-Predominancia de las altas frecuencias de *newén kimün*, en concordancia total con la ascensión de las frecuencias de *newén nguen*, un estado de estabilidad.
- 4-Altas frecuencias en todos los *newenes* el primer clímax.
- 5-Se reafirma el clímax
- 6-Una alta densidad y saturación de los *newenes*, representa un momento de caos y transformación.
7. Nuevo momento de actividad, predominando el *newén rakidzuamn*.
- 8-Altas frecuencias y densidad nuevo clímax
- 9-Se reafirma el clímax
- 10-Baja la densidad momento de reposo y finalización.

V.VI Conclusiones

De todo lo presentado, puedo concluir que la hipótesis de que el *newén* es una energía no intelectual, capaz de ordenar, motivar y estructurar la forma de construcción de la música mapuche, es valedera y correcta. También comprobé la posibilidad de combinación del término de *newén* con otros conceptos (*rakidzuamn*, *kimün*, *ngen*, *neyen* etc...) , esta posibilidad enriquece la descripción de la funcionalidad del *newén*.

La hipótesis de que el *newén*, es una energía socio-espiritual, fue comprobada debido a que logra unificar los distintos estamentos sociales bajo un solo objetivo. La conexión espiritual de los 3 mundos (*wenu mapu*, *naug mapu* y *minche mapu*). Producto de este trabajo y con respecto a los objetivos generales confirmé la hipótesis de que el conocimiento del *newén* posibilita a nivel teórico:

- 1-Un conocimiento integral de la cosmología musical mapuche.
- 2-La comprensión del lenguaje musical mapuche y las formas de expresar sus mensajes y contenidos.
- 3-Entender las motivaciones que generan la performance musical mapuche.
- 4-Comprender la visión no dual mapuche del universo, donde espíritu y materia son uno, lo que es igual a comprender la connotación socio-espiritual de esta música.
- 5-Lograr comprender otros conceptos también presentes en la música como el *kimün* y el *rakidzuamn*, a través de la descripción específica de cada uno de estos términos en contraste con el *newén*.
- 6-Comprender el sistema de aprendizaje de los músicos mapuches, a través de sus linajes.
- 7-Descifrar símbolos musicales en la iconografía y elaboración de los instrumentos (a nivel identitario y social).
- 8- Explicar los mecanismos de comunicación entre las instituciones musicales y no musicales de la cultura mapuche

A su vez el manejo de este término permite a nivel práctico:

- 1-Elaborar mejores descripciones etnográficas, del proceso musical en las ceremonias y eventos sociales mapuches.

2-Crear nuevos sistemas de transcripción musical, los cuales permitan expresar en términos del idioma mapudzungun lo que no se puede expresar en una partitura occidental.

3-Aprender la música mapuche, no solo desde el aspecto melódico o rítmico, sino que también comprendiendo sus niveles de expresión y dinámica.

4-Dar a conocer al público no mapuche esta música de una manera más coherente, explicando su sentido y el porque de los cambios en la expresión vocal e instrumental.

Estos 11 puntos, me permitieron comprender el sentido que encierran nuestras propias concepciones de la emoción, y de las intensidades sensibles en la concepción europea. Al mismo tiempo, comprendí porque nosotros (los occidentales-europeizados etc...) tendemos a clasificar ciertas músicas con epítetos como “triste” “alegre” “melancolía”, sin captar su función específica en la sociedad que se cantan. Muchas canciones que a nuestros oídos parecen tristes, a los oídos de los mapuches no lo son, ellos generan otra estructura emocional. Lo importante de entender, es que el *newén*, sobrepasa esos límites que entendemos nosotros como afectos o disposiciones emocionales, tales como describir que una música es alegre o valiente etc... Estas descripciones de las emociones, son más bien intelectuales. Ya se ha visto en esta tesis, que existe una diferencia entre el *trepeduamn* y el *ayekan* con el *newén*, ambos estados emocionales. Por este motivo, concluyo que el *newén* no describe un estado emocional en si mismo, aunque puede llegar a provocar un efecto emocional en el oyente (como el *ayuman* el *trepeduamn*) etc... , pero en si mismo el *newén* no es una emoción. Por eso quien comprende el *newén* ni ríe ni llora, se traslada a otro estado de conciencia, tal como lo hacía la *machi* entrevistada por don Juan Ñamkulef, ella entraba en un canto fuertísimo pero no lloraba, sin embargo don Juan si lo hacía ¿Por qué? Porque la *machi* era capaz de entender y manejar el *newen*, mientras don Juan recibía efectos emocionales de él, e ahí la diferencia entre la causa del *newén* y sus posibles efectos. Por esta razón, concluyo que se ha descrito de muy mala forma el *newén*, cuando se quiere decir que es una emoción o una fuerza física en si misma. Las definiciones que entienden al *newén* solo como el poder que recibe la *machi*, también son erradas porque circunscriben el *newén* solamente a la institución de *machi*, pero el *newén* puede ser recibido por cualquiera, no se

requiere ser machi necesariamente para comprenderlo y manejarlo. Así comprendí, que para ser un buen músico en la cultura mapuche, se requiere manejar bien el propio *newén* y el que le rodea, sea un *Futa newén* o un *pichi newén*. También concluyo, que es errado el concepto del *newén*, como algo religiosamente impuesto, en sí mismo el *newen* es una energía pura, la connotación negativa o positiva y su utilización se la da la voluntad del individuo. Al mismo tiempo, el *newén* no tiene nada que ver con la fuerza, en el sentido agresivo del término. Esta es más bien una energía que puede manifestarse dura o suavemente en la música, lo que la distingue del resto de los componentes musicales es que no es *rakidzuamn*, no es intelecto. Cuando se habla de alturas en la música mapuche, es *rakidzūam*, intelecto, cuando se habla de intensidad o expresividad, es *newén*. Con respecto al objetivo central de esta tesis, concluyo que el lenguaje musical mapuche tiene 4 aristas esenciales que constituyen sus fundamentos:

- 1-El *kimün* sabiduría o virtud central de la obra musical
- 2-El *newén*, intensidad y expresividad de la obra musical.

3-El *rakidzūam*, organización léxica e intelectual del mensaje.

- 4-El *nguen* la organización física de la música (Atuendos, instrumentos, cofradías)
- Así mismo, concluyo que el *newén* permite articular la expresividad del lenguaje musical en:

1-La expresión simbólica y empática de las fuerzas cósmicas por medio de los cambios de intensidad y timbre en el sonido.

- 2-La expresión motivacional de los intercambios sociales, por medio de la música
- 3-La intensidad de los procesos síquicos internos del músico
- 4- La motivación que permite que la música se reproduzca, cambie y crezca a través de los linajes durante generaciones.

Concluyo también que en el proceso de aprendizaje de la música por sus cultores el *newen* explica:

- 1- El proceso motivacional de la atención del niño o del joven en su aprendizaje.
- 2- El sistema de relación que tiene el músico con sus instrumentos
- 3- El manejo (por parte del músico) de las emociones y sensaciones que su música puede producir en el oyente.
- 4- El desarrollo en el músico de una empatía tal que le permita trabajar en grupo y acoplarse en una perfecta sintonía social con otros músicos.

V.VII Futuros Trabajos

En este trabajo, he mostrado los tipos de *newenes* que pude observar en esta ocasión, pero no descarto la enorme posibilidad de investigar otros *newenes* o conceptos, que nazcan de este término madre. Las posibilidades de trabajar con el *newén* en la música, son enormes tanto a nivel de los elementos musicales, organológicos, performánticos, antropológicos, sociológicos y filosóficos.

Los posibles trabajos a realizar en el futuro que sugiero son:

1-El estudio de los distintos tipos de música mapuche, en un trabajo comparativo según las sub-áreas culturales (*lafkenches*, *nguluches*) y la relación comparativa entre sus percepciones del *newén* en la música.

2-El estudio profundo de conceptos adyacentes al *newén*, en sus implicaciones Musicales: el *kimün*, el *rakidzūamn*, el *nguen*.

3-El estudio de la simbología gráfica del *newén*, en la construcción de los instrumentos musicales.

4- La investigación de los *newenes* de cada *kupalme* (rol social), de los músicos.

5-La elaboración de un sistema de transcripción musical que ocupe (entre otros) el término del *newén* y sus ramificaciones.

Además de plantear estos términos, queda planteada la idea del *newén* como un posible término, capaz de ser aplicado de una manera transcultural en la música occidental, así como es posible hablar de staccatto en el lonkomeo mapuche.

¿También podría ser posible hablar del *newén* de cada frase musical de una obra europea? Tal como dijo don Fermín Huechucoy de Rucatraro, “los wingkas (extranjeros) también tienen *newén*, ¿Cómo no van a tener *newén*?”.

Por esta razón, propongo una investigación que estudie las posibilidades de aplicación transcultural del *newén*, tanto a niveles de transcripción y análisis musical, como a nivel de descripciones performántica y socio-musicales.

Esa energía, se ha comprobado, que actúa como un nexo, entre las diversas comunidades mapuches, logrando derribar las barreras internas que existen tanto a nivel social como musical, siendo un término unificador y estable utilizado por todos los músicos mapuches, ¿Es posible también extender esta capacidad integradora y sintetizadora que posee el término *newén* a otras culturas?

La música mapuche, ha sufrido fuertes transformaciones a través del tiempo, expresándose en formaciones de conjuntos neo-mapuches o con inspiración mapuche. Puede ser interesante hacer estudios sobre la aplicación del término *newén*, en la mutación y la transformación de los distintos tipos de música mapuche, tanto a nivel urbano como rural.

Si se necesitase una definición final del término, que es tan difícil explicar ,más allá de lo hermenéutico, es en palabras prácticas y contemporáneas para alguien inmerso en la sociedad industrial actual, como el componente de un vehículo terrestre: El *kimün* es el conocimiento de las rutas , vías y atajos, El *rakidzuamn*, la capacidad física para maniobrar los instrumentos de manejo, el *nguen* los componentes mecánicos del vehículo y el *newén* , la bencina o fuente de energía del aparato.

Futa Glosario (Gran Glosario)

Ad-mapu

Es la ley familiar, procede de los altos linajes de los *kuifikiche* los antepasados terrestres, es quien dicta la norma o la ley para cada familia. A través del *ad-mapu*, es posible coordinar y equilibrar a las familias de una comunidad, manteniendo las correctas relaciones y la estabilidad social. En el *ad-mapu*, también están preescritas las costumbres, las formas y los protocolos sociales que deben ejercerse, de manera que sea posible mantener una comunicación correcta y fluida entre las diversas familias, alimentando constantemente los lazos y permitiendo que los conocimientos y decisiones de la comunidad, se realicen lo más igualitariamente posible, a modo de consejo comunitario.

La música, como otras instituciones mapuches, está supeditada al *ad-mapu*, de manera que cada rol de cada instrumentista en su actuar público en cualquier ceremonia o acto oficial, debe mantener el respeto pertinente y debe ser consciente de su función según este *ad-mapu*.

Addëngun: Significa hablar con certeza, claridad y en el momento oportuno para los quechua era *kacchay kacca kacñiy*

Aillarehue, (9 rewes) unión de las comunidades, reunión central de comunidades de un sector determinado.

Alenguei Newen:(Aclarar de la Luna).

Es el *newén* natural de los haces de luz de la luna, que son tomados por la machi para energetizarse y seguir su conexión en las etapas, que debe pasar para su iniciación. Este *newen* vitaliza la mente, le permite estar atento, perseverante y vigilante.

Alwe: Es la capa astral que posee cada ser humano, no el doble-astral, sino que el astral físico de cada personalidad, cuando el humano sueña, viaja con su *alwe*, pero al morir este *alwe* se despegas del cuerpo, si sube al *wenu mapu* se deshace para comunicarse con su *am*, el *püllli* y el *pu-am*, si no es así queda vagando como "alma" en pena o *wekufe*.

Antupainku newén: Es el *newén* que proviene de los linajes de distintos planetas, los padres de los linajes *kuifikiche*, estos linajes viven en el *wenu mapu*, se hayan relacionado con lo que M. E. Grebe entiende como los *tayiles*, como la música sagrada. Es un *newén* que permite despertar la comprensión filosófica de las cosas, que permite ver la esencia por sobre los juzgamientos del bien y el mal.

Am: Es el alma mental, el alma que se halla por sobre el *alwe*. Es la individualidad del ser que nace de reino en reino, el *am* no es lo mismo que el *alwe*, que es el que puede quedar vagando por este mundo. Para que un buen músico mapuche pueda conectarse con el *newén* de su música debe conocer su *am*, ya que este le guíara el camino al *püllli* y este al *pu-am*, la fuente de los sonidos, *pü ül* sagrados.

Amomarintun: Acto donde la machi arengaba e invocaba a los espíritus. Es la conexión directa de la machi con el *nguenechen* y con las entidades tutelares, allí ella habla en el idioma secreto y arcaico, recibiendo los poderes de los *newén wenu*, la presencia de la palabra “diez” (Mari) da a entender que la machi vencía sobre las tinieblas y era capaz de transportarse a la luz, esta ceremonia era importante también, porque en ella la machi protegía a todos los participantes. En el *amomarintun*, la machi entrega su *am* para fusionarse con los luminosos seres del *wenu mapu*.

Amnillan: El alma que ora, que intenta su sanación y su auto-conocimiento a través del *Pu-am* (Espíritu –esencia) por intermedio del *püllli*. (Alma espiritual)

AnchimalLEN: Es un habitante del minche mapu, ser etérico y misterioso, es hermafrodita, presentándose tanto como mujer, r como hombre. Para algunos, puede manifestarse como niño, para otros, como una gran esfera de fuego en el cielo, es un vigilante un ser amoral que viaja. Puede aliarse con los humanos a través de la mente y mediante su energía, formar especie de imágenes, hologramas o humanos espectrales con objeto de plasmar un guardián, fabricado con la unión colectiva de las mentes humanas, tal como ocurrió en los tiempos de la guerra de Arauco, estos *anchimallén*-humanos, eran proyecciones mentales utilizadas para defender las aldeas y pueblos, pero estas proyecciones debían comunicarse con los *anchi-mallen* no humanos, para que fueran realidad y se formase esa especie de plasma ígneo.

Ancu: Es la actitud de consideración y de un saludo de respeto.

Angka wenu:

Es un espacio que se supone entre el *wenu mapu* y el *naug mapu*, otros lo suponen superior al *wenu mapu* y más antiguo que este. Lo cierto es que los seres del *angka wenu*, son uno de los más inteligentes de los mundos mapuches, no protegen al humano, pero tampoco luchan contra él. No es la morada de los pillanes oscuros, es más bien la morada de seres que parecen ser “experimentadores”, gustan de jugar con su intelecto en este mundo. Son seres ajenos al *ad-mapu*, pero tampoco son acordes a la ley de *Peri-Pillán* y los brujos, estos *angka* son seres motivados por el deseo de conocimiento. No participan de la música mapuche, pero es probable que existiese alguna música que estuviese ligada a ellos. Realmente llegar al *angka wenu*, para la machi, es una tarea difícil pero no imposible. Cuando posee mucho *newén*, este *newén* puede sobrepasar los 3 mundos y llegar a la morada de estos antiguos y misteriosos seres.

Uno de los tantos cielos y estratos mapuches. Al parecer se encontraría sobre el *wenu mapu* y no entre el *wenu mapu* y el *naug mapu*, ya que el *anka wenu* no está relacionado directamente con la evolución humana y sus habitantes pertenecen a otro ciclo evolutivo, a otro reino, algo muy distinto ocurre en el *wenu mapu*, ya que a pesar de estar habitado por entidades no humanas celestiales, estos están en una relación estrecha constante, tan así como si ellos (los seres celestiales) fuéramos nosotros (los seres terrenos).

Anumka Newen: El *newén* de las plantas, que representa su aspecto sanador.

Antakarana: Es una palabra sánscrita, pero es necesario utilizarla a falta de una descripción clara que hoy no se conoce abiertamente en idioma *mapudzungun*, el *antakarana* es la swástica en sentido contrario “el girasol” la cruz gamada, que representa el giro del *ad-mapu* la ley de nuestro mundo, si el *antakarana* gira todos los ciclos se desarrollan normalmente si no lo hace hay estancamiento.

Antiku Fcha Antiku Kuse, Antiku weche wentru, Antiku ülcha domo: Los dioses antiguos, los antepasados, los 4 divinos antepasados creadores de los puntos cardinales y de los linajes mapuches y proto-mapuches (*lituches, kofkeches* etc...) estos antepasados son los prototipos ideales de los primeros ches /gentes.

Antü :Desde un punto de vista filosófico es el sol, como un ser generador y misterioso ya que guarda la simiente de las almas y de los mundos, anterior al cosmos es el que genera la forma, la individualidad y la esencia, no es representable en su totalidad, no es el sol físico solamente , es el brillo de la sabiduría anterior a la experiencia, el *kimün* como una emanación de *Antü* , representa la sabiduría posterior en el hecho , en la acción el *antü* es la forma abstracta de la intuición y la sabiduría , la iluminación en potencia.

Desde el punto de vista fenoménico, biológico y exotérico cotidiano es el día. El sol y el tempus-tiempo y como deidad cosmológica es el gran pillán rector y maestro, en un aspecto esotérico oculto, era el gran luchador de la sabiduría, bogando porque la intuición y el conocimiento del corazón se estableciese en todos los seres, es el aspecto creador de la intuición y de la sabiduría experiencial en contraposición a la astucia y a la intelectualidad mal comprendida. Es decir, representa la fuerza del poder equilibrado en contra del poder abusivo representado por *Peri-Pillán*.

Si se hiciese una comparación, podría decirse que es un arcángel cristiano judío , un Deva hindú , un amshaspend zoroastriano o el inti aymara padre de los *amautas* (sabios).

Antupainku: Uno de los maestros del azul cielo, el *pillan* de la fuerza y la voluntad. Aonikenk:cultura que normalmente se engloba dentro del grupo tehuelche, habitaron las provincia del Chubut (Argentina) paralela a la de Palena en Chile, la conexión con la música mapuche puede encontrarse en el uso del arco musical, instrumento que al parecer ambas culturas utilizaban , sin embargo los *aonikenk* pertenecían a un tronco lingüístico totalmente distinto.

Apu newen: El *newén* rector que guía a los demás instrumentos, puede estar simbolizado en el pulso del *kultrung* o en la guía del orador del *nguillan*, en los pulsos de la *wazda* o en los mismos movimientos chamánicos de la machi.

Appon newen Kushe: Es el *newén* proveniente de la abuela, el antepasado que representa a la vieja luna , la energía de las razas y culturas pre-cedentes, la cual es traspasada a sus herederos, es una especie de registro histórico de los *newenes* que han habitado en cada zona y en cada cultura.

Araucano o Araukos:

Arauco en mapudzungun significa “greda”, en un origen el pueblo araucano sería el pueblo de la greda, en contra de la teoría que esta palabra procede de auca.

Desmadryll propone que los araucanos, son un pueblo que llegó desde el occidente a través de los mares, un pueblo específicamente de origen mongol, tal como los mongoles navegantes de Kublai Khan, los viejos campos navíos mapuches pudieron llegar hasta el frío sur chileno, sorteando toda clase de tempestades, probablemente llegaron con otros pueblos hasta este rincón de Chile, específicamente Tirúa frente a la isla mocha.

Arte: El arte, a pesar de ser una palabra castellana, se introduce en este glosario ya que en la cultura mapuche este término es entendido con un significado totalmente distinto.

El arte, es entonces la forma de dominar la materia a través del manejo del tiempo, por esta razón con el arte se puede tanto sanar como destruir, es el manejo de los campos vitales humanos, mientras la ciencia sería el campo de los campos mentales humanos.

Cuando se habla del arte, se habla de la disciplina de la vitalidad.

Aucas: Auca ha sido denominado arbitrariamente como guerrero para el idioma quechua, también existe la creencia que significaría bárbaro. Sin embargo lo más probable es que los aucas fueran una sub-raza, una verdadera cultura que abarcaría Ecuador, Perú, Bolivia, Chile, Argentina y Uruguay. En los mapas del siglo XVI y XVII se denominaba Auca principalmente a las culturas de la cordillera de los andes en Chile y Argentina, es muy probable que el núcleo de los Aucas se encontrase entre los pewenches que hablaban un idioma totalmente distinto al mapudzungun, de raíz nórdica tal vez.

Son famosos en Ecuador los Aucas del amazonas que hablan un idioma que no está emparentado con los amazónicos ni ninguno que les rodee.

Algunos teóricos creen encontrar en el viejo idioma huarpe de Cuyo la raíz del idioma Auca. Sin embargo lo más probable es que los aucas sean un tronco de los aucatas esitas (heródoto) mezclados con raíces nórdicas y mongoles, obviamente esta teoría no es aceptada por los creyentes en la unívoca teoría de Colón quienes aun no aceptan los viajes de fenicios, griegos, vikingos y chinos a América, y es necesario que esta tesis presente parte de esta novedosa teoría para ampliar la mirada hacia la diversidad de los pueblos que conformaron la actual cultura mapuche, y entender así las diversas raíces de su música.

Aukan en *mapudzungun* significa rebelde, serían los aucas, los escitas nórdicos que encontró Lactcham en el estrato arqueológico más reciente anterior a la llegada de los españoles, esto es, los habitantes altos y dolicocefalos que penetraron desde Argentina hasta Chile.

Los aucas habrían sido los que trajeron el miseroso juego de la “chueca” o del *palin*.

Awun: Ceremonia realizada por *konas* o *weichafes*, mocetones en caballo destinadas a limpiar el espacio ceremonial de los demonios y almas desencarnadas oscuras que vagan por los lugares, penando y haciendo daño, con sus gritos y *newén* expulsan a estos invasores.

Ayekawe:

La música de los payasos, de los cómicos para hacer reír.

El chiste, la alegría de la comicidad, sorpresa, espontaneidad, música lúdica.

Ayon los, de la luz El *newén* que procede directamente de las estrellas.

El *ayuduamn* lo amoroso. Es la actitud de dar, de reciprocidad que siempre debe estar presente en la sociedad mapuche. Este *ayu-duamn*, es mentalizar amorosamente, de manera que la comunicación musical, se manifiesta de una manera espontánea y fluida.

En este sentido, en la música mapuche, no existe una competencia por demostrar quien es más hábil, quien mejor o peor, en la música mapuche, el sonido debe ser como las olas del mar, debe ir y retroceder pero nunca salirse de su esfera, nunca debe pasar a llevar, debe ser un vaivén en el sentir del *ayudamn*.

“ayukelén es una emoción más bien interna, más conmovedora. Es una especie de catarsis psicológica y subjetiva relativa a las experiencias y visiones de cada persona, tiene que ver con el poder síquico de cada persona que crea su propio mundo y cosmovisión personal a partir de sus vivencias y de cómo las enfrenta.”

Ayün aillarewe newén: Es el *newén* ideal que deberían conformar las comunidades mapuches, basado en la reciprocidad y la comunicación, gracias a este *newén* podrían la gente sincronizarse en todas las cosas mediante un tiempo intuitivo y no mecánico (el del reloj) así, cada persona de las comunidades intuirían o sentirían las necesidades de los demás, desgraciadamente esto no se da siempre así, rompiéndose o estancándose el círculo del *newén* entre las comunidades.

Buta-Mapu:

La gran tierra (similar a *Futa Mapu* , pero no es lo mismo), por una parte este termino describe al chile pre-diluviano en tiempos de *koi-koi filu* y *thren thren filu*, en edades en que Chiloé se encontraba unido al continente, sería la tierra anterior a Chile.

En un segundo sentido, significaría una de las tantas tierras o planetas paralelos existentes en otra era o tiempo algo similar al Bharata Varsha de los hindúes.

En un tercer sentido la palabra Buta, quiere decir forma primigenia, luz original, una de las formas humanas anteriores a la actual.

Cada-cada:

Las conchas marinas que son raspadas rítmicamente, simulando el choque de las olas entre si y con la arena, son la fuerza complementaria del elemento agua con el *kultrung* y las *cascahuillas*.

Cai-cai Newén: Esta clase de *newenes*, crea el cuerpo de la mítica serpiente de agua. La música que se toca en las rogativas a los cai-cai es para pedir agua en tiempo de sequía.

Cascahuillas: Cascabeles que son llevados en las muñecas de las manos. Se dice que sería post-colombina, pero no hay certeza de eso ya que no se sabe si era fabricado anteriormente con plata inca, piedras o algún otro material sonoro.

Colipí: Linaje huenteche, famoso por defender su tierra, casta que lucho hasta el cansancio por mantener su cultura y el c

Coliwe: Planta a través de la cual es posible canalizar energía, da vitalidad y pureza; conocimiento ancestral (centro de la araucanía). Representa la agilidad mental, su palabra lo dice: agua de la mañana, agua fresca y renovadora, la *trutruka* tiene esa misión con el colihue: renovar, despertar.

Conchotun: Después de cada *nguillatun*, *kallagallatun*, *palin* u otra ceremonia se realiza la actividad donde se comparten los alimentos, es el momento del encuentro relajado y distendido entre las distintas comunidades. El alimento que se comparte

no es solo lo físico, se comparten emociones, anhelos, experiencias, pensamientos e ideas.

Cuncos: Cultura habitante de Chiloé, tal vez anteriores a la llegada de los mapuches, tal vez paralelos, se caracterizaban por su baja estatura y sus antiguos ritos mágicos, habitantes de la tercera edad mitológica, descendientes de los antediluvianos *butha mapus*.

Curahue Gupalcura: Deidades locales representante de las sub-culturas mapuches.

Chankatu purraimi: Se refiere. Los pequeños saltos que dan los *purruntüfes* (danzantes).

El *chankatu* es un modo de tocar, cantar o danzar, subiendo la energía hacia arriba en un salto de un gran ataque, como un *staccatto* pero mantenido con un *glisando* suave pero constante.

Che: Puede ser definido tanto como el concepto de “gente” o de cultura.

El *che* es el humano diferente a los otros reinos de la naturaleza, pero también era el distintivo de culturas que compartían un ancestro común, tal vez de los *lituche*, por algo los *poyas*, los *chiquillanes* y los *changos* eran llamados así y no tenían la sílaba final *che*, pertenecían a otras raíces culturales, la misma distinción existía, si comparamos a los tarascos con los *aztecas*, huastecas y mixtecas, de México, los terminados en *teca* venían de una raíz común.

Chemamull (en Deume, Budi hay un lugar de construcción de estas estatuas).

Chilkatun (leer): Proviene de la palabra *chillka*, lo que sugiere algo muy interesante ¿Por qué esa palabra no tiene una raíz castellana, de donde proviene? El misterio es muy interesante, ¿de donde obtuvieron el modelo para esa palabra?

Choike o del *tregül purrun*: La danza del ñandú, que gira 7 veces en torno al *rewe* de manera mágica reactiva la fertilidad de la comunidad y mantiene la reproducción de la cultura. Se cree que esta danza proviene de Argentina ya que allí abunda el ñandú y sus movimientos tan fuertes y extensos contrastan con los movimientos mas cerrados de las danzas típicamente mapuches, además que asociado al *choique* se hallan las plumas y una fuerte pintura corporal, cosa que normalmente

los mapuches no acostumbraban y encontraban algo no propio a ellos, probablemente el choike siglo tras siglo asimilándose hasta ser considerado como una danza mapuche, cuando realmente era típica de los pueblos pampinos argentinos, como los puelches o los *gununaken*.

Chon-chon (seres de la naturaleza que toman aspectos negativos) etc... O *nguen* y animales mágicos. Realmente los chonchones parecen ser pensamientos oscuros de la gente, formados a partir de la materia del *minche mapu*, esto proviene de la raíz *chon-* que significa oscuro, apagarse, son deseos de miedo. El *chon-chon* representa las formas del odio humanas combinadas con las de otros seres oscuros del *minche mapu*.

Choniken:

Grupo cultural asociado a los tehuelches meridionales de la provincia de Santa Cruz, este grupo permaneció con menos contacto con los mapuches que el grupo septentrional, por lo que no fueron mapuchizados.

Chuchu: Abuela.

Dawun: Brujería. También puede ser entendido como el efluvio o el éter enviado desde el brujo hasta su contrincante, es la fuerza rival del *newén*, es la fuerza de la destrucción aniquilante en contraste a la transformación. La música con *dawun* es la música de los brujos, mediante el *dawun* se llama a los *wekufes* y potestades del mal, tiene un efecto hipnotizante, paralizante y va directo al sistema nervioso, es una música que permite manipular a los incautos.

Aun queda mucha de esta música en Chiloé.

Dawün Newen: (Jose Nahuel). Es el *newén* utilizado por los kalku para llevar a los *wekufes* a sus enemigos y esclavizar a los *nguen*. Es el *newen* de una persona esclavizado por el *dawün*, cuando predominan el *dawün* sobre el *newén* se pierde el control, cuando es al contrario, se mantiene la persona puede vivir libre de *wekufes*.

Degiñ Newen: El *newén* de los volcanes, que muchos lafkenches consideran "satánico" en una fuerte influencia del catolicismo. Sobre este tema hay muchas ambigüedades, para la lafkenche *Quintu Ray*, los volcanes son lugares para las almas positivas que se transforman en *pillanes*.

Deu mingakoun: fiesta que se hacia al final de un trabajo comunitario (siembra,

cosecha etc...): El famoso mingaco chileno pero en su versión más original comunitaria y organizada desde la cabeza del *lonko* y no hecho de manera más improvisadas por algunas familias a nivel particular.

DeumanNewen: (Lamgen Tato) :Es el *newén* que tienen impregnadas las artesanías, las cosas hechas a manos, los instrumentos musicales, utensilios de cocina, de agricultura , aquellas cosas hechas por fabrica , por máquinas , carecen de *newén*.

Duamn.: idea La idea para el mapuche no es solo una vaga forma mental, la idea puede sentirse puede verse, puede llegar a tener forma, anterior al pensamiento, el *duamn* habita en el *wenu mapu* pero puede llegar a sentirse en el *naug mapu*, es decir puede materializarse, es en el *naug-mapu* donde toma forma moral, como lo debido o lo no debido.

Dzomo: La mujer, la heredera de la etnia *dzomo*, el linaje de las videntes.

El: Los creadores del universo, anteriores a las culturas son ellos los que crean a *elchen* el creador de los humanos de los “*che*”.

Elchen: El creador de las esencias humanas de su energía mas interna, de las razas, esta ligado al *raquidzuam*, al conocimiento profundo, a la inteligencia activadora. No solo rige a los mapuche sino que de muchas más que se hallan en el orbe, transmite el conocimiento, es el dador de la ley.

Elchen-Guñelfe (Venus) Creador de la cultura, a su vez la cultura genera el conocimiento (*Raquidzuamn*), elemento activo. Relacionado con las culturas y con el nacimiento de las razas no humanas (las distintas razas de los distintos mapus).

Elkonan ülkantun: El acto de golpear el suelo en el canto de los jóvenes guerreros, meneando fuertemente las cabezas pero de una manera rápida y rígida, no suelta. .

Eluwun (entierros): En este rito, se debe hacer un *nguillan* para que el *alwe*, no quede vagando por el espacio debido a sus apegos y para que no se convierta en *wekufe*, así quienes acompañan al cuerpo del fallecido deben acompañarlo astral y mentalmente a su viaje por los niveles del *naug mapu* hasta el *wenu mapu*.

Epeu: Es un cuento, un relato con el cual los asistentes al relato, pueden viajar pueden imaginarse las escenas, revivirlas, es un relato en el cual cada persona que lo escucha de cierta forma participa y saca su conclusión de él, debe motivar a la reflexión o algún tipo de reacción emocional. El relato debe ser contado de manera tal, que sea una experiencia que haga crecer a quien lo revive y no que sea como un chiste, o una anécdota fatua. No es una mera ficción, es una ficción con sentido, con una verdad escondida.

Epeufes: Los relatores de *epeu*, deben tener una gran imaginación y ser muy empáticos, de manera de que quienes lo escuchen puedan vivenciar todo con él.

Epiükelen y *pepiwn*: Implica la cualidad de poseer algo, de tener capacidades o de tener posibilidades de hacer algo, de ser poderoso en las intenciones. Hace referencia a tener creatividad para solucionar problemas, para conectarse con el aspecto innovativo de uno mismo. El músico que hace *epiükelen* es capaz de innovar.

Epu-Namun: Es un dios guerrero, consultado por los tokis para los enfrentamientos. Físicamente poseía grandes brazos y piernas.

La música dedicada a *epunamun*, se realizaba con varios *kultrunes* tocados simultáneamente y con los danzantes juntando los pies y saltando lo más alto posible, algo muy distinto al resto de las danzas mapuches, imitaba el acto de bombear a la tierra para que le dieran el valor y la energía suficientemente para el enfrentamiento a los guerreros.

La energía, es la energía guerrera mapuche, siendo la de *Kuyen* la energía chamánica, chamanes o magos y guerreros a veces combinan sus energías constituyéndose *el newén palin*, donde la fuerza interior se torna en fuerza exterior, en fuerza física, material.

El *epu namún*, corresponde al principio del raki es decir del logos, del intelecto, con Marte como representante.

Epuñon: El segundo de los mundos *ñones* o del aspecto del *pichi-zugún*, el *microcosmos* o *micro verbo*, el segundo mundo de estos *micro-verbo*, que

corresponde a los guerreros lunares. El *epu ñion* corresponde al mundo de los guerreros lunares del longko, de la cabeza.

Uno de los mundos por los cuales también debe viajar la machi en su viaje de aprendizaje, no está ligado ni al *angka wenu* ni al *wenu mapu*, aun falta mucho por conocer las características de este misterioso mundo.

Erquithue: Piedras sagradas de los caminos.

elumuiyiñ thamí küme newen, elumuiyiñ thá newen ppiuké, El *newén* más puro que se ha manifestado desde el corazón.

Se refiere al *newén* en su fusión con el *kimün* la sabiduría, el *newén* que es capaz de transmitir la sabiduría de la vitalidad creativa, puede inspirar a los artistas y recibir la intuición del cielo, de modo que el que hable estará hablando por un dios o un rector espiritual

Es el *newén* capaz de hacer que una persona irradie su energía a otros, le permite comunicarse de corazón a corazón, instauro un verdadero magnetismo en la persona que lo despierta en si mismo

elumuiyiñ tha newén lonko thaiñ küme wechulam, El *newén* que permite el ordenamiento mental, el *newén* que surge a través del longko.:

Este *newén*, al contrario que el anterior supone el diálogo de la persona con su propia siquis, da la vitalidad del autordenamiento que cada ser necesita.

Fileu:

Es el dios reptil primigenio, quien guía a la machi en su *nguillan*, no es *ngueuchen* pero le permite a la machi conectarse con él, el *fileu* es de cierto modo representante de las razas antecesoras de los humanos de las serpientes, *nagas* (mitología india y japonesa) y dragones sagrados. Juan Ñamculef relaciona a *Fileu* con los iniciados atlantes del misterio de la serpiente emplumada (quetzalcoatl), aunque es posible que *Fileu* no sea una serpiente sino que un animal mucho más antiguo.

Futa newen: *Newén* que normalmente se dice proveniente de la machi:

Es el *newén* que se genera de la fusión del *newén* propio de la machi con el *newén* del *ngueuchen*, es este el que permite que la machi canalice la fertilidad y la prosperidad, para su gente en el *nguillatun*. Al mismo tiempo el *futa newén* magnetiza su canto, haciéndolo más poderoso para la gente que lo escucha

dándole más potencialidad física y siendo capaz de penetrar en los espacios astrales y sub-conscientes de los asistentes, permite hacer que el *ül* (el canto) físico de la machi se transforme en un canto astral capaz de penetrar incluso en los sueños de las personas.

Füchawitranché: Raza de gigantes que siguió al *Thrauko* aprendieron de sus enseñanzas de brujería. Intentaron ser poderosos sobre el *buta mapu*.

Gupalcura: Héroe local mapuche.

Gül:

Es la melodía en un sentido más cercano al europeo es el sonido más segmentado, específico y diferenciado de los demás.

El *gül* posee menos glisandos y menos sutilezas de frecuencias en el tono, puede ser considerado como un modo de cantar notas que se encuentran según la frecuencia sonora más alejados entre si. Este término al parecer es utilizado más en la zona del lago Villarrica (*nguluche* chileno).

Het:

Etnia de la cual descienden los llamados querandés y los aucas pampas de la provincia de Buenos Aires y San Luís, es un idioma ente distinto a los patagónicos y a los mapuches,

Sin embargo al aucanizarse y al mapuchizarse tomaron de ellos sus costumbres, es muy probable que la música de los últimos het fuera similar a la de los mapuches.

Huampos: Antiguos navíos *lafkenches* y mapuches construidos de troncos ahuecados, variaban sus tamaños según el porte del árbol, había alguno para 2 personas y otros hasta para 30 personas (como el tronco del alerce y de las araucarias más grandes).

llochefe: Gigantes, titanes de la 3ª edad-raza al servicio de el *Thrauko*, los grandes destructores rebeldes enemigos de los lituches, destructores del *Buta Mapu*.

Kalelche: La *kalelche* es uno de los símbolos mágicos científicos más poderosos de la cultura mapuche y de su enraizamiento andino, es uno de los “ejes ecuménicos” denominados por Juan Ñamculef, que unifica a las naciones americanas. Es un símbolo pan-cultural. Es la doble cruz que simboliza el camino y los planos de las distintas dimensiones del ser, a modo de espejos que se pliegan unos con otros, unificando los distintos linajes que se suceden desde sus cadenas microcósmicas, pasando por los niveles extra-terrestres hasta llegar a los terrestres y sumergirse en la profunda luz de los microcosmos.

La *kalelche*, simboliza de cierta forma el laberinto por el cual cada ser debe pasar, es tanto un camino de evolución como de pruebas y sacrificios, donde el ser debe pasar por reconocer su propia oscuridad encontrándose con el espejo. Es el camino del *kona*, que debe aprender a perdonarse así mismo. Los *kimche* iniciaban así al *kona*, para pasar del nivel más básico a niveles más profundos de entrenamientos. Entre los mapuches, si existían los verdaderos niveles de perfeccionamiento, en que cada ser debía pulirse hasta buscar su propia perfección. Los verdaderos guerreros, que guiaban su camino hacia el *Antú* debían de aprender a amar a su enemigo, de manera que cuando lo mataban a causa de la oscuridad de este y en pos de la defensa de mucha gente, efectuaban el rito de la sangre en que intentaban hacerse uno con su dolor, y comprender que en el fondo todos los seres somos uno y conformamos parte de la misma energía. Esto puede apreciarse efectivamente, en la araucana y el cautiverio feliz, el mapuche que era buen guerrero, no debía de sentir odio hacia su enemigo sino que amor debía de rogar por que su *alwe* viajara en luz hacia la luz. Representa la línea diagonal, es la mente.

La *kalelche*, simbolizaba entonces ese andar hacia la luz, por los giros y ciclos cósmicos, en los cuales cualquier ser podía perderse y ceder al miedo o la violencia. El guerrero, debía de controlar su fuerza y no llegar a la violencia, debía de encontrar la fuerza prima, no la fuerza descontrolada. Así mismo el sabio, debía encontrar la esencia de las palabras y no perderse en los sofismos o las excusas,

debía de sentir la sabiduría, vivirla y gozarla, no tan solo pensarla o decirla. La *kalelche* indicaba el camino del *ngulumapu*, la vía de la iniciación del sur andino chileno-argentino, que era al mismo tiempo un camino físico y un camino astral, en el cual el joven iniciado desdoblaba su cuerpo siguiendo el camino de las *wanguelen*.

El músico, tenía que aprender a seguir el trayecto que el *ül* (el sonido) seguía por la *kaleleche*, en su encuentro con la verdad, el sonido giraba cíclicamente y en sus armónicos producía el efecto de espejo, donde el *newén* aparecía como conector de las diversas realidades aparentemente contradictorias que aparecían en la *kalelche*, al unir los *newenes* de los linajes, cada cuadrado de la *kaleleche* se iba encendiendo con luz e iba provocando la unificación de los diversos caminos. Es por eso, que muchos instrumentos llevan la *kalelche* como punto central, el gran laberinto de la unificación de los mundos.

KalfuChao Newen: Son los custodios de todas las fuerzas vitales de los animales y plantas que rodean a los humanos.

Kalfu Likan: La gran deidad que enseñó a los mapuches a jugar la chueca, de color azul, representa la fuerza, el coraje y la voluntad se acompaña de una calavera y huesos, es el dios de la transformación y los ciclos, tiene algunas características similares al Shiva Indú.

KalfuLikan Newen:

Son los ayudantes de *Kalfu Kurra*, la entidad que enseñó a los humanos el deporte, *newenes* azules, mueven sus palis al ritmo de la música, llenos de sabiduría y poder, también rigen el *ayekán*, la música de la alegría y la celebración.

Kalfu Ñuke Newen: Los *kalfu ñuke newen*, son los grandes *newenes* ligados a los cantos *tayil* y al toque chamánico *tayil*, al ritmo de *tayil*, son los custodio de la música estelar, la música más sagrada que conecta a los mapuches con sus antepasados del *wenu mapu*, tal como los diferencia Grebe, de la música humana. Estos *newenes* se representan con la forma de las águilas.

Estos *newenes*, otorgan el poder de sanar y elevar a los humanos, haciéndolos viajar astralmente al *wenu mapu* a través del trance musical.

Kalku: Brujos descendientes del linaje del Thrauko, son los vástagos de la cuarta edad, los moradores del Komapu.

Kalku Newén:

Los *kalku*, no pueden generar *newén*, pero lo necesitan para generar seres y alimentarse, así es que lo roban y se lo roban a personas con una energía luminosa, envían a sus *wekufes* para robarles el *newén*, pero esto no les sirve de mucho ya que se el *newén* se termina al poco tiempo, dura poco en su poder.

Kalfu-wenü

Es un espacio del *wenu mapu*, representa el estado mental interno de purificación, certeza y dedición mediante el cual un humano puede ver claramente todo sin la niebla de la duda y el miedo, es la valentía espiritual. Generalmente este nombre es dado a los humanos, *pillanes* y *newenes* que cumplen un rol o función de guardián.

Kalfü Malen: *Kalfu Malen* es el simbolismo de la parte femenina que habita en cada ser, es al mismo tiempo la imagen femenina del logos creador de nuestro mundo, el arquetipo de la mente universal, es por esto el nombre “*Kalfü*” celeste diáfano.

Kalfu Malen es la que cura las acciones pasadas, es la guía en los actos y la mente del hombre, la que sana la mente y es capaz de clarificar el pensamiento unificándolo, dando la comprensión de la infinitud del ser.

El *newén* aliado del *kimün*, permiten conectar el corazón con la mente, permitiendo (mente) femenina del *Ra* (síntesis, mente)-*Ma* (tierra-cuerpo). Creador de *Kalfu malen*.

Cuando los pifulkeros tocan en dúo realizan el juego de las raíces terminológicas *Ra* con la de *Ma*.

Kamañtun: Es el arte, la capacidad de crear de generar constantemente, tiene que ver con la conexión del tiempo, la capacidad de buscar en los espacios nuevos módulos de tiempo, en cada espacio su tiempo, en cada belleza su tiempo, el manejo de los ciclos y los símbolos en cada cosa creada por los humanos es el verdadero tiempo.

Kamarikun es otra ceremonia distinta al del *nguillatun*, en algunas partes se realiza con el exclusivo propósito de juntar a los loncos de las comunidades, es una especie de *nguillan* (rogativa) que reúne a la cabeza de los linajes, a lo más selecto, socialmente visto.

Kan-tuing: Es el estado mental de la paz, de la calma que se puede alcanzar mediante melodías agradables y llenas de sentimiento, contrariamente a lo que se creía no es una imitación de la palabra canto, es una palabra original el tuing indica acción, acto de calmar o pacificar.

Kavaván Kevaván, Kava (jarro que contiene el maíz ofrecido a la tierra. (Disyunción)/*tayel* (conjunción), ofrendas y oraciones (masculino) y *ampurun* (femenino), luna llena (receptividad divina positiva)/luna menguada (receptividad negativa o menor)...las oposiciones seriales prácticamente no existen, excepto en la gradación de la jerarquía de los bailarines del *treguilpurrün*, donde a través de varios medios sensibles (colores, números y calidad de cascabeles (orden en el grupo).Gundermann Kroll Hans Análisis

Kawelche:

Los linajes de los pueblos marinos, seres mitad pez mitad humanos, más que tritones o sirena pueden ser considerados los habitantes de un grupo de islas aisladas. Antecesores a los mapuches y lafkenches, pero posteriores a los *lituches*.

Kawin Kurra Newen: El *kawin kurra* es una imitación del *kultrung* creada con fines negativos, para ayudar al trance negativo del *kalku*. Su *newén* genera discordia y desesperación, “emborracha la mente” (José Nahuel pifilkero de Collileufu Grande)

Kefafan (afafán) manifestaciones sonora de poder, no son gritos, son algo similar a los mantrams budistas o védico hindúes, mantrams de felicidad de: yaa yaa yaa, invocan al gran antepasado creador de este mundo y de esta cadena de mundos. Gritos que se asemejan a los mantrams (palabras de poder, activadores) que se realizan en las ceremonias con el objeto de elevar la energía, los ánimos y centrar el *newén* en el *rewe* y no dejar que se disperse.

Kelañon: El tercer mundo guerrero, donde viven los seres guerreros que generan el sexo de los humanos, son otros mundos inferiores a los nuestros, algo similar a los

mundos de *lilith* y *militha* hebreos. Este tercer mundo guerrero, simboliza el área del máfil o mente abstracta de los guerreros *kelaches*, seres astrales e invisibles pero que participan de la formación de las castas guerreras. Es el tercer nivel del *pichi-zugún* o microkosmos-verbo. Tiene relación con la respiración, los guerreros lunares de el pulmón y conectados a su vez con el *neyén*.

Kellu parientes y amigos del familiar enfermo: Son los motivadores de la sanación, con su energía los cantos de la machi se refuerzan y se protegen.

Kemu-kemu:

Es la escalera sagrada por la cual asciende la machi a su encuentro con el *wenu mapu*, puede tener 5, 6 o 7 escalas, representa tanto los estados internos de la machi y sus estados evolutivos como los cielos mismos por los cuales ella viaja.

k'gna la matriz del linaje, el, es el símbolo del *nguen* representado a la imagen de un tótem en un animal o en un

Ki La energía vital, en la cultura china.

Kim:

Es la raíz de la palabra sabiduría y significa experiencia sabia, acto consciente y coherente, es la intuición pura.

Kimche (La energía de la mente abstracta, espiritual):

Los sabios, hombres que tienen el rol de transmitir la sabiduría de las generaciones tanto de los linajes celestes extra-terrestres como de los terrestres, transmiten las huellas que se han perdido en el tiempo físico, pero que permanecen en el tiempo astral. Educan a los jóvenes enseñándoles máximas y a ser hombres elocuentes, poniendo énfasis en la declamación y en la clara expresión de las ideas, tal como lo hacían los dorios en Grecia.

Kimlan: ignorancia no saber. Es lo contrario al *kimün*, así como el *dawun* se opone al *newén*, el *kimlan* se opone al *kimün*, el *kimlan* proviene del Peri pillan, la entidad que desea la destrucción de los humanos y su mundo, es el arma perfecta de los pillanes oscuros.

Kimün:

La sabiduría, el poder de relacionar lo aprendido mediante el conocimiento con la experiencia concreta. El *kimün*, puede ser considerado también como un conjunto

de seres espirituales microscópicos e invisibles a los humanos, seres proveniente desde los *pillanes*, de los cuales ellos forman parte de sus cuerpos o partes, son llamas de sabiduría que despiertan en el humano su conocimiento interno, le iluminan y le inspiran a hablar o a cantar de manera que sienten que al hacerlo se conectan espiritualmente, están relacionados con la virtud humana y con el fuego.

Kiñeñon: El primer cielo, correspondiente al primer nivel del *pichi-zugún* o micro cosmos, el micro cosmos del verbo, el primer mundo de los guerreros lunares que se conectan a través del corazón.

Representa la naturaleza del espacio del sentir, el espacio del momento de intimidad de la conexión de corazón a corazón.

Es el aspecto *kimün* (sabiduría) de los guerreros lunares.

Kofkeche:

La gente del pan, los antecesores directos de los mapuches, provenientes desde el occidente, tal vez de china llevaban con ellos la palabra TAO, el concepto de los ciclos, las leyendas *lafkenches* dicen que llegaron desde islas del occidente hasta la zona del lago Budi. Era gente pequeña y amigable, y algunos mapuches los relacionan con los actuales llamados extraterrestres, tal vez un residuo de la hundida tierra de *Mu*.

Kollón: con el hombre enmascarado, que ordena a las filas de gente danzante e instrumentistas de una ceremonia, va con su espada de madera poniendo orden, generalmente la máscara lleva una barba en forma de chivo, Algunos suponen que es el simbolismo de un español, lo que es muy poco probable ya que los españoles nunca tuvieron una fuerte influencia en las danzas mapuches, es probablemente una reminiscencia nórdica de los *aucas*, similares a las máscaras de la cultura de los *conchales* en las costas de Dinamarca y Noruega.

Konas: Jóvenes guerreros, representa la vitalidad de los nuevos brotes y las nuevas generaciones

Konna –ülkantun: Canción Alegre del mocetón.

Koncho ül len: canción de amistad

Konnpapëllun: la intensidad de la música se vuelve mayor en su totalidad con los *kultrunes*, *pifilcas* y *trutrukas*. Esta intensidad, sirve para describir los tipos de *newén* en la música. Permite medir de que manera el cantante o el músico va

tocando los 3 mundos con su *newén* la intensidad más alta es el *newén* que toca el cielo, la más baja, el *newén* que navega por el inframundo.

Konümpan: Estado emocional que ha sido comparado con la nostalgia, carece de *newén* y posee, una energía emocional llena de rememoranza y de revivencia, a través de este canto se revive el pasado.

Es hacer memoria, el músico debe memorizar el carácter, los sonidos y el *newén* de la música que se le enseñó para luego recordar sus propias creaciones.

Koy-koy filú:

La serpiente generadora del diluvio, muy similar a la serpiente ananda indoaria. Esta entidad, no es necesariamente negativa pues representa el paso del tiempo y de los cambios geológicos cíclicos, representa la tierra en movimiento y cambio, al mismo tiempo custodia las vertientes de aguas, es un guardián de este elemento. Muchas veces se le toca música para estimular la lluvia.

Kuel: Son los montículos donde se enterraba a los antepasados, que se hallan en toda América.

Representan la percepción de la deidad, del ser. Es el *theos* andino. Tiene relación también con la esencia del tiempo. Es la línea vertical representa al espíritu, como la pirámide iniciatoria.

Kugna: Animal totémico de las familias, no es el *nguen*, es el símbolo de cada linaje.

Kuifiches o *Kuyfikiche*,

: Son los antepasados directos los linajes de las culturas mapuches, que pueden remontarse, desde los apellidos hasta los primeros antepasados, son ellos los que enseñan el *kupalme* el rol de cada individuo. En su relación ritual, se hallan conectados al *minche mapu*, como espacio astral representante del inconsciente en el cual la esencia de los antepasados se halla navegando con todos sus recuerdos, así ellos transmiten a sus descendientes los valores y virtudes, sus experiencias las cuales son necesarias para que sus "hijos" mejoren su vida en la tierra

Kuimín (éxtasis de la machi)

Es el estado en que necesariamente tiene que entrar la machi, para poder conectarse con *nguenechen* para poder realizar su ascensión a los cielos, mediante el canto y el movimiento del.

Kultrung:

El arcano instrumento musical mapuche por excelencia es un timbal sudamericano, cuyo origen talvez se encuentre en un prototipo común a los pueblos siberianos, mongoles, tuvas y *uiguire*s en Asia central. En su membrana de resonancia puede presentar diversos diseños, que utilizan por lo general estrellas, lunas, soles y cruces (*antakaranas* y *swásticas*).

Según el diseño que utilice el *kultrun*, se representará nuestro planeta tierra, la luna, el plano cósmico de la galaxia o cualquiera de los mundos antecesores al nuestro. Generalmente el *kultrung* se divide en cuatro puntos cardinales. El *kultrung* puede ser tocado por cualquier persona, no así el *rali*, que es sagrado. El *kultrung* puede tocarse en cualquier ceremonia y ser pintado con líneas negras, las rojas son generalmente para el *rali*.

En su interior este timbal, puede contener diversos objetos que poseen *newén* y que han sido irradiados con el poder de su creador, pueden ser piedras, cristales, metales y todo objeto que represente sanación y energía.

El *kultrung* puede poseer diversas funciones, ser un instrumento catalizador de la energía grupal que llame a la unión de los linajes, puede utilizarse en la sanación, en la rogativa o como protección de la comunidad contra las fuerzas malignas.

El *kultrung* se toca con la varilla llamada *Trepukultrunwe*

Kull-kull: El cacho de buey soplado directamente sin ningún tubo de resonancia, para llamar a la reunión a los asistentes de un ritual.

Representa el llamado gutural de la tierra a los humanos llamándola cálidamente resonando en cada rincón

Buen

Kumau (aprendizaje espiritual), debe existir es la comprensión del lenguaje y lo que encierra.

Kurra Newen: Estos *newenes* rigen los planetas respectivos del cosmos, tienen incidencia con la tierra, pero este es un campo cercano a la astronomía y astrología en los cuales aun falta mucha investigación, sin embargo puedo decir están muy ligados a la música. *Epu Namun*, el planeta Marte, esta ligado a la música guerrera mapuche, en cambio *Maulen*, el mercurio mapuche se liga a los *ül* que cantan enseñanzas y proverbios.

Küme elüwnge , un buen aspecto.

Los asistentes a un ritual deben ir con un buen aspecto, un buen semblante, tanto en la vestimenta como en el ánimo para infundir buen *newén* al acto. Así mismo, los músicos deben tener esta actitud para que su música suene bien y permita la correcta circulación de los *newenes* entre los asistentes, si un músico se halla descuidado físicamente y anímicamente no atraerá a los *newenes*.

Küme reyen o kumeke newen:

El buen *newén*, entendido dentro de una polaridad bien-mal, es realmente el *newén* activo, ya que no hay *newén* negativo, cuando existe un *newén* negativo es cuando este se halla en estado pasivo, cuando esta solo en potencia. El *kumeke newen*, es el *newén* que fluye de persona en persona de ser en ser, el *newén* que permite el fluir constante de la comunicación y de todos los tipos de lenguajes tanto el musical como el hablado.

Cuerpo entra en un verdaderos “túnel mental” mediante el cual visualiza su viaje, al son y al ritmo de los instrumentos se transporta mediante el sonido y el movimiento, como fluidos que la elevan, ahí es cuando la machi puede tocar el sonido y moldearlo mentalmente.

Küyen:

Es la luna que representa la luna física, como un mundo anterior a nuestra tierra, un mundo que fue habitado y que también es hogar de los *newenes*. Por otra parte,

cada kuyen representa una generación que va transmitiendo de hijo en hijo el conocimiento del linaje, de manera que los valores no se pierdan y el conocimiento específico se mantenga.

La luna puede estar representada en el kultrung, y su giro y movimiento y símbolos permiten al iniciado liberarse de las cadenas materiales y permitir el total dominio y control de lo físico de modo de elevar su *am*, a su *pülli* es decir su alma a su espíritu, es por esto que *kuyen* representa a la mente que puede ascender.

Los cuatro dioses de la luna, corresponden a 4 cosas distintas, en primer lugar a la luna como representante del *zugún* o del verbo, como representante del macrokosmos. En segundo lugar, corresponden a un mundo distinto al nuestro, otra evolución. En tercer lugar, corresponde a una cadena anterior a la tierra, a la luna física como antecesora cultural. En cuarto lugar corresponde a la gestación de las almas lunares, o los seres conectados con la luna.

El *newén*, se produce en el primer aspecto lunar, como elemento, relacionado directamente con el sentir y el sentir como una naturaleza mental no emocional, una naturaleza mental-astral.

Aquí se origina el *newén* como ser único o como principio que da origen a los *Newenmathuaffimí kaí*, *newenmathuallaimí maí*, los *newenes* del sentir, en un sentido de fuerzas complementarias por ley de polaridad (emisión recepción), en el segundo lugar el *newén* toma el aspecto de una jerarquía de dioses, los *futa-newenes* creadores del cuerpo vital y astral del humano.

En el tercer lugar, los *newenes* como una casta anterior a la tierra, como una raza. En el cuarto lugar, los *newenes* como materiales y formas humanas relacionadas con los tres mundos, es decir los *newenes* divinos, humanos y demonoidales o microcósmicos (*minche mapu*) *Küyen* fcha los padres del *newén* primordial, *küyen kuse* la madre de los *futa newen*, *küyen weche wentru* el padre de la raza de los instructores llamados *newenes*, *küyen ülcha* dzomo las almas humanas hechas de *newén* o que son participes de las formas *newén*, obligaciones del *kupalme*, es decir de su linaje.

Kürruf es el viento, pero si existe un *weza kürruf* (un mal viento) es contrario a *neyen*, ya que el viento representa a una fuerza astral, pero si es un viento estancado representa al viento maligno de los *wekufes*, lo contrapuesto a la vitalidad del *neyen*.

Kütral (el fuego) se manifiesta principalmente en elementos como el coligue seco, de ahí que el *newén* de las trutrukas este relacionado con los señores del fuego.

Laf: El mar, representa también la vastedad de las cosas, de allí que tanto laguna como mar se digan *laf*, es un concepto que va más allá de lo que pueda ser el agua como elemento concreto, ya que agua es *ko* y es curioso que no exista diferenciación entre lago y mar a pesar de su tamaño y de la salinidad, seguramente es una palabra que hoy no recordamos. Es posible que el término *laf* implique una etnia o un origen occidental de algunos pueblos.

Lafquenches: La cultura *lafkenche*, es considerada una sub-etnia de los mapuches, sin embargo al observar su dialecto es posible encontrar diferencias interesantes que manifiestan el encuentro de dos culturas distintas: la mapuche y otra cuyo nombre hoy desconocemos, o simplemente puede ser que los *lafkenches* hallan sido un pueblo, que aun mantenga su denominación pero que haya perdido una gran parte del lenguaje. Otra diferencia, que existe entre los *lafkenches*-mapuches y los *lafkenches* es la diferencia cosmológica. Los *laf*, poseen un antepasado común que es *Mankian*, así como los *nguluches* poseen a la *Retrukurra*. *Mankian* representa el retorno al origen de los *lafkenches* hacia su tierra natal situada en occidente. Aun falta mucho por investigar, surgen grandes preguntas: son los *lafkenches* una rama de los mapuches? Son los *lafkenche*, un pueblo anterior a los mapuches que fue mapuchizado? ¿Fueron los *lafkenches* y otros pueblos que fusionados dieron origen a lo que hoy denominamos mapuche?

Es muy curioso establecer nexos entre los *lafkenches* y los cuncos de Chiloé, separadamente a los huilliches, ya que ambos mantienen muy vivo el recuerdo del diluvio y sus idiosincrasias son muy similares.

Ciertamente parece ser que el centro de la cultura mapuche se halla en el valle central de Cautín

Laftraches. El problema radica en que algunos supeditan las diferencias dialectales por la zona ecológica en que se hallan , pero eso es un extremo dogmático en el

sentido que un dialecto no se habla solo en un área ecológica específica , pues bien quien hable veneciano en Italia lo hará en el lugar en el que viva, de cierta forma los venetos representaron una nación hasta el día de hoy que fusionados en la cultura italiana, participan en un común acuerdo pero mantienen sentido de pertenencia de identidad original. Es posible, que los *lafkenches* habitaran otros terrenos que hoy estarían supeditados a los *wenteches* del valle central.

Pero con todas las diferencias, puede decirse que estas naciones unificadas pertenecen a la actual cultura mapuche, así como la Italia actual no esta conformada solo de raíces itálicas, sino que de un sinnúmero de culturas , siendo italiano el término que predomino por sobre ausonios .

En ese sentido, es coherente hablar de la “cultura mapuche contemporánea”, en la que se originó a partir del siglo xix en que las nacionalidades americanas de la zona, ya se hallaban mezcladas y se hallaban recibiendo la influencia española y de otras nacionalidades europeas.

En este sentido, es coherente hablar de la música *lafkenche-mapuche*, como una variación regional de la música mapuche “central” de los clásicos horticultores. Por esta razón, actualmente predomina la música en el *lafken mapu*, en sus formas mapuches predominantemente, surge otra pregunta ¿Es posible hallar los rezagos de la cultura musical *lafkenche* original en zonas más australes de Chile?

Otras sub-culturas son la *wijiche*, *wazüf che* , *ina piri che*, *ragkülche*, *chaziche*, *wijilafkeh che* y *zeqün che*.

Laku ül: canción del bautizo o del abuelo. Este canto ayuda a la unión entre el *newén* del abuelo y el de su nieto.

Likan rayen:

Es un símbolo siempre presente representa a la gran piedra solar, en forma de disco solar, en cuyos pétalos se halla la historia y la sabiduría, va mucho más allá de una princesa, es el significado simbólico donde el hombre rescata la historia que se había perdido, pues en las piedras hallan los *newenes* y *nguenes* que guardan los acontecimientos pasados y que pueden verse mediante visiones, rogativas o sueños. Salvar a *likan rayen* representa el acto de salvar la historia y los linajes humanos.

Lituche-Litunche: Pueblo o antigua cultura que significa “la gente de la piedra” los primigenios, así como fueron los olmecas primigenios de los *nahuas* y estos de los

aztecas, los *lituches* fundan los linajes “ches” , son los primeros moradores del Buttha Mapu, los pueblos antediluvianos que traspasaron sus conocimientos a los *kalelches* , estos a los *kofkeches* y estos a los mapuches. Los *lituches*, fueron los creadores del prototipo del *kultrung*, los que manifestaron aquella forma salvadora frente al diluvio. Los *lituches* representan a su vez, la alianza con el *nguechen* y el posterior rompimiento con él, en aquellos ciclos de rebeldía es cuando se produce esta separación entre los lituches mismos y su división según cada bando. El bando lituche que siguió al *Antü*, generó la música del *nguillan* y el bando lituche que siguió a *Peripillan*, el resplandeciente maligno creó la música del *ragnu*, el reino de las sombras, antecesora a la música de los *kalkus* (brujos).

Lolkiñ Newen: Es un *newén* más calmo y menos telúrico que el de la *trutruka*, llama a la paz y a la estabilidad, a establecer un clima calmo entre los asistentes, a mantener el control y el centro de cada persona.

Longkomeo o Longkopurrun: Es la danza que imita el movimiento del *queltehue*, donde se mueve la cabeza de un lado a otro, lo que simboliza el movimiento entre lo femenino y masculino de manera de llegar a un equilibrio. Imitando el movimiento de las alas con el *makuñ* (poncho) como un ave y dando algunos saltos repentinos, altos y fuertes, de manera que simboliza la unificación del *wenu mapu* con el *naug mapu*, es la unificación del aspecto paternal y maternal de la naturaleza.

Lulul, lulul: Sonido onomatopéyico, donde se imita el tronar o el choque de algo, puede ser agua o fuego este sonido representa la mezcla de dos componentes, el proceso alquímico de dos energías puede referirse a la explosión producida entre dos *newén* , entre dos *nguen* , entre dos *kimün* etc...

Este término ayuda a entender el simbolismo de algunos sonidos aparentemente sin sentido en la música mapuche, ya que expresa como el sonido puede ser él fabricante o creador de los puentes entre dos energías.

LLadkudüamn :Especie de lamento

LLamekan: Canciones de molienda.

LLangui-llangui:

Es el lugar sagrado donde es colocado el cordero, el cual deberá ser sacrificado para el fructificación de la tierra. En tiempos precolombinos, el *llangui-llangui* era

realizado con los camélidos de la zona, los que eran altamente valorados. El *llangui, llangui* representa el cuerpo colectivo de los linajes el cual se reparte siendo compartido entre los participantes, de modo que todos se hacen uno en este comer y en este sacrificio. Es ahí, donde se produce el humo que rrepresenta a la energía colectiva de la comunidad y que sube con su *newén*, hasta el encuentro con el *wenu mapu*.

LLangui newén: el *llangui newén*, es el *newén* que recibe el *llangui* por parte de las personas participantes en una ceremonia, para que se genere este *newén*, tiene que existir movimiento, actividad y circulación, ese movimiento se logra con la ayuda de danza y música que recrea constantemente el girar y el andar de los astros, de los mundos astrales y de los ciclos naturales, este *newén* tal como una “bovina” hace girar el *newén* del *llangui* propiamente tal, fundiendo los deseos de la comunidad con los de los astros y energías cósmicas enviadas al *wenu mapu*.

LLankán: Mujeres ayudantes de la machi que danzan en el esfuerzo por sanar al enfermo.

Llongoll-llongoll :, Escultura de madera, que representa la figura de un antepasado, curiosamente de facciones no mapuches, hace suponer que es un linaje antepasado y arcaico a los mapuches, gigantes sabios que puedes esculpidos con todo tipo de rostros ¿Quiénes eran estos gigantes, eran humanos o no lo eran? Cada *Llongoll-llongoll* posee un sexo definido y están dispuestos a manera de iniciadores. Su postura, recuerda a los wirakochas de Tiahuanaco, con su postura firme, como vigilantes, también su frente profunda y su mirada vigilante recuerda a los moais. Realmente, mucho queda por estudiar de estos misteriosos seres que son representan a los antepasados de cada linaje humano. Es interesante que en Temuco actualmente, existe un escultor que hace esculturas de gente, vestida a la usanza europea actual, pero cada una de ellos con estos rasgos arcaicos, la frente de “visera” y los ojos hundidos.

Es probable, que haya existido una música dedicada a los *llongoll-llongoll*, destinada a despertarlos y ha hacer que se volviesen a comunicar con la gente.

Existían *llongoll* con sombreros y otros sin ellos, una de sus funciones era custodiar el lugar de cada zona, no eran *nguenes* propiamente tal, ni *newenes*, eran seres anteriores a los humanos, seres de carne y hueso de frías tierras.

(*Llum zügü kewün*) Lenguas Secretas (Poesía, extracto):

Las lenguas secretas, son aquellas habladas por las machis, *kimches* y algunos *purranqui*, dialectos e idiomas antiguos a través de los cuales se impartían enseñanzas, que no cualquier persona podía aprender y utilizar, enseñanzas vedadas para los neófitos. Enseñanzas que hablan, de cómo poder dominar los elementos de la naturaleza y mediante eso obtener poder, proteger o sanar, el asunto se vuelve complejo pues es un conocimiento que puede utilizarse tanto para el bien como para el mal.

Machi: La institución de la machi, es una de las más antiguas de los mapuches. El machi o la machi, primero que nada representa a una persona consagrada a conectarse con los creadores de la cultura mapuche, con *nguechen* y sus *nguenes*. Al mismo tiempo, si bien la machi es la voz de *nguechen* en la tierra, debe conectarse con las otras tres potencias del *wenu mapu*, para realizar un trabajo efectivo ya que *nguechen* mismo depende de la interrelaciones de los rectores del *wenu mapu*, de esta manera la machi también se relaciona con los pillanes, las *wanguelen* (las estrellas y *kuyen*) y los elchenes.

El ser machi, supone llegar a un estado mental hermafrodita en que son superados las limitaciones ilusorias del sexo, para llegar a la fusión de todos los opuestos, el machi no es un ser sexual, es la vitalidad concentrada, la cual necesita para ascender a los cielos.

En este sentido, el o la machi deben cuidar su energía sexual, ya que cuando son pequeños se les hace elegir entre la muerte del mundanal ruido o la vida de la conexión espiritual.

Muchos machis corrompieron esta institución, transformándose en verdaderos *kalkus*

, allí el rol de la machi fue confundido con el de brujo, quien trabaja para sus propios fines egoístas y no los de la comunidad. En ese sentido no existen buenos machis y malos machis, existen *machis y kalkus*. La machi dentro de sus 7 cualidades debe de poseer la de la sanación, la protección, la fertilización, la información celestial, el manejo del arte cósmico, la de historiadora y la de representante de *nguechen*.

En la actualidad muchas machis son realmente kalkus, siguiéndoles los mapuches que no conocen mucho su cultura y creen conocerla, siendo manipulados fácilmente.

Ella, como maestra del arte cósmico. Debe manejar todas las fases y *newenes* que sean necesarios para ir guiando la música en una ceremonia, cambiando el ritmo y cambiando los *newenes*.

, *Machi ül kantun o machi-ül*: Canción de la machi que se divide en:

a) *Pillantun*: Canción oración de la machi. Se dedica al pillán. Allí, la machi pide toda la sabiduría y experiencia, que sea requeridos y que provienen de los pillanes, ya sea para proteger, para sanar, para dar fertilidad e irradiar energía a la comunidad o la persona que la necesita.

b) *Machi il Lënn*: Canción propia de la machi

Se refiere a la búsqueda del o la machi, de si mismo a la búsqueda de su trascendencia y eternidad superando la ilusión de decadencia o separatividad entre los diversos mundos.

Máfil: Es la mente pura abstracta y unipolar anterior al *rakidzuamn...*

Manque: Cóndor, mensajero del sol.

Manquian: (Puerto Saavedra):

Es el personaje símbolo de los lafkenches del Budi, es una especie de padre que simboliza el retorno de los lafkenches hacia su lugar de procedencia: desde el océano pacífico. *Manquian*, observa un día una piedra y ve en ella a una mujer, pero en esa imagen *Manquian* recuerda la raíz que él había olvidado, la piedra es la que guarda el conocimiento, la que guarda el archivo mental que los *kimches* guardan en ella. *Manquian* despierta de su ilusión, de su adormecimiento y retorna a los orígenes de la vida en el fondo del mar, junto a la hermosa mujer, retorna a la madre terrestre, así su anhelo de amor trasciende la tierra conocida y le obliga a ir más allá al reino submarino.

Manquian es recordado y querido por los *lafkenches*.

De cierta forma, *Manquian* es un *nguen-ko*, un guardián de las aguas, pero es un héroe primigenio también, creacional de los *lafkenches*, es el dueño de las aguas, el viajero que surca los mares para llegar a distintos lugares, tal vez habla de un antiguo tiempo viajero de los *lafkenches*.

Mapu, Mundo

Mapudzungun:

El idioma utilizado por los mapuches, la lengua del *mapu*. En tiempo de la colonia, el *mapudzungun* era la lengua franca, mediante la cual podían entenderse distintas etnias muy diferentes entre si, como los *changos*, *huilliches*, *promaucaes* *chiquillanes*, *tithilanes* y los propios mapuches.

Uno de los idiomas nacidos de la raíz *lituche*.

Marepu o *mariepu*, el vocablo original de los mapuches precolombinos:

Es el vocablo de los mapuches originales, anteriores a la mezcla con los *aucas*, *araucanos* y *lafkenches*, representa algo así como fue el *latín* para el *italiano*, el *mariepu* es al *mapudzungun*.

Esta lengua secreta es hablada por los *machis* y sus ayudantes, tiene la virtud de poder invocar directamente a las fuerzas del *wenu mapu* abriendo verdaderos “*rayencos*” mentales, algo así como *puertas dimensionales* o *puertas* que permiten conectar los diversos mundos.

María Guacolda en *Lumaco*:

Ser histórico y mitológico, guardiana cultural de los *nagches*.

masatun purrun ,

Marichiweu Newen:

Son los *newenes* de la victoria, los que permiten atravesar a un mapuche de un lado a otro lado, de un mundo a otro lado. Estos *newenes*, como diría *Juan Ñamkulef* abren portales dimensionales, través de los cuales la comunidad se traslada en unión. Como se hace esto, a través del *ül* el sonido, que en el grito de *Marichiweu* las fuerzas mapuches se unen y permiten unificar todos los mundos lo que le da una fuerza y resistencia única a cada comunidad, el *marichinewen*, así como los *védicos hindúes* consideraban al *shabda*, o sonido como mágico, lo mismo es en el grito de este *newen*. (*Jose Malohuentén* . Comunidad de *Rukaraki*.) (10 veces venceremos, un número cabalístico).

Masatún purrún: Esta danza es de carácter agrícola se realiza para las buenas cosechas, posee un *newén tuwe*, el *newén* de la tierra física. (Una localidad denominada *newentuwe* se halla cerca de imperial)

Mawidanches: Pueblo de la montaña, una raza posterior a los *lituches*.

Meica: La meica es una institución distinta al de la machi en la cultura mapuche, representa al sanador libre del culto de *nguenechen*, los *pillanes* y el culto mismo. Es un sanador más independiente, pero que esta guiado también por dioses, energías y colectividades. ¿A quien recurren las meicas? A los misteriosos dioses del *angka mapu* tal vez? Es una interesante pregunta y un tema para futuras investigaciones.

Meli küyen : (los cuatro dioses de la luna) quienes forman un equipo de salud cósmico que tiene a su cargo la prevención y curación de enfermedades humanas a través de su intermediaria, la machi”.

Melen Newén: Es la energía de cada ser en particular, el *newén* que representa la identidad de cada entidad, sus cualidades. El canto de la machi se halla encerrado en el kultrung, que como universo simbólico hace girar “el aliento del *newén*”. Esta relación cósmica entre los *mele newén* y los instrumentos musicales, es algo importantísimo, que es necesario entender para comprender de qué manera actúa el funcionamiento socio espiritual de la música, dentro de la cultura mapuche.

Meliñon: Es el cuarto mundo de los guerreros lunares y corresponde a la espina dorsal, habitantes del cuarto *pichi zugún* (cuarto micro-kósmos).

Meli wixan Mapu: Las cuatro direcciones tiene que ver con los cuatro newenes de la vida (fuego, agua, aire tierra).

Mëtrëmpui: resonancia distancia hasta la cual el *newén* del sonido es capaz de llegar.

El *metrëmpui* atrapa consigo al auditor, evonvolviendo con la energía del músico. Meulen: Es un dios benefactor, que trae los buenos vientos, es una especie de mensajero que comunica que permite y transporta los *newenes* de otras tierras. *Minche mapu*: El mundo sub-terráneo debajo del *naug mapu*. Es el hogar de las más variadas formas de vida astral, desde *wecufes*, *chonchones*, *duendes*, *pü desencarnados* (almas en pena), *Shumpalles*, *cueros*, *anchimallenes*. En este mundo, se forman las costumbres y prototipos de lo que será la cultura en su aspecto material en el *naug mapu*, por lo que no es negativo. Simplemente es considerado como un mundo más opaco porque, representa la inconsciencia humana, el lado misterioso del ser, que guarda secretos en su lenguaje secreto. En este nivel, viven los señores del volcán, los misteriosos maestros en sus ciudades de oro.

Monguen:

La vida, este principio en la cultura mapuche se halla presente en todo, no solo en lo biológico, también en las cosas que la cultura europea considera “cosas”. El *monguen* es el ser generador, el ser que es capaz de crear. En este sentido, el *monguen* permite re-crear al ser en cada mundo, permite realizar una copia de él en cada dimensión y realidad. La música, debe ser capaz de tener *monguen* para tener una significación creativa, cuando la música se estanca y no tiene espontaneidad es porque carece de sentido de *monguen*, con lo que no es capaz ni de generar *kimün* (sabiduría, intuición), *newén* (sentir, mente-astral) ni *rakidzüam* (conocimiento, intelecto). La música mapuche para ser bien tocada, debe manifestar ese *monguen* para realizar el acto creativo y expansivo.

Mushan Newén: Son los *newenes* que dan la inspiración a los músicos a través de los sueños y las visiones, otorgan por así decirlo “el ánimo para tocar música”, representado en la bebida *mudai*: (Entrevista a Lamgnen Tato), *mushantufe* se le dice a este “músico inspirado” por los *newén mushan*.

Nagches: Cultura que descende de los antiguos *nagas*, los reptiles primigenios anteriores a las serpientes, esta cultura de fuerte ascendiente nórdico representa a la tribu rebelde de los aucas, quienes quisieron permanecer en un origen, separados a los mapuches. Su energía esta conectada con el elemento tierra y están altamente emparentado con los charrúas de Uruguay. Son la sub-etnia mapuche, más cerrada respecto a la penetración y contacto con la cultura europea, en parte debido a la invasión de las forestales y la usurpación italianas (Capitán Pastene) y españolas.

Nagchemapu: El mundo físico habitado por culturas humanas y extra-humanas, el mundo de la objetividad por sobre el mundo sub-jetivo del minche mapu, el mundo de los límites, donde las 7 dimensiones conviven en armonía, algunas invisibles para nosotros. Las puertas intermundos en el *nagchemapu* son los llamados *trayenco* (caídas de agua) y *menoco* (pozos sin fondo ojos de agua) a través de los cuales se puede ingresar a los 7 niveles del *nagmapu* y del *minche mapu*.

Nagmapu o *Naugmapu*: Es la fuerza del equilibrio donde los seres físicos, materiales se debaten sobre el se encuentra el *wenu mapu* (macrocosmos) y debajo de él el minche mapu (microcosmos).

Nahuelbuta:

Cordillera formada por las más altas estribaciones de la cordillera de la costa entre la XVIII y la XIX región de Chile, antiguamente fue zona de araucanos, hoy en día esta habitado por los nagches.

Napülkafe: Los viajeros místicos del *wall mapu*. (Al este, el cosmos)

Newén: El poder, la energía creadora universal.

No deja de ser sugerente que el poema termina en la práctica con el termino *newén*, luego de ser seguido por unos “yaa”, el *newén* es el concepto que sella el transmisor energético de los elementos espirituales (*wenu mapu-llellipun*) terrestres cósmicos (*kultrung-papay*, *witrue*) ígneos (*trutruka*) y acuáticos (*colliwe*).

Newenes: Energías primigenias que crearon al hombre físico y astral, los constructores de su ánimo y vitalidad, son los que poseen los secretos genéticos de los linajes.

A partir de ellos (los *newenes* originales, los padres y constructores) se generan los 3 principales *newenes*: *newén wenu*, *newén naug* y *minche newén* que a su vez se ramifican en *newenes* terrenos, aéreos ,acuáticos e ígneos y a partir de esto surgen los diversos niveles de *newén* , sociales, étnicos, culturales, económicos, civilizatorios etc...

Los *newenes* constructores descienden del *newen* original hijo de *kuyen* (luna) que desciende de los más arcaicos *newenes* estelares hijos de las *wanguelen*.
(Estrellas)

Newén Ayekalen: El *newén* de la alegría generado por la música de los palintufe y de los cantantes alegres especies de payasos, bromistas. (Juan Ñamkulef)

Newén ayün (*newen* amor): Es el *newén* que interconecta todos los mundos que unido ya con el *rakidzuamn*, el *kimün* y el *nguen* traslada la *monguen* (vida) de lugar en lugar, no debe ser entendido como sensiblería ni como emoción superficial, el *ayün* es el origen de la energía en su aspecto no dual, El *newén ayün* permite fusionar los *newenes* que se hayan manifestados en aspectos duales.

Newén Cruz. Del sur o estrella carreta (P.Coña Juan Ñamkulef)

Este *newén*, es el rector de los cuatro elementos en este mundo, rige los *newenes* del fuego, aire, agua y tierra (Juan Ñamkulef). Así es como en ese aspecto se ligan la *truuka* con el fuego *tralkan* , el resonar que despierta a los volcanes), la *pifilka* con el agua , los *lolkiñes* con la tierra y el *kultrung* desde su aspecto no sagrado o no consagrado con su aire adentro , con el aire que transporta el sonido. El *rali kultrung* (*kultrung* consagrado) unifica estos cuatro elementos.

El *newen* de la cruz del sur habla sobre el poder de la cordillera de los andes y de las culturas sudamericanas.

Newenche: (Fermín Huechucoy-Jose Malohuentén): El *newén* específicamente utilizados a los humanos, el *newén* producido por las personalidades, culturas y sociedades humanas, a través de estos *newenes* las culturas van construyendo sus símbolos y códigos de comunicación.

Purruntufe Newen: Es el *newen* que desarrolla el *kupalme* o el rol del danzante, tiene relación con el *newén* de la corporalidad y de la circulación sanguínea, para desarrollar y aprender este *newén*, el danzante debe de aprender el simbolismo de cada movimiento, además de esto debe de aprender a sentir los movimientos y no hacerlos de forma mecánica o insensible, debe estar consciente en cada momento de lo que está haciendo.

NewénChetkun: (Saltar) Es hacer música o bailar con movimientos estacatos, como dando saltitos, pequeños saltitos, tocar la *trutruka* con saltitos, así se genera este *newén*.

Newen- Dzomo: El *newen* femenino, un *newen* receptivo que permite absorber todo lo que se halla en el ambiente. Este *newen* atrae otros *newenes* hacia si mismo. El *kultrung* cuando se halla imbuido de *newen dzomo*, atrae la fuerza de los demás instrumentos hacia él, generando un verdadero centro magnético.

Newen kochí: Es la energía del *newén* aplicado a los sentimientos, es el sentimiento firme, fuerte, el sentimiento penetrante.

Newen Lafquen: Son los *newenes* que protegen a las entidades del mar y tienen a su cargo otras entidades que dan al bienestar y el poder marino a los hombres, como la *Shompalwe* y *Manquian*.

Newenfenguen meu:

El poder de la perseverancia que produce la eficacia, la actitud de la constancia, es un *newén* físico aplicado a las actitudes, a la acción determinada y planificada sistemáticamente, pertenece a los *newen naug*.

Newenforopafinge: la fuerza de los huesos, es un *newén* físico que tiene que ver con la formación genética humana, en la fuerza de la construcción de la estructura humana. Simbólicamente, representa el armado humano con su construcción arquitectónica interna. Los huesos son como la piedra humana, en ellos se halla la historia y el registro de todos los antepasados.

Newenforopafinge: (Flautas de Huesos)

El *newén* que se lleva en los huesos tiene relación con el *newén* generado por cada *pülli* o alma, en cada persona. Los huesos así, son capaces de conservar durante mucho tiempo el *newén*, de ahí lo importante que sean las calaveras de caballo, como objeto protector y lo mágico que son las flautas de hueso. (Pascual Coña) que en parte despiertan el poder de los antepasados.

Este *newén*, indica que una persona se halla sana de su enfermedad, hasta entrar o surgir el *newén* de sus huesos.

Newen Kulliñ: El *newén* de los animales, también representa el poder económico de cada persona.

Newenmathuaffimí kaí, newenmathuallaimí maí. Los *newenes* primigenios nacidos de la luna, aquellos que permiten al humano crear tanto las fuerzas masculinas como femeninas

Newenmayaén es la fuerza y el valor, es el *newén* que permite tomar decisiones y resoluciones, como *newén* humano es el que vence el miedo a hacer las cosas.

El *newenmayaén* es aquel que guía todas las emociones con el fin de ejercer una acción física, es el gatillador de las decisiones y caminos que toma un hombre.

Newen Mollfuñ NEWENCHE MÜLL FOI: El movimiento que produce el *newén* en la sangre, la sangre puede tener *newén* y este le otorga fuerza para renovarse. (F.H)

Newen-Neyentu.: Es la energía que cada persona, animal o ser puede hacer para vitalizarse, principalmente es saber respirar con conciencia. Al hacer esto, el individuo llena de *neyen* sus células, pero además de captar este *neyén* (vitalidad, energía reestructuradora) activa un *newén* para distribuir y potenciar esta energía obtenida en profundas respiraciones. Esto lo saben muy bien los músicos, si logra utilizar el *newén-neyentu*, nunca se sentirá cansado, entrara por así decirlo en la misma fuente del *neyén*, en el ciclo circular constante de la respiración.

Esta energía indica también el *newén* que debe ocupar un ser para comunicarse con otro, es como se representa al otro, la imagen que manifiesta al otro.

Newengueam permite que el alma y el cuerpo estén protegidos, el canto invoca por el por la fuerza de voluntad, el *newén* es fuerza que resiste al *wekufu*.

Es un *newén* físico una capa de éter capaz de actuar como escudo, un óvalo que envuelve al cuerpo protegiéndolo.

Newenguey (Expansión del *newen*) El término se refiere a un *newén* en expansión, si este se tomara como un ser podría decir que el *newén* está creciendo que se halla en su etapa de desarrollo.

El acto de irradiar el propio *newén*, dentro de todas las partes de si mismo, para poder irradiarlo a los demás, la persona que hace *newenguey*, expande a toda la comunidad su *newén*, impregnándola con su propia energía. Esto hacen los músicos de cada comunidad, cada sitio posee el *newén* específico de un tipo determinado de músicos.

Este *newén*, relacionándose con la especialidad indica también un movimiento entre el espacio del *wenu mapu nag mapu* y *minche mapu*.

Newén noiwa (energía de la ternura). Es el *newén* en el nivel de la ternura, es la ternura fuerte y consciente de lo que hace.

Newén Nüttram: Es el *newén* relacionado con el poder de la palabra, en su conexión con la sabiduría, es el poder de transmitir el alma de cada espíritu a otra alma a través de las palabras empleadas en una conversación.

Neweñpefiñ. Algo similar al *newén* de la sangre y de la vida al que se refería don Fermín

En esta energía se presenta la lucha, el combate, la energía producida gracias a las rogativas, es la voluntad de vencer. Es el aspecto síquico del *newén*, que es capaz con su percepción, de penetrar en los rincones síquicos de otras personas y saber sus intenciones, es capaz de sincronizarse y determinar la verdad o mentira de lo dicho por alguien o de lo presentado por entidades astrales ilusorias que intenta burlar y engañar al hombre.

Newen Peñi:

El *newén* de los amigos, de la amistad generada en los ambientes de camaradería. Algunos *nguillatunes* se realizan para calmar la mar cuando esta brava, se puede decir que ahí la música esta hablando, se esta comunicando con los *newenes* del mar para calmarlos.

Newén Lamngen: El *newén* activo de la mujer, como madre, amiga, agricultora, artesana, danzante etc...

Newén Pichikiche: El *newén* de los niños, se genera con los actos lúdicos e inocentes.

Newén Pillantufe:

El *newén* que esparcen los *pillanes* (deidades creadoras) en el *naug mapu*, pueden generar tanto la guerra y la discordia, la separación del individuo con dios, con el

espíritu, como generar el poder de superación de los problemas, el valor y la perseverancia espiritual. Están estrechamente ligados con los *kimün*, los seres de la sabiduría.

Newén Pu Lof: El *newén* de las familias, existen familias con un *newen* más positivo y otros más negativos. Estos *newenes* se van heredando genética y culturalmente, tienen que ver con la actitud de los miembros de una familia y con su *Ad*. Determina el *newén* de una comunidad, en relación con su gen va dándole identidad y representatividad, que a veces puede manifestarse en símbolos o nombres, como las *yepu filu* (culebritas), *Collileufu* (Río Colorado, el poder del agua colorada), *Rukatraró*, la casa del misterioso pájaro traro (Lau-traro), *Rukaraki*, la casa de la bandurria.

Newén Putra: El *newén* del estómago que se realiza para ejercer una fuerza grande para levantar un objeto. Este *newén* es el mismo que ayuda a los *piwilkeros* a realizar sus movimientos de pierna y flexiones de rodilla.

Newenpiukelpafine: Los *newenes* primigenios nacidos de la luna, aquellos que permiten al humano crear tanto las fuerzas masculinas como femeninas

Newenmathuaffimí kaí, newenmathuallaimí maí.

Generalmente estos espíritus, están referidos al poder que emana de la naturaleza y evocan por ejemplo al río, *leufu-newen*, al monte *mawiza-newen*, al pantano *malliñ-newén*, a las flores o al volcán. Son el corazón del cosmos de la vida y la forma.

Newén ùlkantun: Es el *newén* que se genera en la dinámica entre el canto del *ùlkantufe* y sus auditores, genera un estado de introspección y profundidad intelectual.

Newén Senchu : (Sitio Espacio)

El *newén* que posee cada lugar, asociado a un *nguen*, si se ve un árbol determinado, una colina, se le saluda, etc...

Newén Trayenko: Es el *newén* que se necesita generar para poder entrar a estas caídas de aguas o cascaditas y pasar a otros mundos, otras dimensiones. Este *newén* puede generarse mediante el acto de pensar, orar, recitar o cantar.

Newén trepeduamn Ayün, este newen musical impulsa el compartir, tiene que ver con la esencia de las energías humanas en contraste con las energías extrahumanas, esa energía que los antupainku buscan en los kuifiches.

Newentuke!! O newentukem, algo así como tocar o hacer con todo el *newén*, impulsar el *newén*. Quiere decir literalmente: “Despierta el *newén!!*”

NewenTuwe.: Tierra o lugar que posee mucho *newén*. Distinto es hacer música en un lugar con poco *newén* que en otro con mucho *newén*, si se hace en esta última tierra los músicos saldrán “cargados” de *newén*

NewénYafün o *yafu* _: Es el *newén* que representa la actitud dura, firme resistente, el *newén* que tensiona el cuerpo, que tensiona la actitud que la pone firme ante todo embate.

Es el *newén* generado por el acto de hacer *yafulun*, grito guerrero, quiere decir ir hacia delante, es como sacar la energía de la misma tierra, absorber el *newén* desde la tierra, es unificar la fuerza del estomago, el corazón y la cabeza en pos de un solo objetivo, al hacer esto se piensa quiere y actúa en una sola vez.

Newen Wentru: Es el *newén* masculino, aquí empieza la dualidad del *newén* aplicado a lo sexual, a la polaridad de las cosas. Es el *newén* de la fuerza, de la potencia que otorga carácter masculino a todo... Es el *newén* de la actitud joven, de la inocencia y el despertar, el *newén* que impulsa a aprender lo nuevo y a maravillarse con la vida y la naturaleza.

“*Newentu wirkakelafui. Kom che ta dungulkefui.* (TRAD.) No mandaba con imperio. A nadie le negaba el habla.”: El *newén wirkakelafui* es el *newen* ordenador, posee la palabra *wirka* que es una pinta blanca en el cuello, el blanco como color ordenador, el *newén* considerado como una fuerza del sentir que en la coherencia del aquí y el ahora permite ordenar la teoría con la práctica, lo que se dice, con lo que se hace.

Nguenpin Newén: Es el *newén* que debe desarrollar un *Nguenpin*, con el objetivo de poder organizar bien un *nguillatun* de poder manejar y situar bien a las personas participantes, más que de darles una buena información, cuyo trabajo sería del *nguénpin rakidzuamn*, la función de este *newén* es generar un ambiente de orden y de escucha mutua.

Neyen: Es la energía que se halla en el aire y que proviene del cosmos como formas de luz , de manera que es un alimento que limpia el cuerpo , es la fuente de toda la energía humana y natural, es más físico y palpable aun que el *newén* , ya que se siente inmediatamente a través de la respiración.

Neyün.: El *neyün* es el acto del respirar, es la fuerza que se genera del *neyen* y el *newén* que posee el ser humano, es la energía producida internamente. En cambio, el *neyén* es la energía que proviene desde lo externo. El proceso constante de *neyen-neyün* que tiene que realizar el *pifulkero* es lo más característico de su técnica de ejecución , recibe el *neyen* e inmediatamente tiene que producir el *neyün* con su *newén*, esto que también se produce en el *trtrukatufe*, es más fuerte y rápido en el *pifulkero* y requiere de mayor fuerza total por parte de su cuerpo impulsándose con las rodillas , de cierta forma es como bombear o extraer de la tierra el *neyün*, el *pifulkero* se transforma entonces en un mediador entre el *neyen* del aire y el *newén* de la tierra, produciendo *neyün* de la tierra a partir del propio *neyün* que el ha producido inmediatamente. Es el *newén* del *pifulkero*, el que permite retener el *neyen* y transformarlo en *newén*, en cierta forma esta cadena energética permite el paso de las energías desde el *wenu mapu*, al *naug mapu* y de ahí al *minche mapu*.

También representa al pulso como fuerza interna, entonces el pulso interno se produce a partir del *newén*, que representa el proceso de intensidad-expresión en la música, el *neyün* como pulso que guía la velocidad de cada obra es moldeado por la expresividad del *newén* que da las características diferenciadoras de cada obra musical.

Neyün ri Newen Lof El conocer a través del *newén* de alguna forma depende de la línea de linaje y genética, de la familia, el conocer a través del *newén* depende en algún sentido del *kupalme*. (Entrevista a Patricio Coliqueo. Conexión del *newén*.)

Quintu Ray, los volcanes son lugares para las almas positivas que se transforman en pillanes.

Newen Neyün: El *newen* del pulso de la vida, que se halla en todo lo existente, tiene una principal función en ayudar a dirigir el pulso musical.

WengamNewen: (Marcelina Quimen) (Abrirse Camino). : El acto de caminar sobre un terreno hace que se genere una interacción este terreno, se produce un *newén*. Este *newén*, va ligando poco a poco a la persona con un terruño determinado, va haciendo que la patria y la persona sean una.

Ngellipun o *Llollipopun*, es un *nguillatün* que se realiza en los momentos de emergencia cuando a ocurrido una desgracia, en estos momentos los *nguenes* ; rogar , rezar, es el saludo y la petición del inicio de algo, la activación de todo proceso espiritual;

Ngëmann ülkantunn: Son cantos cuya función es exorcizar los temores, liberar las tristezas en un acto dramático y terapéutico-sicológico para el cantante. El *ulkantufe* traspasa esta liberación sicológica a todos los demás oyentes.

Nguen: Es el espíritu guardián de toda cosa y lugar viviente, es el espíritu formador, tiene relación con los elementales. Posee conciencia y enseña a los humanos como relacionarse con cada elemento natural.

Ngen-kurra (espíritu de la piedra): Es el guardián de cada piedra, protege el conocimiento que se haya impreso astralmente en cada una de ellas.

Nguenechen: Es el *nguen* o ser guardián de todos los che, de todas las culturas ches, no solo mapuches, *che* es gente, de todos los seres que comparten y viven esta cultura. Es a quien se dirige de forma especial una machi en un *nguillatun*, pero en un *pillantún* se dirige a los pillanes.

Nguenemapun: Así como *nguechen* es el guardián de los *che*, de la gente *nguenemapun* es el guardián de la tierra y con esto engloba a animales, vegetales y humanos por igual, es el guardián de este mundo con todos sus seres incluidos.

Ngenlafquen: El guardián del mar, con todos sus seres, representa la fuerza magnética del mar, es la deidad a la cual están supeditados *Manquian*, *Shompallwe* y la *pincoya* (williche).

Nguen lof ,. El *nguen*, el guardián de una familia le entrega las directrices de la función familiar, también les enseña y les muestra que profesión o que campo deben ejercer.

Un *nguen* que este conectado con el *ül* puede preparar a músicos en la familia. Es el estado mental que permite una predisposición hacia la música, será un *nguen ül*. Tiene relación con el ser padre de los duendes y elementales que ayuda al aprendizaje de un linaje, ayuda al desarrollo consciente de cada familia.

Nguenmawida :

El guardián de las montañas, el ser que cuida por el desarrollo físico de todas las montañas con sus seres, es similar al *apu* de los aymaras, son grandes seres creadores y protectores.

Ngolliññ-Ulkantunn: Canción del borracho.: La canción que describe los recuerdos de quien esta borracho pueden ser canciones nostálgicas o alegres.

Ngülam: Los dueños de la saibudiría

Nguenpin: El organizador social de los *nguillatunes*, avisa a las familias, los reúne, el *nguen –pin* es quien vuela entre los *nguenes* de las familias “es una especie de unificador de *nguenes* (guardianes, sean de un lugar o una comunidad).

Nguillatun: Ceremonia, rogativa para pedir a *nguechen* y sus aliados pillanes *wanguelenes* y *chenes* para la fertilidad, prosperidad, salubridad y felicidad de la comunidad.

Nguillathuwe: Espacio físico donde se realiza el *nguillatun*, debe ser protegido, resguardado y limpiado de toda vibración y energía extraña, debe limpiarse, representa el plano físico donde se recrea el drama de la creación y renovación cósmica.

Nguillipun newén: Es el *newén* generado por el poder del *nguillan* o la oración de todos los participantes en cualquier ceremonia, sea este, *kamarikun*, *nguillatun* o *leputun*. Este *newén* genera la capacidad de creer y pensar positivo en la comunidad, genera un colectivo positivo de pensamiento.

Ngülchenmaiwe:

Idealmente en el centro del *nguillathuwe* debería existir

Nguluches: Se les denomina así a los mapuches chilenos. Aunque parece ser también la denominación específica de los mapuches del lago Villarrica.

Núnayün, el músico debe aprender a no impacientarse, debe saber mantener y guardar su amor propio.

Nútram (la conversación). Es el acto de compartir experiencias a través del verbo , implica una mezcla de energías entre los hablantes , no es un acto casual o sin importancia, es un acto trascendente.

Nor.: La música y todas las demás costumbres culturas estarían regidas por dos conceptos el que es la ley que rige el destino y la misión individual de cada persona. El músico debe actuar según el nor, según la fidelidad, sinceridad y rectitud.

Ñiwa –ülkantun: Canción alegre de amor.

Es la canción que alaba los sentimientos y que expresa el deseo secreto, ardiente y pasional por estar con una persona.

Ñiwiññ –ulkantunn: Canción danza de la trilla. Se canta en la trilla, deseando que los cultivos se den bien. Es el acto de cantarle con ternura y reciprocidad a la tierra, como quien esta conversando con un igual. Es un canto balsámico que busca agradar y encariñarse con la tierra.

Ñolkin, lolkiñ: Es similar a la trutruka pero hecho con la caña del mismo nombre. Es de un grosor muy estrecho, lo que hace que su sonido sea más templado y menos estridente que la trutruka, se toca aspirando, como chupando mate en vez de espirar.

Palín: Es el juego conocido popularmente por el habla chilena como “chueca”. Se compone de las chuecas, palos largos y doblados del *pali* una pequeña pero durísima pelota de cuero.

La cancha se dispone de este a oeste en un sentido espiritual, desde la preponderancia del oriente con respecto del occidente. Muchas veces el palín se coloca al lado del *rewe* señalando el carácter sagrado y mitológico de este juego,

donde se recrea la epopeya de *Kallfullikán*, el maestro que les enseñó a los humanos este juego. Se juega a cuatro tantos, rescatando la simbología del número 4. Cada jugador de un equipo individualmente se empareja con un *kon*, su reflejo en negativo y que a la vez estrecha las relaciones sociales.

El capitán de cada equipo es el *ñidol*. Este juego, representa el ciclo de los mundos que van y vienen en dos fuerzas, la espiritualización y la materialización, en el encuentro de ambos debe de producirse un equilibrio. *Kallfulikan*, enseña que los huesos son la historia humana y los huesos representan la fusión de ambas energías.

La música es fundamental en el desarrollo del *palín*, el equipo que juega contra el oriente representa a la materia y el que lucha contra el occidente representa al espíritu. Así la música que estimula a cada sector, es la música o que alienta al espíritu o a la materia.

Pero no es un choque, es más bien un diálogo, pareciera ser que un lado avanzará más que el otro, pero tal como las olas del mar, solo hay un avance aparente no real, en realidad es un movimiento eterno constante, es el vaivén del *newén* de ambas fuerzas.

Rewe Newén: Son los *newenes* que crean el receptáculo poderoso, a través del cual las energías del *wenu mapu*, descienden o aparecen en el *naug mapu* para beneficiar a toda la comunidad y para que los deseos colectivos sean vertidos allí. Podría pensarse que el *rewe* es del *naug mapu*, pero es una forma del *wenu mapu*, simbólicamente una energía que desciende desde un plano más sutil o etéreo hasta otro más denso.

Romopulli: Comunidad central del norte del lago budi, donde suelen encontrarse y agruparse las distintas comunidades de este sector ya sea en *palines* o en *nguillatunes*.

También los dioses guerreros al mando De *Kallfullikan* asisten a los *ñidol* para que limpien y venzan a las fuerzas del mal que quieren manchar a la materia y al espíritu.

Pai los, (azul): Son los dioses que dan la fuerza y la voluntad, son dioses protectores, se hallan en niveles más invisibles que el *wenu mapu*.

Palintufe: Es el jugador de palin, el amigo siempre dispuesto a compartir un juego, cuida su chueca (el palo) con esmero y se entrena para engordar y poner resistente las piernas.

Papay : Abuela, la transmisora de la historia mapuche, de los acontecimientos dentro del tiempo y el espacio, la papay dentro de la cultura mapuche es una figura respetada y querida , es una guardiana de la raíz cultural.

Pellü-(Alma espiritual) Es el alma que crea al *am*, el alma mental, es el alma pura que encarna ciclo tras ciclo, esta entra en el tiempo y el espacio pero sale de ellos cuando va a su creadora, el *pū-am* (el espíritu). El *pellü* es amoral, en cambio el *am* es totalmente moral y polar, allí se genera el bien y el mal, el *pellü* esta por sobre el bien y el mal.

Peumave, quien era el adivino por sueños *pu lof*.

Peripillan: Es uno de los pillanes, el pillán rebelde, envanecido por su capacidad de manejar el conocimiento, creó la idea de los humanos y al mismo tiempo decidió destruirlos por considerarlos un peligro, una amenaza. *Peripillán* es seguido por una serie de *Pillanes* menores. Para cumplir su cometido de destrucción decide crear a un ser que es la proyección de si mismo en el *naug-mapu*, decide crear al Thrauko. Su rival declarado es *Antü Pillán* y sus seguidores.

Peripillán manipula las fuerzas terrestres que caen bajo su yugo. *Peripillan* significa el *pillan* que se autoalaba.

Perimontún: Es un sueño iniciatorio, para un machi o un sabio, permite viajar hacia otros estados de existencia, en el mundo sub-jetivo del inconsciente, donde se presentan los maestros y guardianes que enseñan al joven iniciado.

Pewmas.: Son los sueños. Para el mapuche, el sueño no es solo una representación de la personalidad, también es mundo sub-jetivo y real donde sus acciones también tienen incidencia en lo físico.

El *peumave* ocupaba en la antigua cultura mapuche la función de oráculo de guiar el destino de los hombres. Esta especie de “psíquico”, quien era capaz de descubrir el *newén* de otras personas, era el que veía las causas que se producían en los mundos invisibles y se manifestaban como efectos en los mundos materiales. El *peumave* no era ni una machi, ni chamán ni *kimche*, no se movía

dentro del ámbito cosmológico ni dentro del filosófico (*kimün*), era más bien un explorador del inconsciente humano, capaz de leer el lenguaje simbólico de los sueños. El mundo onírico, era el lugar donde aparecían los códigos comunicacionales en un lenguaje pulsional, no intelectual, en un lenguaje que no era capaz de ser transmitido por palabras. En ese sentido el *peumave* podía guiar a los músicos en sus ritmos e intensidades, ya que podía sugerir o aconsejar, así como también aconsejaban a *lonkos* y *Tokis* en sus decisiones. Como oráculos humanos, podían ver los posibles caminos a seguir de los hombres y de que manera debían estos sortear sus obstáculos y posibilidades. En cierto sentido, el *kupalme* (rol) del *peumave* era desestructurar el pensamiento humano, de manera de que pudiese guiarlo a nuevas posibilidades y ayudarlo a reestructurarse constantemente. El *peumave*, también podía dar indicaciones de cómo viajar astralmente a través de distintos reinos y mundos paralelos

Pewmachife: El guía de los sueños, no el profeta, era quien guiaba a los hombres a partir de los sueños, un guía astral un embajador de los maestros del volcán, quien guiaba a los hombres por las carreteras astrales, así como el *peumave* era un enviado desde el mundo de los sueños, el *pewmachife* enviaba a los hombres de acá a los planos astrales mentales.

Pewma Newen:

Estos *newenes*, son los encargados de iniciar a los humanos en sus etapas de vida, en relación a sus *kupalmes* o roles sociales, así existen *pewmas newenes* que guían a los machis y chamanes, otros a los Guerreros y Lonkos, otros a los agricultores, artistas etc... Son los maestros de la profesión, dan la inspiración y la motivación de crear y seguir adelante, entregan sus claves en los sueños para decir que hacer. Mucho de los *pewma newén* enseñan a los humanos las canciones en los sueños y estos los despiertan para seguir practicándolas.

Pewmas: Sueños. Para el mapuche, el sueño no es solo la liberación del subconsciente y del inconsciente humano, es la posibilidad real de conocer el mundo, de conocer la historia de aprender melodías y desarrollar música. Es tanto un espacio

para viajar, para aprender como para caer en vicios y ser amenazado por sucubos. Por eso es importante saber manejarse en los *pewmas*, ser un verdadero viajero y recorridor de los *pewmas*. Las antiguas mujeres mapuches, les cantaban *ül* a sus hijos pequeños, para que tuviesen buenos y dulces *pewmas*.

Pifilka: Instrumento musical, mítico mapuche. Aerófono de uno o dos agujero, cada agujero puede tener una o dos perforaciones, cuando tiene dos perforaciones éstas están en forma de reloj de arena, esta singular construcción genera el sonido rajado de la *pifilka*.

El modo de tocar la *pifilka*, es directamente de los pulmones y estómago al filo de los agujeros, sin mediar una colocación de los labios que frene la fuerza del aire que sube, es decir sin generar un sonido más templado o regulado, es un sonido directo, “chirriante” que genera el choque inmediato con la madera el cual genera los armónicos típicos de la *pifilka*.

Cada *pifilka* posee el retrato o dibujo del *nguen* al cual representa, puede ser un *nguen* abstracto, un vegetal, animal o humano.

El toque de las *pifilkas*, se produce generalmente en un dialogo, entre dos secciones de *pifulkeros*, pero puede darse el caso menos común, de que existan hasta cuatro secciones de *pifulkeros* que tocan alternadamente, este modo de tocar representa el paso de los *newén* por los distintos elementos constructores de la naturaleza. Al mismo tiempo, de que su paso combinado y pulsado simboliza la conversación o diálogo entre los diversos tiempos paralelos. La función principal de este instrumento en cada ceremonia, es despertar el código genético y cultural de la comunidad, despertando el recuerdo del tiempo y el espacio, de la experiencia cíclica, lo que contrasta con la función de la *trutruka* la cual, es todo lo contrario, ya que esta última va más allá del tiempo y del espacio cíclico para atravesar el medio atemporal donde coexisten los diversos mundos, de este modo *pifilka* y *trutruka* son complementarias, una representando el mundo de la vida y de la forma. Del tiempo y del espacio, la otra representando la extensión astral atemporal y aespacial en medio de donde se encuentran los mundos. .

Pifilka Newén: Es el *newén* que se halla encerrado en el material de elaboración de la *pifilka* y que debe ser despertado, simboliza el *newén* del animal, planta o ser representativo de una comunidad, al despertar el *newén* de este *nguen*, despierta la memoria colectiva de la comunidad en los toques poderosos de la *pifilka*.

Piloilo:

Misterioso aerófono, perteneciente a la familia de las flautas de pan, es distinta a las antaras (fabricadas de cerámica originalmente) y a los sicuris (de caña), ya que estaba construida de piedra. Lo más misterioso de este instrumento, es averiguar como se llegaba a perforar de manera tan precisa la piedra para formar los perfectos agujeros, sin torno o sin taladro. Estas flautas son prehispánicas, y muchas veces tenían símbolos como los del chuncho (búho) que representaba la sabiduría. Este arcaico instrumento, parece ser que se utilizó en el siglo XIX, con una función pastoril, pero aun se desconoce su más antigua función que al parecer estaba muy desligada de los grandes ceremoniales, surge la pregunta ¿dentro de que secreto contexto era utilizado el piloilo?.

Pincuhue (flautín) Un flautín de distintos agujeros, el flautín de construcción más estrecha en el mundo mapuche al parecer era hecho de caña, se desconoce su función.

Pillamtu un ũlkantuin Pillantun:

El canto y la ceremonia dedicada a los *pillanes*, se ruega a *Antü pillán* y a *wenu pillan* (el prometeo mapuche) porque traigan una vez más el fuego de la consciencia a la humanidad y que libere a los hombres de la ignorancia (*weza*).

Pewmachife: El *pewmachife* era el encargado de presentar y revelar los grandes sueños para las comunidades, los oráculos más importante, eran lo más parecido a lo que se entiende como profetas, sabios *kimches* conectados con los dioses del cielo y con sus enviados, quienes les predecían ciclos naturales y la llegada de distintos pueblos, los *pewmachifes* eran los lectores del cosmos, así conocían los secretos de las razas y de las grandes batallas en el espacio.

Pillanes:

Los *pillanes* son los guardianes de la sabiduría, de la luminosa sabiduría, son similares al panteón de Zeus en Grecia, aquí se genera la problemática de los humanos, aquí se genera la utilización del sexo por parte de *peripillán* para hacer caer a la raza humana.

Esta especie de ángeles creó a la humanidad para su propia evolución, sin embargo peripillán, el pillán rebelde, intenta una y otra vez hacer caer los planes de *Antü Pillán*, *Ngen pillán* y todos los grandes y sabios *pillanes*. Son los *pillanes* los que le dieron el kim al humano, el poder de la intuición y de la iluminación, de la liberación de lo ilusorio.

Si se comparara con las culturas hindúes y chinas, los *pillanes* serían similares a los budas los *wanguelen* a la *kwan yin* china, es decir buda como creador del espíritu mental y *kwan yin* como creador de la mente espiritual, *pillan* y *kim*, espíritu mental *wanguelen-newén* mente espiritual, *elchenes*, *rakidzūam* mente astral y *nguenechenes* con los *nguenes* astrales-mentales.

Así se originó el linaje de *Katrüpil*, el de *Mari pillan*, el de *Melipillán*, el de *Nawelpillán*, el de *Pillanpel*, el de *Raypillán*, el de *Ranpillán*, el de *Rumeypillán*, y ocho más

Pipiel la voluntad el, una voluntad ordenadora. Es la voluntad de estar consciente y de desear el avance en todo aspecto, el deseo evolutivo.

La *piuchen filú*, una serpiente emplumada con cachitos, su *newén* es poderosísimo y conviene trabajar con cuidado con aquella energía, existe la serpiente roja, que más que poseer “*newén*” posee *dawün*, la energía de la aniquilación, el segundo “eje ecuménico”.

La *piuchen filú*, representa a la materia americana juntamente con *quetzalcoatl*, es la línea horizontal del triángulo recto, mientras la *chakana* es la línea diagonal. Es la fuerza telúrica y pulsante, el conocimiento científico de la naturaleza.

Piukentükun: El acto de reflexionar, es el acto que permite al músico conocer su propio *newén* para poder desarrollarlo después.

Piukentukún newén. El *newén* del corazón, de la reflexión, une al *pülli* (alma espiritual) con el *Pü-am* (espíritu).

Piwke: El corazón, el centro de las pulsaciones, del *neyün* y de las cuatro energías fundamentales: el *kimün*, el *newén*, el *rakidzuam*, el *nguen*.

El tener desarrollado un buen *piwke* supone el desarrollo de una gran intuición que permite sentir el clima, saber como es la personalidad de un individuo a priori y

recordar la historia mapuche sin necesidad de libros, a través de la memoria astral del "lil" que se halla en el *angka mapu*, el espacio etérico que guarda la historia.

Pu-Am: Es la proyección espiritual del alma en la tierra de una manera similar a lo que en Europa se conoce como "el doble astral", una proyección paralela al humano y anterior a este, que cohabita en otro reino paralelo, el humano sería su marioneta consciente, su pieza de ajedrez, mientras el *pu-am* sería el controlador quien guía al *püllli* puro el *am* es el penúltimo de la cadena que a su vez guía al *alwe*.

Energía entre los mundos."El *pu -am*, es el alma espiritual, que se mueve dentro del mundo de la vida y la forma.

püllli, mafi y angka (cuerpo-forma materia):

El *püllli*, es el cuerpo (alma cubículo), pero no solo cuerpo físico, es el cuerpo etérico, vital, astral, de los deseos y de la mente, entendiéndose cuerpo como receptáculo o instrumento, El *mafi* es la forma que adquiere la mente el *angka*, es la materia, el átomo.

Puji mapu: Los átomos cósmicos en el espacio, que conforman verdaderas "carreteras" de los mundos.

Pili: trasladan el *newén* colectivo humano y natural que le es dado por intermedio de la *machi* que en conexión con los *Pili*, pueden trazar una línea recta de *newén* hacia los antupainko por medio de los *Pili*: El *pili* es la representación física del alma espiritual o *püllli*.

Prana: Es la energía cósmica que se transporta a través del aire, permite poseer la vitalidad

Puel Mapu: Geográficamente es la tierra del oriente, Argentina. Simbólicamente es la tierra espiritual, la tierra de la iniciación donde se deben quemar todos los males.

Püji mapu: Es el cosmos donde vivimos, donde se desarrollan los tres mundos, está lleno de energía y no existe vacío en él, todo está vivo.

Pülli (alma) : El *pülli* es la individualidad pura , el alma que rige a la vida, es inmortal cuando se halla unida al *pu-am* pero perece y cambia de forma cuando se separa de ella.

El *pülli* del músico cuando se conecta con el *pu-am*, es el que permite que por sus dedos, por su boca y que sus miembros sean la energía de *newenes* divinos los que guíen sus movimientos, generando así una música más elevada, menos humana. Es un proceso distinto al de la “inspiración” más bien que ser producto de la sugerencia de un ser, es producto de la fusión con un ser.

En otros casos, existe lo que se denomina el *puji*, especie de espíritu que renace en un niño.

A veces nacen niños que en su nacimiento representan lo que sería un avatar o maestro cósmico que es *denominado püji*.

Pu newen. En plural, *pu newén* es La energía astral de la que se componen los *wenu newenes* constructores del mundo físico. Los “átomos astrales” constructores son los *li* de los que se conforma la energía astral o *lil*. *Lil* proviene de la raíz, claridad luz. Las energías *lil* son luces que los *peumave*, *machis* y *kimche* pueden ver, así como personas muy sensibles. El *pu newen*, todo lo rodea y permite la gestación de los ciclos biológicos y metabólicos.

Pu ngue: Es la energía del éter o *lev* el halo que todo lo cubre, justamente desde donde se construye la palabra relámpago. En contraste con el *lil* del *newén*, el *lev* del *nguen* da la forma a la materia, en cambio el *lil* da el impulso o la motivación a la materia, como guía del *Ampël* (deseo).

Purrün: Danzar, vibrar en el movimiento. Es la resonancia del cuerpo humano vibrando con los elementos naturaleza a través de movimientos determinados y ordenados simbólicamente.

Purrutun: El o baile ceremonial, se baila en filas de hombres y mujeres separados, dando círculos alrededor del *rewe*.

Putra *newén*, o *newén* del estómago: Es el *newen* que se utiliza principalmente en el *nguillatun purrún*, en la danza central del *nguillatun* y en la ejecución de la *pifilka*. Es el *newén* que permite comprender el *trepeduamn* (emoción).

Quincahue, kinkulcahue.

Arco sonoro hecho con las crines del caballo, al parecer fue utilizado por los tehuelches septentrionales y por los mapuches meridionales, se construía doblando un palo de manera que formase un ocho, entonces al chocar las cuerdas se frotaban, es un instrumento curiosísimo ya que es de frotación pero la frotación se produce por las cuerdas mismas y no por un arco externo. Hoy en día al parecer no se halla vigente, incluso el conocimiento de su existencia es escaso, parece ser que acompañó la travesía de los mapuches a través de la patagonia y de la pampa. *Quintu Ray*: Flor del campo, Cultora lafkenche residente en Santiago, organiza talleres, de danza, música y cultura mapuche en la comuna de ñuñoa.

Quiñekeche ùl Newen: Son los *newenes* que rigen y crean el *Nagame Dungun Niey*, es decir el bueno sonido el sonido espiritual que sana y estabiliza los estados emocionales humanos. El humano inspirado, es capaz de recibir y percibir este *nagame Dungun Niey* para transmitirlo a la demás gente. (Entrevista al Padre de Nicolás Nahuelpán, ambos músicos mapuches).

Raja: Palabra sánscrita muy similar al *rakidzuam* y al *newén*, significa, actividad y creatividad.

Rakin: Contar analizar, es el acto de medir, de escrutar, la Raíz del intelecto.

Rakidzuamn:

El *rakidzuamn* se relaciona con *elchen* directamente, en este aspecto se manifiesta en conjunto con *Ampël* ya que es la mente que desea y anhela, la mente que se satisface con los sentidos físicos y necesita de ellos. El *rakidzuamn* se combina con el *newén* en el aspecto musical, en el sentido que en la construcción de la letra de un *ùl* actúa el *rakidzuamn*, que es el que selecciona que palabras se dirán y

que palabras no se dirán, selecciona su secuencia temporal y su frecuencia repetitiva, esto lo hace el *rakidzuamn*, pero la intensidad y las formas musicales. Los ciclos internos, son hechos por el *newén* y se pueden superponer a la repetición de palabras determinadas y de ordenes específicos en la letra, el *newén* trasciende estos ordenes, hechos por el *rakidzuamn* y se encuentra por sobre ellos.

El *rakidzuamn*, es el que transmite el conocimiento intelectual, por ende es necesario para transmitir la tradición musical, es el que permite la transmisión del conocimiento.

Rali: Es el *kultrung* sagrado y se caracteriza por estar pintado de rojo, color que de alguna forma simboliza la vida y el sacrificio. El simbolismo es claro, la *machi* entrega su vida en sacrificio por la sanación y protección de los humanos, y la sangre del cordero ahora y de la llama antes, simboliza la muerte física por un nuevo renacimiento espiritual, el renacimiento del animal se hace al cobrar vida el *rali* con la pintura, así este instrumento retoma este antiguo símbolo tomando una resignificación.

El *rali* al contrario del *kultrung* parece simbolizar el centro del cosmos, donde se sintetizan y reagrupan todas las energías periféricas a este, como planetas y estrellas, dentro de los cuales y las cuales se hallan la tierra, la luna y las estrellas. El *rali*, puede ser tocado solo por la *machi* y en ocasión por sus ayudantes, quienes aportan su energía para que los símbolos dibujados en él estén siempre activos, como si estuviesen en movimiento simulando los ciclos cósmicos.

Raquidzuam(mente concreta): Esta palabra viene de la raíz *mapudzungun rakin* contar, justamente corresponde a la mente concreta que piensa y analiza, que determina secciona, ordena y clasifica todo lo físico, contrariamente a *Máfil*, que es la mente abstracta.

Rali Kultrung Newén: Es el *newén* que posee el *kultrung* mismo, con sus cristales y piedras mágicas, la voz de la *machi* se halla encerrada allí, nadie debe profanar el *Rali Kultrung*, además que nadie que este consagrado a este, podrá despertar el *newen* que se halla contenido en su sonido, por lo que no podrá ni invocar al *nguenechen* ni encantar y unificar a los asistentes a cualquier ceremonia.

Reche: Persona pura libre de *wekufe* de *weza* y *dawün*, toda persona que no es *kalku* (brujo) puede ser denominado reche el reche es quien no se ha vendido aun a *Peripillan*, el que aun posee un *pülli* (alma) sobre la tierra, los *kalku* no poseen alma, la han perdido por su iniquidad y son movidos como marionetas mecánicas por otras entidades.

Régnu: Un planeta astral o mundo origen de las almas más oscuras, lugar donde *peripillán* desarrolló su civilización, es lo más parecido al averno en el mundo mapuche y al *ragnarok* vikingo.

Repu (fuego): Son los palitos que se utilizan para prender el fuego, representa el esfuerzo y el servicio humano, el dar verdadero, que trabaja poco a poco con constancia, es el trabajo humilde y perseverante, es la sinceridad y la grandeza de la simpleza.

Retrukura Retricura: Piedra sagrada...

La piedra es la que guarda la historia, la vigilante de las edades. Por eso se le venera, porque los *kimche* guardan su conocimiento mental impregnando a la piedra y así se van juntando los conocimientos de los kimche edad tras edad.

Satva: Palabra de origen sánscrito, sería similar al *kimün*,

Tamas sería similar a *Nguen*, es lo pasivo, lo fértil, lo físico, lo reproductivo.

Tallelen: Escala musical.

Tayil. Es la música para conectarse con el mundo estelar, el mundo que mueve las ondas y períodos lunares, la clave de los ciclos naturales mapuches. Es la música extra-terrestre relacionada con los *Antupainku*, los linajes de culturas extraterrestres. El *tayil* entonces, se genera a partir de las cuatro deidades creadoras de la música estas deidades son las creadoras del *ül*, no así del *newén* con quien se conectan después. Al parecer estas deidades atraviesan no solo los 3 mundos, sino que todos los mundos conocidos por los mapuches.

4 dioses de la música (pareja anciana: *tayiltufe fūcha* y *tayiltufe kushe*, la pareja joven: *tayiltufe weche wentrū*, *tayiltufe ūlcha domo*).

También se denomina *tayil* al canto en coro de las mujeres, al unísono, cantos trágicos que hacen recordar un hecho, así como ocurría en Grecia, se revive y reanima un momento de la historia.

Tayilfe: La ejecutante de los *tayiles*, los coros sagrados. El *tayilfe* también acompaña a la machi en sus cantos sagrados.

Tayil Ñamku Newen: Son los *newenes* que rigen el ritmo de la música los que dan los tiempos y los ciclos, por ende también rigen los ciclos astrales, en el cual los humanos van vertiendo sus deseos a través de la música, ayudan a catalizar los anhelos humanos, dándole el “arte” al toque de *kultrung* y a los intervalos de toque de las *pifilkas*. Tal como diría Juan Ñamculef: “Ritmo es poner el *ŭl ñaicu*, *ŭl ñaincu* es poner “el tono a ritmo de:”, o sea puede ser de cualquier cosa, de la *trŭtrŭka* de la, del tambor chamánico, del *kultrung* o de otro instrumento. *Ŭl ñaicu ngue*, bueno eso era como decir: “Bueno canta, toca música”.

Ñamku es águila, en este sentido es el *newén* del águila el que ayuda a “mover” los ciclos internos de cada obra musical.

Tayiltuignn: Es encontrar la melodía perfecta, ponerse a tono, armonizarse con el canto del otro, lograr acercar el *newén* del músico al del oyente.

Tayiltufe: Coristas, cantantes de los cantos grupales que invocan al espíritu del *tayil*, contrariamente a lo que se cree no solo lamentos, son exhortaciones musicales al *wenu mapu*.

Tehuelches: Cultura que habitó la Patagonia chilena y argentina, su idioma era de una familia lingüística totalmente distinta a la del *mapudzungun*, eran trashumantes y de ellos provenía la sal que se utilizaba en la zona mapuche, comerciando a través de los *pehuenches*, en el siglo XIX los tehuelches fueron mapuchizados, es probable que la música de los téjeles finalmente se viera influenciada por la mapuche.

Teng-Teng Newen: Es *newén* que ayudó a crear a los *trenng-trenng*, serpientes míticas de tierra, tal vez estas tienen relación con la transformación de la cultura a través de los cambios geográficos, controlan el desarrollo de estas serpientes que modifican el terreno geológico de la tierra.

Thren-Thren Filú: Serpiente de tierra, que representa a las fuerzas terrestres, las tribus terrestres protectoras del planeta, los originales de esta esfera de vida.

Representa también la fuerza geológica del planeta, con sus ciclos de cambio.

Thatulffé: Último cuarto menguante de la luna.

Thrauko: El brujo enviado de *Peripillán*. Con su aspecto humorístico, burlón y lujurioso de una manera grosera e invasora, representa la invasión del abuso de poder sobre la tierra, el machismo, la violación y la destrucción en un sentido aniquilador y no de transformación.

Es quien dirige a los titanes *ilochefes* y engaña a todas las culturas, prometiéndoles riquezas, pero termina siendo su cautivador. Con su báculo oscuro, subyuga a los elementos, el viento, el agua y la tierra y los coloca a su disposición.

Muchas veces el *Thrauko* puede cambiar de forma y aparecer de una manera amable, pero por esto es un gran engañador. Es también orgulloso y representa el origen del deseo *Ampël* que como una caja de Pandora se alía a las mujeres incautas atrapando a los humanos en la red de los bajos deseos.

Segundo nivel: Los tipos de música: 1 *Taye*- 2 – Purrún 3- ül, 4 Instrumental 5- Yafulún-

Tregül: Reunión, para tomar consejos en caso de emergencias o para reforzar los lazos amistosos entre las comunidades

Trutruka Trutruka: Aerófono cuyo significado proviene de la raíz *Truün*: El ruido generado por las chispas del fuego, es el instrumento musical que enciende el elemento fuego (*Kütral*);

Trutruka Newen: Es el *newén* producido por el “*tralkan*” (resonar) de la *trutruka*, despierta la simiente del *minche mapu* y ayuda a los *kuifikiche* (los antepasados directos) en su viaje por esa tierra. El *newén* de la *trutruka* es el que abre puertas a los mundos, su resonar bota las barreras entre los mundos, permite traspasarlos.

Trutrukatufe newén: Es el *newén* que le ayuda el *trutrukatufe* a aprender de sí mismo, en contraste con el *pifilkatufe newén*, no es un *newén* tan colectivo, depende más de su propia habilidad para repetir y ensayar sus propios ritmos e improvisaciones. Tal como decía un músico de Lumaco ayudante de don

Wenceslao Norín, el *trutrukaturufe* debe aprender las 3 notas, o 3 niveles del sonido fundamentales, esto solo puede hacerlo cuando se conecta en el trance del *trutrukaturufe newén*.

Trutrukaturufe: Es el interprete de *trutruka*, el músico que debe conocer la *trutruka* y debe conectarse con ella, la cual es un ser vivo para él, debe comprometerse a cuidarla y a tocarla solo en los momentos y lugares adecuados.

Trepeduamn: Es la emoción, la fuerza que motiva al humano y le permite sentirse igual a otro, es la forma de armonizar la diversidad y darle una misma cabida a su espacio contextual

En la música, el *trepeduamn* es fundamental ya que permite al músico iniciar el diálogo con los otros músicos y de este diálogo surgirá el *newén* colectivo musical.

Toki: Es el jefe en tiempos de guerra, es similar al antiguo concepto de los dictadores romanos, ya que solo toman el poder temporalmente y dada las circunstancias, nunca debe anhelar el poder personal al contrario debe buscar el bien grupal.

Toki-kurras: Es el hacha de piedra que representa el mando del toki y que curiosamente tiene la forma de una luna o de una hoz, similar a antiguos símbolos mongoles, representa esta luna-hoz, la siega de la cosecha del tiempo, la síntesis de la experiencia, la cosecha de esta experiencia.

Tralkán, del trueno, tiene una relación con la construcción del sentido de la palabra *trutruka*, la *trutruka* es como un trueno que resuena y para los mapuches el trueno tenía el significado de cambio, del paso de una etapa a otra. Es como el llamado a la evolución, a la reacción a la renovación para salir de un aletargamiento.

Tramel-tramel. Es el arcoiris, representa una especie de puerta astral a través del cual se pueden ver como un espejo los mundos paralelos, por eso representa al buen destino, que es el cual en donde naturaleza y hombre se juntan, es la sincronía temporal, contraria a la obligación horaria del concepto europeo del tiempo que mide este ciclos por la hora, un sistema mecánico.

Trempulkawes: Las almas de los *reches* (personas puras) al morir se transformaban en ballenas y viajaban al occidente hasta la isla mocha. Representa también el viaje de los mongoles a través del pacífico hasta tierras sudamericanas.

Trepeduamn. La emoción, representa al deseo bajo las fuerza de los *ngueches*, es decir, el deseo en búsqueda de lo concreto.

Tripaiantu: Ceremonia dedicada al sol.

Tromül: Seres de las nubes, con los *nguen* de Trivero: Las formas del tremul, pueden leerse como un mapa de las cosas que podrían pasar en el futuro.

Cada *Tromül* lleva dentro de si mismo, el contacto con las culturas propias Trutruka,

Tung: acción actividad, cualquier palabra terminada en tung indica un verbo: *Kul-trung*.

Tuwe: La tierra misma, el elemento, el suelo.

Ül: En el significado, el *ül* es el sonido. El sonido dentro de la cultura mapuche se puede tocar, se puede sentir, no es algo que solo se halle a niveles abstractos, el sonido se puede guardar, se puede proteger, pero hay que aprender a manejar el sonido. El acto de imitación omanotopéyica de los instrumentos musicales y de los elementos del ecosistema supone un conocimiento intelectual, emocional e intuitivo alto y dedicado, quien es capaz de hacer eso, logra transmitir el lenguaje de la naturaleza y no solo eso, logra manejar el *ül* dentro de su cuerpo, logra manipular plásticamente su espacio, tamaño y forma. Así existen distintos *ül* que poseen distintas cualidades según su origen, por ejemplo el *ül* del *kultrung* posee una cualidad sanadora gracias a su origen mineral y cristal debido a que estos elementos se colocan dentro del instrumento, la *pifilka* en cambio debe principalmente un *ül* producido por la naturaleza de la humedad, producida tanto por la saliva como la puesta por el agua utilizada especialmente para la *pifilka*, así mismo parte de esta naturaleza de su *ül* se produce por la fuerza del *newén pütra* (estómago) combinada con la naturaleza del agua.

ülkantuinn canto apacible. Entonación

ülkantualu. Dedicarle una canción a alguien: Se refiere el acto de dedicar y crear un *ül* para un ser querido o una visita.

Las canciones protocolares o saludos (*ülkantun-pentukun*)

Ülkantufes: Aquellos dedicados al *ül*, poseen un *kupalme* específico, un rol específico en el *lof* (su familia) son guiados muchas veces en sueños, donde se les enseña la forma de cantar y muchas veces también la letra. El *ülkantufe* debe de ser muy intuitivo para poder dedicarle un *ül* a una persona, de manera que le diga lo que justamente necesita la persona, debe ser empático, certero, locuaz y debe de conectarse con el alma de quienes les escuchan.

Ulkantun: Canto, recitado.

Ulutun Newén: Este es el *newén* generado por el *ül* de sanación, este *newén* cubre todo el cuerpo del enfermo sanando desde sus aspectos físicos hasta lo síquico.

El *newén* del *ulutun* permite que el sonido de la machi entre por el cuerpo del enfermo y recorra venas, células, tejidos, materia y con su resonancia vaya sacando los males materiales generados por el *wekufe*.

Ültun Es el acto de nombrar, el primer verbo, el músico entiende los conceptos de su música y el origen de su instrumento.

Wadza. (Calabazas):

Instrumento musical ideófono, conformado de calabazas con sus propias semillas en el interior.

La *waza* sirve de refuerzo al *kultrung*, representa el poder femenino inferior, es decir más material, el poder femenino del *naug mapu* que acompaña al poder femenino del *kuprung*.

El *kultrung* da el pulso, y las *wadzas* permiten que el danzante perciba más la duración del pulso, es decir si se hace una figura rítmica de blanca, el *kultrung* hará el ataque pero la *wadza* mantendrá más la caída así, ayuda al correcto movimiento en la danza, por esto puede decirse que el *kultrung* actúa como pulso femenino-activo y la *wadza* como pulso femenino-pasivo.

La *wadza* es femenina, porque representa el poder de la mujer joven, de la receptividad germinante de la semilla, de allí la importancia de sus semillas internas, en cambio el *kultrung* representa a la mujer vieja, a la simiente experiencial. Esto no quiere decir que el *kultrung* no puede ser tocado por hombres, sino que el espíritu del *kultrung* transmite una idea femenina del universo, pero hay que diferenciar femenino de mujer en el sentido sexual, el machi hombre puede ser femenino o masculino y esto no tiene nada que ver con el sexo tiene que ver con la actitud y la predisposición energética dado un momento. Así, la machi mujer puede canalizar una energía muy masculina.

La *wadza* representa el fructificación y el desarrollo de la vida, con sus etapas y estaciones.

Cuando la *wadza* suena, el sonido de los ciclos vitales emite su *newén*, y dice: primavera, verano, invierno, otoño, miedo, alegría, tristeza, muerte, vida y crecimiento, cambio, los capullos antiguos se dejan para nuevas formas.

Cuando el danzante siente el poder de la *wadza*, siente el apoyo de la tierra germinal y la sabiduría de sus ciclos.

Wall mapu: El universo, donde se hayan los 3 mundos (*wenu mapu-naug mapu-minche mapu*) el *angka wenu* los 7 mundos guerreros de la luna, los 7 mundos guerreros, los 7 mundos ñidol.

En el *waj mapu* El universo astral mapuche visto desde el punto mental y desde el punto físico es el territorio de origen de los mapuches. Es esa tierra legendaria desde donde vino la palabra Tao.

Wanku Así sobre el asiento de madera la machi recibe los saludos y felicitaciones. El *wanku*, es una combinación de estrella y tiempo, es decir, es el espacio en el cual, la machi al sentarse se conecta con el tiempo de las estrellas, con sus ciclos y edades, por esto el *wanku* es un lugar en que se recibe *newén* procedente de las estrellas.

Wanguelen: La estrella. Las estrellas son consideradas entes vivos, tanto en su aspecto físico astronómico, como en su forma astrológica. Como guardianas de los destinos del hombre, las *wanguelen* van describiendo los caminos que el *püllli* planifica junto al *am* (el alma junto al *püllli*). En este sentido, las *wanguelen* son los arquitectos de las experiencias que se vivirán en el mundo físico por el *püllli* que desarrolla sus ciclos. Así, el músico por ejemplo, viene trabajando su música antes de nacer físicamente, en las esferas del *wenu mapu*, es adiestrado por los pillanes menores y es guiado por las *wanguelen* que les muestran los puntos que debe pasar en su vida, puntos específicos en que deberá de aprender cosas claras. Estos puntos también muestran oportunidades, en que el *püllli* debe elegir que puertas debe tomar.

Esto no significa predestinación, sino que es un acuerdo entre el alma y las *wanguelen*, hay puntos claros y específico otros más libres. Solo así puede entenderse como al cosmólogo mapuche Juan Ñamculef le dijo su abuela que sería

un *kimche*, guardián de historia y conocimiento, en cierto sentido el destino de Juan ya estaba escrito en las *wanguelen*. Así la cultura mapuche, mantuvo su orden por milenios, hasta que al desorganizarse el conocimiento debido a las invasiones, la conexión con las *wanguelen* fue perdiéndose y muchos de los mapuches fueron perdiendo el sentido de la vida, el rumbo. Si se recuperase el conocimiento de todo esto, podría recuperarse parte de la organización cultural social mapuche en sentido a la identidad y propósito de los actores sociales. Coherentemente con este planteamiento el redescubrir el conocimiento de las *wanguelen*, ayudaría a recobrar el conocimiento de la música y de los *kupalmes* o roles de cada músico y cada música específica y la conexión clara de cada música con un astro determinado.

Así las *wanguelen* rigen a los planetas, de los cuales *Kuyen* (la luna) forma parte. Los *wanguelen* originarios, anteriores a nuestra edad cósmica, son los creadores de los *newenes* y del elemento llamado *newén*, ellos generan al *newén* con una misión: acompañar a los hombres en su destino y ayudarles a comprender el destino y sus enseñanzas en la evolución espiritual.

Las *wanguelen*, forman un dúo complementario con los *pillanes*, los *pillanes* la fuerza ígnea y las *wanguelen* la fuerza acuática, porque el agua representa realmente el espacio mental.

Los movimientos del *lafken*, del agua, representan el vaivén mental, y los *newenes* generados por las *wanguelen* son las *máfil* (mentes) en los *lil* (espacios astrales). A partir de estos movimientos, el músico recibe las formas de los *newenes* generados en el *waj mapu* (el universo).

Weichan ülkantunn: Canción guerrera. Canción hecha para preparar los vientres y fuerzas emocionales con el objetivo de vencer los miedos antes de ir a la guerra.

Wekufes (O *Huecufes*):

Son entidades malignas que puede formarse a partir de la sombra del muerto que anda en pena, entonces se convierte lo que en palabras cristianas europeas se conoce como súcubo e incubo, formas humanas en pena, que vagan robando energía a los vivos. Este robo de energía puede darse en los sueños o en vigilia a través por ejemplo, de los miedos, aflicciones y a las relaciones sexuales lujuriosas, sobre todo si estas, se realizan cerca de los pantanos o de zonas cenagosas.

También existe otro grupo de *wekufe* que es formado por algunos seres del *minche mapu*. Son seres que poseen sus propios reinos, espacios, “hábitats” y sociedades, estos son aun más invisibles que los que son de procedencia humana. Muchas veces pueden manifestarse tanto en forma horribles como bellas, son seductores y burlones y muchos brujo se asocian a ellos porque creen que así aumenta su poder. El buen músico mapuche, debe rechazar a toda costa a los *wekufes* con todas sus razas y sociedades, ya que estos solo pueden contaminar su música y robarle el *newén*, mal utilizarlo. Los *wekufes* no son almas necesariamente perversas, sino que pueden estar siendo utilizados por otras formas mayores a ellos, son algo así como sus sirvientes, así como el niño que crece sin amor no es culpable de su actitud resentida posterior, muchos *wekufes* son solo el efecto de la causa que permanece en otros seres invisibles.

Uno de los objetivos de la orquesta musical mapuche en el *nguillatun* es estar permanente rechazando a los *wekufes* para evitar que estos penetren y contaminen el lugar, formando una verdadera pared o escudo de sonido.

Los *kalku* (brujos) hacen música para atraer a los *wekufes*, esta música más que en su forma física, en su intencionalidad manifiesta el deseo de daño y aniquilación, el que agrada a los

Wekufes. Hay que aclarar que los *wekufes* no son *waliches* o duendes, ya que estos últimos son un reino invisible, totalmente distinto y es el que está más ligado al humano.

Los *wekufes* recuerdan al mito de lilit, pues su alimento preferido es el semen.

Wenu mapu:

El mundo mental, donde se hallan las 4 grandes clases de creadores: los pillanes, los *wanguelen*, los *elchen* y los *futanguenes* (entre los que se halla *nguechen*). Este mundo rige al *naugmapu* y es su protector, es allí donde se planifican todas las formas para realizar en el *naug mapu*, es a quien debe dirigirse primeramente la *machi*, para que el *wenu mapu* unifique los 3 mundos y los eleve conectándolo a su vez con otros mundos que se hallan fuera de esta trinidad.

Wenu Chao.: El padre cielo, protector, el universo mental protector.

Wenteches: Habitantes de la zona central de la Araucanía.

Wentemapu: Tierra del centro de los valles.

Weñefe: Ladrones o son traidores desde un punto de vista cultural que está cruzado por el tema histórico.

Werkén: Es el mensajero del *lonko*, el embajador que va de comunidad en comunidad entregando mensajes mediante el *pentukún* (arte ceremonial de dar mensajes).

Weupife: El *weupife* es el orador el que maneja el don del *kim-dungun*, el saber del hablar, es el que declama exhortando por recordar los valores y principios mapuches en toda reunión o congreso. Otro papel que cumple el *weupife*, es el de historiador, guardando los principios y anales de la música mapuche.

Weza wedza (wesha): Es el mal, energía producto de los malos deseos, energía destructiva.

Weza newen: El *newén* que es mal utilizado, el *newén* en si mismo no es negativo, puede ser mal encausado o degradado hasta desaparecer.

Weychafe: deben expulsar a los realizando

Wingkas: Extranjero, extraño, ladrón, visitante.

Wiño: Es el palo de la chueca, con el cual se juega palin, momento de *ayekán* alegría sin la cual no podría avanzar nada.

Witranalwe Newén:

Un newen asociado a los lugares con una energía oscura de miedo y pesimismo, es la energía de la desesperanza o la tristeza.

Witrue: La cuchara de madera, sin la cual no sería posible realizar el *conchotun*, el compartir con comida, el *witrue* es receptáculo de la fusión de los *nguenes* intercomunales a través de los alimentos.

Wüfkü, pedir alimento, el acto de ir hacia el nutrimento, la necesidad de la fuerza que da la naturaleza.

Wuñelfe o Guñelve

- : Es Venus, un planeta con mucha significancia para el pueblo mapuche. *Wuñelfe* representa al héroe civilizador, al ser transformador que guía a los pueblos de todo este planeta, es también la estrella del *Buta mapu* que luego paso a ser la estrella de Chile y su símbolo más característico. Venus se conecta con *Elchen*, como representante de los símbolos y los códigos culturales, augura organización, valentía y sabiduría. *Wuñelfe* se une con *Kuye* (la luna).
- Es la estrella de la bandera chilena, símbolo de guía espiritual.

Yafulún gritos guerreros dando vueltas alrededor de la casa

Yappethun gritos de alabanza

Yegülfe: Ayudante del machi que puede ser hombre o mujer quien toca el kultrun o cascahuilla.

Zugun : Es el idioma en todas las formas ya sea refiriéndose al idioma, a la lengua hablada o cualquier tipo de lenguaje dentro del cual se encuentra la música, es un término omniabarcante, el *mapu-dzungun* es el idioma hablado de este mundo.

Bibliografía

Alcaman Eugenio

1977 *Universidad y Pueblos Indígenas*. Instituto de Estudios Indígenas /Universidad de la frontera, Temuco

Alonqueo P., Martín

1970 *Instituciones religiosas del pueblo mapuche: Nguillathún, Ul uthún, Machithun y Ngeikurrehwen*/Santiago: Ediciones Nueva Universidad. Pontificia Universidad Católica de Chile

Alonqueo Piutrín Martín

1985 *Mapuche Ayer y hoy* –Imprenta y editorial ayer y hoy Editorial “San Francisco. Padre las casas Chile”

Alonqueo Piutrin Martín

1989 *.El habla de mi tierra: mapudungun...* Ediciones Kolping,

Ancán José.

1993 Kallfü Trayenko “El color en la cultura mapuche. *Revista Nüttram*. N°:33” Pág. 57-67

Augusta Félix de

1990. Gramática mapuche bilingüe Ediciones Séneca,
1991 *Lecturas araucanas* Temuco: Editorial Kushe
1992 *Diccionario Araucano Español*. Editorial: Séneca, Stgo. Sda. Edición

Bacigalupo Ana Mariella:

1994 *The power of the machis: the rise of female shaman healers and priestesses in mapuche society* / Ana Mariella Bacigalupo. Michigan: A Bell and Howell Company.

2003 Rituales de género para el Orden Cósmico: luchas chamánicas mapuche por la totalidad / *Revista de antropología*. -- No. 17 Pág. 47-64.

2.004 *The struggle for mapuche shaman's masculinity: colonial politics of gender, sexuality, and power in southern Chile* [Apuntes de Cultura Mapuche]

Barthes Roland

1971 *Elementos de semiología*. Editorial: Madrid: Alberto Corazón

Bengoa.José

1985 *Historia del pueblo mapuche: (siglo XIX y XX) Tomo* / Ediciones Sur.

La invención de las minorías: las identidades étnicas en el mundo globalizado / *Revista de la academia*. -- No. 7 (primavera 2002), Pág. 9-37.

Blacking John

1990 *"How musical is man"* Seattle: University of Washington Press, Seattle and London: University of Washington Press, Pág. 89-116

Boas Franz

1934. *"Patterns of culture / Ruth Benedict ; with an introduction by and a new preface by Margaret Mead."* Boston; New York: Houghton Mifflin Company,

Caillois Roger.

1984 *El hombre y lo sagrado* / México: Fondo de Cultura Económica,

Campbell Ramón.

Etnomusicología Anales del Museo de Historia Natural. -- No. (1972)- Pág.. 207-

228 de la isla de pascua.

Catrileo María

2.005 “*Diccionario Lingüístico Etnográfico de la lengua Mapuche. Mapuche-español-inglés* “.Stgo. De Chile Andrés Bello

Cayumil Calfiqueo Ramón.

2.001 *La música mapuche: “Una mirada a los procesos subyacentes que se generan a partir del uso y práctica cotidiana en su uso y práctica en diferentes contextos socioculturales”*.

Tesis Universidad San Simón de Cochabamba .Bolivia

Clifford James

1987 “*The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art* “Cambridge; Massachusetts; London, England: Harvard University Press,

1988. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography: a School of American Research advanced seminar*. Edited by James Clifford and George E. Marcus. Berkeley: University of California Press

1995. *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna* Barcelona: Gedisa

Coña Pascual.

1974 *Memorias de un cacique Mapuche 1ª ed.*1930. Icirá Instituto de Capacitación. Investigación en Reforma Agraria.

Crapanzano Vincent

1986 “Hermes Dilema “ en *Writing Culture , The Poetics and Politics of Ethnography*

Curaqueo H Domingo.

1984 *Machitún: ceremonia terapéutica mapuche* / Tibor J. Gutiérrez V.; Profesor patrocinante: Santiago

Charrón Claude

1978 "Journal of the society for ethnomusicology." *VOLUMEN XXII Number 2 Mayo The Throat games of Inuits.* .

1982 Inuit del Caribú, Cavanagh society for ethnomusicology." *Vol.XLII, N°4 Octubre-Diciembre, Pág. 651-660.*

Chase Smith Richard.

1982 "Muerte y caos /salvación y orden Un análisis filosófico acerca de la música y los rituales de los amuesha "en *América indígena.* -- *Vol. 42, no. 4 Pág. 425-461...*" *América Indígena-*

Chomsky Noam

1990. *Estructuras sintácticas /;* introducción, notas, apéndices y traducción por Carlos Peregrín Otero. México: Siglo Veintiuno

1979 *Sintáctica y semántica en la gramática generativa / por; traducción de Carlos Peregrín-Otero.* México: Siglo Veintiuno

Dalhaus Carl

1982. *Esthetics of music.* Editado por Cambridge University Press

1999 *.La idea de la música absoluta /;* traducción Ramón Barce Banito Barcelona: Idea Books, S.A.,

Dannemann Manuel y Raquel Barros

2002 *Revista Musical Chilena, Número Especial, Pág. 83-98* por

De Arce José Pérez

1986. Cronología de los instrumentos Sonoros del área extremo sur andina *Revista musical Chilena año XL Julio-Diciembre. Pág. 68-124*

1995 Música en la Piedra. El chiflido Pitrén Págs.30-38

De Saussure, Ferdinand

1987. "*Curso de Lingüística General*". Madrid Alianza
Diccionario mapudungun-español, centro gráfico, 2002 *Pág. 97*

Dillehay D.Tom

1990 *Araucanía, Presente y pasado*, Cáp. III y IV, Editorial Andrés Bello-Impresores Alfa beta, Pág. 51-120

Domeyko Ignacio.

1972 *Araucanía y sus habitantes*. Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre, Pág. 72.

Dowling Desmadryl Jorge

1971 "*Religión Chamanismo y Mitología Mapuches*" Editorial Universitaria.

Ecco Umberto

1989 "*Introduction Toward logic of culture*" en the medieval theory of signs. John Benjamins Pub Co.

Erize Esteban

1987 *Mapuche 2*. Editorial Yerpún. Buenos Aires. Pág. 18-36

Faron. Louis C.:

1968 *The mapuche Indians of Chile* New York: Holt, Rinehart and Winston,

1969 *Los mapuches: su estructura social* México: Instituto Indigenista Interamericano

Feld Steven.

1994 "Communication, music and speech about music" en *Charles Keil & Steven Feld, Music Grooves, the University of Chicago: The University of Chicago Press*, - Pág. 15-25

Foerster González Rolf;

1978-1979 Kai-Kai y Tren-Tren: Hans Gundermann Héctor González *análisis estructural de un grupo de mitos mapuches* Acta Literaria. -- no. 3-4

1980 *Estructura y funciones del parentesco mapuche: su pasado y presente*. TESIS
Santiago, -X

1988 Milenarismo, profetismo y mesianismo en la sociedad mapuche
contemporánea
América Indígena. -- Vol. XLVIII, N° (Oct.- Dic.)

1993. *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago: Editorial Universitaria

2003. *Mapuches y aymaras: el debate en torno al reconocimiento y los derechos
ciudadanos / Hans Gundermann Kröll, Jorge Iván Vergara del Solar*. Universidad de
Chile Predes Ril editores

GAETE MARTÍNEZ VICTOR H.
HAMAME MALATRASSI PATRICIO
SANDOVAL CAÑETE LISANDRO

1989“*Estimulación subliminal auditiva y su respuesta fisiológica asociada*”
*Memoria conducente al Título de Tecnólogo en sonido. Profesor Guía. Jaime
MirandLarenas*. Santiago. Universidad de Chile.

Gilles G.Granger :

1967 *Pensée formelle et science de l'homme* /Paris : Aubier-Montaigne,

1970 *Estructuralismo y epistemología /...[et al.]* ; selección de José Sazbón. Buenos
Aires: Ediciones Nueva Visión, Editorial

Geertz Clifford:

1989 *Estar aquí: ¿De que se trata al fin y al cabo?* .Barcelona: Paidós.

1992 “*La interpretación de las culturas*” [traducción de Alberto L. Bixio]
. Barcelona: Gedisa.

González Greenhill Ernesto

1986. Vigencia de instrumentos musicales mapuches., *Revista musical Chilena* año
XL Julio-Diciembre. Pág...4-65

Granger: Gilles G.

1959 *La razón* .traducido por Nannina Rivarola Buenos Aires: Eudeba,

1967 *Notas sobre el uso de la lengua en la filosofía*.

Pensée formelle et science de l'homme /Paris: Aubier-Montaigne,

1970 *Estructuralismo y epistemología /... [Et al.]*; selección de José Sazbón.
Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, Editorial

Grebe María Ester:

1973 El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico. , *Apartado de Revista Musical Chilena Año XXVII n°123-124 Julio-Diciembre. Pág. 4-50*

1973 El ulutún: *Rito terapéutico-musical mapuche* en *Actas del II congreso mundial de musicoterapia.*

1974 Presencia del dualismo en la música mapuche., *Revista musical Chilena año XXVIII. N° 126-127 Abril, Septiembre*

1976 *Objetos, métodos y técnicas de investigación en etnomusicología.* Algunos problemas básicos.

1988. Mito y música en la cultura mapuche: El tayil, nexo simbólico entre dos mundos. *Actas. Universidad de la frontera.*

1989. Revista musical chilena .Chile- XLVII (172).. Reflexiones sobre la vinculación y reciprocidades entre la etnomusicología y la musicología histórica. *Pág. 26-31*

2001" Segundas Jornadas de Arte y Arqueología -Clasificación y descripción de los instrumentos musicales mapuches líticos y de madera.", *Museo de arte chileno precolombino Pág...302-304.*

Gumucio Juan Carlos:

1989 *Los vegetales como reflejo del saber de un pueblo.* El modelo Mapuche Nüttram N° 4 Pág. . 26- 36.

1991" *El trabajo de la machi: contenido y expresividad*" en *Revista Nüttram n°25. Pág. 3-12.*

1.999 "*Hierarchy, utility and metaphor in Mapuche Botany.*" Upssala Sweden

Gundermann Kröll Hans

1981

Análisis estructural de los ritos mapuches Nguillatún y Pintevún, Tesis para optar al título de antropólogo. Ciencias sociales. Universidad de Chile, *Pág. 30-86*

Gustav Izikowitz Karl

1935 *Musical and other sound instruments of the South Americans Indians*
Universidad de Goteborg, última publicación 1970, Pág. 165-176, 216, 267-270

Henry Edward O.

2002 "The rationalization of intensity in Indian Music" en *Revista Ethnomusicology* volume 46, número 46 -

Hernandez Ojeda, Jaime.

2001 *La música mapuche-williche Del Lago Maihue* Jaime Hernández Ojeda. Valdivia: Editorial El Kultrún.

Jiménez Borja Arturo

1951 *Los instrumentos musicales del Perú*. Museo de la cultura .Lima, Perú

Kuramochi Yosuke & Rosendo Huisca

1992 "*Cultura Mapuche*" Vol 1. Publicado por Conicyt, Pág. 7-9)

Kuramochi Yosuke "El agua, su poder, sus sistema de seres y los esquemas de procesamiento de la realidad" en *Lengua y Literatura Mapuche* 7, 1996 Pág. 17.

Lavín Carlos.

1967. La música de los araucanos. *Revista Musical chilena* XXI N° 99, Pág. 3-7

Levi Strauss Claude:

1987 "*Obertura*" *En lo crudo lo comido y lo cocido*. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica.

1987. "*Entrevista a Lévi-Strauss Claude—'Música e identidad cultural'*" en *Inharmoniques* n° 2: Paris IRCAM , Centre Georges Pompidou, Christian Bourgois, Pág. 3-4).

Mansilla Onofre Alvarado, Huarapil Huamaman Juan

1979 "*Visión Panorámica de la cultura mapuche* " Editado por Bafona Stgo Pág. 10)

Martí y Pérez Joseph

1996 "Musicología y relevancia social en Música y Etnicidad: una introducción a la problemática." **Revista Transcultural de Música**
Transcultural Music Review 2 (1996) ISSN: 1697-0101 Pág. 90-91

Martínez Ulloa Jorge. ¿Analizar el análisis?

1993 "La música, entre autonomía y contexto". Documento de trabajo, magíster en Artes con mención en musicología Universidad de Chile.

1996 "Hacia una musicología transcultural: el anclaje de la identidad musical tradicional en mapuches urbanos" Tesis Magíster en musicología – Universidad de Chile-Facultad de Artes escuela de post-grado

1999. *Tesis Borrador* Magíster en Artes con Mención en Musicología.

2.002 "La música indígena y la identidad: Los espacios musicales de las comunidades de mapuches urbanos"
Revista Musical Chilena, LVI/198 Pág...21-44

2.005 Notas de cátedra 1/06/05 de las clases del ramo "Ideología de la música" Magíster en Artes con mención en Musicología. Universidad de Chile Dictado por Jorge Martínez Ulloa

Maturana Humberto. R

1991. El sentido de lo humano /; con la colaboración de Sima Nisis de Rezepka
Santiago: Universitaria

Maturana Humberto R

1999 "Transformación en la convivencia. Con la colaboración de Sima Nisis de Rezepka."

Dolmen Editores

Maturana Humberto / Germán Manríquez, Francisco
Rothhammer.

1997 "Teoría moderna de la evolución: con un análisis crítico del determinismo estructural" Santiago: Amphora,

Maturana Humberto Romasín,
Francisco J. Varela García.

1973 "De máquinas y seres vivos: autopoiesis la organización de lo vivo"/
Santiago, Chile: Editorial Universitaria.

Maturana Humberto R., Varela G. Francisco

1988. "El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano /;
Al pié del árbol / prefacio de Rolf Behncke" Santiago, Chile: Editorial Universitaria

Maturana Humberto Romesin y Verden-Zöllner Gerda

1993 "Amor y juego: Fundamentos olvidados de lo humano: desde el patriarcado a
la democracia"; traducción de Augusto Zangmutt y Alfredo Ruiz. Santiago: Instituto
de Terapia Cognitiva,

McClain Ernest G.

1979 "Chinese cyclic tunings in late antiquity." *Ethnomusicology may, Volume XXIII*
Nº 2 Capítulo IV: Pág. 205-209.

Megge Rosso Pedro

1997 "La imaginación Araucana" Fondo Matta Museo chileno de Arte Pre-
colombino.

Mercado Muñoz Claudio

1995. "Introducción "en: Sonidos de América. Museo Chileno de Arte Precolombino.

Merino Luis

1974 "Instrumentos musicales, cultura mapuche y el Cautiverio Feliz del maestro de
campo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñan" en *RMCh, XXVIII/128 (octubre-
diciembre)*, Pág. 56-96.

Menghin Osvaldo F.A.

1962 "Estudios de Prehistoria Araucana"
Editorial Buenos Aires.

Moesbach Ernesto Wilhelm

1989 Voz de Arauco Diccionario Araucano Español
Siringa Libros.

Molino Jean.

1990 *Musical fact and the semiology of music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Montecinos Sonia.

1.999 *Sueño con Menguante* .Editorial Sudamericana.

Mora Pernos Ziley.

1988 *“La araucanía mística antigua para la grandeza de Chile.”* Impresión Editorial Padre las casas.

1991 *“Antiguos secretos según el arte de curar indígena.”* Editorial Kushe Temuco

1995 *“La antigua visión indígena de la naturaleza como energía inspiradora en la fundación de una ética del ambiente.”* Editorial Kushe Temuco.

2001 *“Diccionario del mundo invisible y Catálogo de los seres fantásticos Mapuches.”* Concepción Editorial Kushe

2001 *“El Yerpún, el libro sagrado de la tierra del sur.”* Ed, Editorial Kushe Temuco.

2003 *“Palabras mágicas para reencantar la tierra.”* Editorial Norma.

Morales Araya María José

2.004. *“ Tesis para optar al título Profesional de Sociólogo)*

*Un acercamiento a la construcción identitaria de las mujeres mapuche rurales en el actual contexto de modernización: estudio de caso acerca de la identidad de las mujeres mapuche en la Comunidad Lafkenche "Rucatraro" Lago Budi, Comuna de Puerto Saavedra, novena región de la Araucanía /.*Universidad de Chile Facultad de Ciencias sociales, Diciembre Pág. 74-108.

Nattiez Jean Jacques. *“Para una definición de la semiología en Problemas y métodos de la semiología.”* ED. Nueva visión, Buenos Aires 1979. Pág. 7-19.

Nattiez Jean Jacques

1987. *“Una theorie semiologique: Musicologie generale et semiologique .”* Paris. Christián Burgois Pág. 25-57.

Nattiez Jean Jacques

1987 "Semiologie du Fait Musical". *ibid*, 67-87

Navarro leandro

1909. *Crónica Militar de la Araucanía*. Santiago de Chile: Imprenta i Encuadernación Lourdes.

Nettl Bruno.

Music in primitive culture / Autor: Editorial: Cambridge: Harvard University Press, 1956 Pág. 4-70

1964. "*Theory and method in ethnomusicology*" London: The Free Press of Glencoe: Collier-Macmillan.

1983 "The arts of combining tones" N° 21Cap2. *De the Study of Ethnomusicology. Twenty nine Issues and concepts.*
Urbana: University of Illinois press. , Pág. 15-25

1983 *Music and that complex whole*"
The study of ethnomusicology
University of Illinois. Ethnomusicology Press Pág. 131-146

Ñamculef Juan

"Presentación- Revista Nüttram n° 25

Núñez Adolfo

1993 "*Informática y electrónica musical*" Editorial Paraninfo S.A.

Núñez Francisco de Pineda y Bascuñan.
2.003 *El Cautiverio Feliz* .Centro Gráfico. Stgo. Chile

Ojeda Villarroel Hardy.

1997 "*Canciones Místicas .el sentimiento huilliche visto y recopilado por escolares de san Juan de la costa.*" Fondart Ministerio de Educación. Stgo. Chile

Onofre Alvarado Mancilla, Huanupil Juan Huaman, Cadiz

Valenzuela

Oswaldo, Mejías Villanueva Jorge.

1979 “*Visión Panorámica de la música mapuche*” Ballet Folklórico Nacional de Chile, Comisión de asesoría cultural para la creación artística. Ministerio de Educación.

Painequeo Hector

1989 “Kiñe Pichi ül.” Actas de literatura Mapuche N° 3 Pág. 21-29

Peirce Charles S.

1957 *Essays in the philosophy of science I*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill,

1986. “*La ciencia de la semiótica* .” Buenos Aires: Nueva Visión.

Pereira Salas Eugenio.

1943 “*Los orígenes del arte musical en Chile*.” Imprenta universitaria (Valenzuela Basterica y cia.)

Pérez De Arce José

1986 “Cronología de los instrumentos Sonoros del área extremo sur andina” *Revista musical Chilena* año XL Julio-Diciembre. Pág. 68-124

1995 “Música en la Piedra “*Publicaciones del museo precolombino. El chillido Pitrén* Pág...30-38

Pulquillanca Nahuelpán,

2.004. “*Poesía Mapuche Raíces del Canelo*” Ed. José Araya. Agrupación las nuevas letras Santiago de Chile.

Quepul Quintremil Sebastián

Lincomán Inaicheo José Santos

Anselmo Raguileo Lincopil

2003 “*Las raíces azules de los antepasados*” *Tachi Kullükü pangen ta pu kuyfikeche*”

Mabel García B. y Sylvia Galindo Editores. Universidad de la frontera. Proyecto de Extensión, N° 021.

Rodicio Casares Emilio

2.000 Diccionario de la música española hispanoamericana *Editado por la Sociedad General de Autores y editores, Tomo VII. Pág. 120-130*

Rondón. Víctor

2002 "Estructuralismo y Musicología El impacto de la antropología Estructural en la Antropología (Análisis del caso chileno). 1 SEM (*Trabajo Final para el seminario de Teoría de la Historia III "Estructuralismo"* dictado por el profesor Francesco Borghessi, en el Programa de Doctorado en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile,.

Schechter John M.

1979 "The Inca Cantar Histórico" en *Ethnomusicologist may volumen XXIII N° 2*, Pág..191-201)

Seeger Charles.

1977 "Speech Music and Speech about Music" en *Studies in Musicology 1.935-1975*

University of California press
Pág...16-28

Supicic Ivo

1987. Music in Society A guide to the Sociology of Music. Pág. 108-.130

Stephen A.Tyler.

1986 Post-Modern Ethnography en "*Writing Culture .The Poetics and Politics of Ethnography. University of California Press. Berkeley and Los Angeles. Pág...122-129*

Stevenson Robert.

1968. "*Music in Aztec and inca territory.*" University of California Press. Berkeley and los ángeles California. . Pág. 12-20, 132-139, 246-277

SVOBODA, Robert and LADE, Arnie;

1995. Tao and Drama. Publisher: Lotus pr.

Theodor W. Adorno Dia.

1969. *Dialéctica del iluminismo / M. Horkheimer [y] T. W. Adorno; versión castellana de H. A. Murena. Buenos Aires: Sur,*

Theodor W. Adorno

1974. La dialectique de la raison: fragments philosophiques / Max Horkheimer et Theodor W. Adorno; traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz. Gallimard,

Theodor W. Adorno

1981. Tres estudios sobre Hegel / Theodor W. Adorno; versión castellana de Víctor Sánchez de Zavala Madrid: Taurus,

Theodor W. Adorno W.

1981 “*El cine y la música / Theodor W. Adorno, Hanns Eisler*” trad. por Fernando Montes Madrid : Fundamentos.

Vander Judith.

1982 “The song repertoire of four shoshone women” en Revista Ethnomusicology *volume xxvi, enero Págs.73-80*).

Veit Erlmann.

1982, Trance and music in the Hausa bóorii spirit possession cult in Niger. en *Revista Ethnomusicology volume xxvi, enero Pág...50-55*

Vega Carlos

1946 “*Los instrumentos musicales, aborígenes y criollos de la Argentina.*” Ediciones centurión Buenos Aires.

Zapater Horacio

.Los aborígenes chilenos a través de cronistas y viajeros .E.Andrés Bello

SITIOS WEB

http://www.accionchilena.cl/nacional/la_cruz_del_cultrun.html
Soubllette Gastón. La estrella chilena.

<http://www.colombiaaprende.edu.co/html/mediateca/1607/article-65456.html>
<http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/20AIRES%20NACIONALES%20EN%20LA%20M%C3%9ASICA.pdf> . “Aires nacionales en la música de América latina como respuesta a la búsqueda de identidad. Aurelio Tello

http://www.cholchol.org/es_artesania_significado.php

<http://www.educar.org/diccionarios/mapuche-espanol.asp>
Figuras y símbolos usados en los textiles Cintia Rojo

<http://www.latinoamerica-musica.net/historia/garcia/musicachilena.html> Fernando García Música de tradición escrita chilena y mestizaje durante el siglo XX
Armando Marileo Lefio
Longko lafkenche
“*Articulación del mundo mapuche*”.
http://humanistas.academia.cl/documentos/tys_docs/Cosmovisi%F3n%20Mapuche.doc
José Antonio Arias K.Maria Cristina Escobar F.Loreto Lira P.Mauricio Guerrero
“*Cosmovisión mapuche* “

http://www.marxists.irg/espanol/moreno/obras/08_nm.htm#_Toc535637785

[http://www.nodo50.org/azkintuwe/acta_moyano .htm](http://www.nodo50.org/azkintuwe/acta_moyano.htm)

<http://www.precolombino.cl/es/biblioteca/paf/voces.php> julio de 2006
Ancán José “*Los napülkafe, viajeros de wallmapu en el antiguo pasaje mapuche*”

http://www.prodiversitas.bioétic.org/nota78.htm#_toc36181203

<http://www.puntofinal.cl/990528/nac2.html>
Buendía Mauricio “*La voz de las Machi*”

<http://www.raicesargentinas.com.ar/12octubre/aerofonos.htm>)
Roberto Chiappino Raíces Argentinas. Aerófonos Mapuches.

<http://html.rincondelvago.com/comunicacion-auditiva.html>.
http://www.vi-e.cl/internas/aprende/lo_mejor/mapuches_kultrun.htm Julio 2006).

[http://sapiens.ya.com/joan-navarro/alfa/alfa28/a_paredes p.htm](http://sapiens.ya.com/joan-navarro/alfa/alfa28/a_paredes_p.htm)

http://www.sepiensa.cl/listas_articulos/articulos_sepiensa/2004/08_agosto/2004_09_fram.html)
“*El newen y los elementos*”

<http://www.soc.uu.se/mapuche>
Trivero Alberto.

http://www.6tesis.com.ar/el_antihumanismo_antropologico.htm ; www.6tesis.com.ar)

[http://www.xs4all.nl/-rehue /cult/admalen.html](http://www.xs4all.nl/-rehue_cult/admalen.html))
Joyas mapuches

ANEXOS
Entrevistas y Grabaciones en audio y video

Diego Tapia C. Entrevista a Luisa Cayupan
Diego Tapia C Registro en video de Jaime Oyarce profesor de lingüística mapuche

Diego Tapia C Registro en video de José Painén (ül kantún) 18 de enero
Diego Tapia C Registro en audio y video de Luisa Cayupán (ül Kantún) 14 de Septiembre
Diego Tapia C Registro en video de Kultrung 20 de enero
Diego Tapia Registro en video de Sofía Painequeo cantante mapuche 10 de Septiembre
Diego Tapia C Registro en video de trompe 19 de enero
Diego Tapia C Registro en video de trutrukeo 21 de enero
Diego Tapia C Registro en video de Tregül en quinta normal 16 de marzo 2.005
Diego Tapia C Registro en video de ül kantún interpretado por wenceslao Norín.

Observaciones

Diego Tapia C Observación Participación en Nguillatún urbano (el canelo) con cultora Quintu Ray
Diego Tapia C Observación participante del palín de Romopulli (Budi)

Entrevistas

Antinao Cirilo
Beró Marcelo
Chandía Alejandro
Cabral Graciela
Cayún Jose
Cayupán.María
Coliqueo Patricio
Cayupil Ramón
Huechucoy Fermín
Huechumpán Adán
Huechumpán Juan
Malohuenten Jose Luis
Nahuel José
Nahuel Quimen José
Nahuelpán Nicolas
Ñanculef Juan
Painemilla Luis
Painequeo Héctor
Painequeo Sofía
Pavéz Dora
Quimen Alonso
Quimen Marcelina
Quintriqueo Sergio
Tato Lamngen
Trewlen Karin

Indice

	Página:
Dedicatoria	3
Mapa Lago Budi	4
Introducción	5
Metodología	9
Primer Capítulo: Contexto general de La cultura mapuche	16
Introducción al primer Capítulo	17
I.I Orígenes Míticos	18
I.II Orígenes Étnicos	26

I.III Antecedentes Históricos	33
I.IV Religión Mapuche	46
I.IV.A-Ceremonia chamánica De Sanación:	56
I.V Cosmología Mapuche	62
I.VI Arte Mapuche	79
Segundo capítulo: Música Mapuche	
Meli ül tun	89
II.I Cosmología Musical	90
II.II El kultrung	95
II.II A- El kultrung entre cósmos Espiritual y funcionalidad social	97
II.II B Cosmología del espacio	

Astral mapuche y su relación con el kultrung	95
II.II C-La machi y el kultrung la alianza entre lo humano y su relación con el kultrung	99
II.II D- Clasificación física del instrumento.	100
II.II E-- Nuevas Interpretaciones	102
II.III- El piloilo.	107
II.IV. A- Características sonoras de la pifilka y su relación con el medio	109
II.IV. B- Uso social de la pifilka	117
II.IV.C- Dualidad y no dualidad –Relación entre <i>pifilka</i> y <i>pifilka</i> .	119
II.IV.D-Unión en la diversidad: Relación con otros instrumentos.	122
II.IV .E-.La Pifilka y su aspecto socioespiritual como remarcador de identidad.	123
Tercer capítulo: La antropología y la música mapuche:	

Aproximaciones al tema del newen	126
III.I Percepción Histórica de La música Mapuche	127
III.II El estructuralismo de Leviss Strauss	139
III.III-Discusión Bibliográfica	160
III.IV Modelo estructuralista aplicado a la realidad social mapuche	183
III.V . La visión holocéntrica	192
III.VI. Un marco antropológico para el newen en su aproximación musical	196
III.VII Últimos trabajos antropológicos en territorio lafkenche	219
Cuarto capítulo: paradigmas Semiológicos para un estudio	

Del Lenguaje musical mapuche	225
IV.I El estudio de la razón otras vías de pensamiento y percepción en el estudio de una cultura	226
IV.II Concepto del signo lingüístico	233
IV.III Modelos semiológicos para el estudio del <i>newén</i>	240
IV.IV Procesos comunicacionales	253
IV.V Poemas y cuentos , <i>pü ül ka pu epeu</i> . Una ventana al <i>newén</i> y la música	270
IV.VI Síntesis de los Instrumentos de estudio aplicados al conocimiento del término <i>newén</i>	279

Quinto capítulo, el newen	
En terreno del budi	291
V .I De la teoría a la práctica	292
V .II Los niveles del <i>newén</i>	314
V.III Tipos de newén	319
V.IV Música y newén	333
en el Budi	341
V.IV.A-Niveles de percepción y práctica	354
V.V Transcripción y comprensión De la organización social Mapuche	364
V.V. A- El ülkantun	357
V.V. B- Contexto de acercamiento al ülkantun	368

V.V. C- Ul Kantun N° 2	370
V.V. D- Trascrición Rítmica del ÜI N°	377
V.V .E- Descripción de doña Luisa Queupán	380
V.V.F-José Painén.	382
V.V.G- Fermín Huechokoy	383
V.V. H- Síntesis de los ül.	384
V.V .i- El lenguaje hablado y El newen: un problema Para el análisis	398
V.V.J-El nivel del newennguey .El aspecto cosmológico social Del newen en la música	394
V.V.K El newen trepeduamn	

el análisis sicoemocional Del newen en la música. Análisis espectral.	401
V.V.-L- El análisis del aspecto Cosmológico físico (Análisis de speech)	436
V.VI Conclusiones	463
V.VII Futuros Trabajos	466
Futa Glosario (Gran Glosario)	468
Bibliografía	532