

Valparaíso, Chile
2017

Profesor Guía: Ismael Cortez Aguilera

EMANUEL ANDRÉS RUIZ MUÑOZ

Proyecto de tesis para optar al título profesional de músico
con mención en ejecución instrumental al grado de licenciado
en arte, tecnología y gestión musical.

"Aliwen"
OBRA DESDE EL DUALISMO MAPUCHE Y SU
INTERCULTURALIDAD

UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA



Índice

Introducción.....	4
Capítulo I: Pueblo mapuche; origen y cultura.....	6
1.1 Origen del pueblo mapuche.....	6
1.2 Territorio.....	8
1.3 Estructura y organización del pueblo mapuche.....	12
Capítulo II: Cosmovisión mapuche.....	17
2.1 El cosmos Mapuche y el Kulturun.....	17
2.2 Sistematización vertical.....	20
2.3 Sistematización horizontal.....	22
Capítulo III: El dualismo.....	25
3.1 El dualismo en las culturas indígenas.....	29
3.2 El dualismo mapuche.....	31
Capítulo IV: Proceso creativo de la obra.....	35
4.1 Búsqueda de elementos a utilizar para representar idea compositiva.....	36
4.1.1 Desde la estructura y el timbre.....	42
4.1.2 Espectralismo.....	45
4.1.3 Representación de dualidad e interculturalidad en la composición.....	56
4.2 Re-estructuración, collage y autoanálisis.....	67
4.2.1 Consideraciones en la notación.....	72
4.3 Análisis general de la obra.....	85
Capítulo V: Exposición de la obra "Alliwen", creación desde el dualismo mapuche y su interculturalidad.....	108
Conclusión.....	126
Bibliografía.....	137
Weblografía.....	138

En el presente trabajo expondré la realización de la obra "Alliwen", composición basada en la representación sonora que se articula desde los conceptos dualismo e interculturalidad presentes en la cultura mapuche.

Sobre los contenidos que abarca la tesis, empezando por el origen del pueblo mapuche, se considera que la historia detallada no es de gran relevancia para esta investigación, si no que, los orígenes de esta etnia van a estar apuntando hacia lo arqueológico y territorial, para comparar ciertos factores que apunten a la relaciones interculturales cuando se hable de, por ejemplo, otra cultura que anteceda al mapuche, o de cierta forma, haya repercutido en su cosmovisión. Por lo tanto, se indagará dentro de las hipótesis que hablan sobre el asentamiento de esta cultura y las similitudes que pueda tener con otras. Luego lo esencial de su cosmovisión, indagando en fuentes fidedignas y mostrando enfoques, tanto desde una mirada académica como también la perspectiva mapuche.

También es importante considerar dos aclaraciones, las cuales están presentes dentro de los contenidos, y que muchas veces se pasa a llevar por falta de conocimientos al respecto. Primero, sobre la pluralización que se le ha dado a la palabra mapuche (ej.: los mapuches). Es un error, ya que en la lengua mapuche no es la forma de pluralizarlo, es decir, ellos utilizan otros fonemas para expresar pluralidad, por lo tanto, para esta tesis se respetará dicha regla y se mantendrá "mapuche", tanto para referirse a una persona o concepto en singular, como también señalar la pluralidad. Y segundo, sobre el concepto de "música mapuche", he apreciado en variadas fuentes que dicho concepto se ha utilizado sin aclarar previamente la "blastemia" que es para el mapuche, ya que, el concepto "música" es un término occidental-europeo que en su raíz data de otras lógicas, y no guardan relación alguna con la ritualidad o espiritualidad ceremonial que el mapuche le otorga. Por lo tanto, para referirme a ese concepto, lo llamaré "expresión(es) sonora(s) mapuche". No obstante, otros referentes han aclarado este término mal utilizado, tal y como dice Rafael Díaz (2013), la música no es *música*, una observación que hay que manejar con cierta reserva pues, en la lengua *mapudungun*, no hay un criterio unificado respecto a su *corpus* lingüístico y al uso de él.

Finalizando, describiré igualmente cómo se ha constituido la obra componen, entre los cuales están; el dualismo, la interculturalidad, el durante el proceso creativo, así como los elementos principales que la

espectralismo, el collage, y de qué modo estos se articulan o asocian relacionándose con lo mapuche en particular.

El objetivo principal de la obra es orientar el protagonismo de esta creación hacia la cultura mapuche, con mucho respeto, tratando de prevalecer la esencia de esta cultura, tomando su lugar, entendiendo al mapuche, viviendo lo que hacen, comprender su ideología y su lucha. Otro de los motivos, por el cual se impulsó este trabajo, fue el de empezar mis procesos creativos como compositor, presentando esta obra que se puede relacionar con "música chilena de arte" enfocado a la tendencia indigenista, pero que en definitiva el propósito es componer desde nuestras raíces, apuntando esencialmente hacia la cultura mapuche, donde la mayor parte su población se concentra en la región de la Araucanía, lugar donde viví desde mi niñez por muchos años. Saber y conocer un poco más sobre el paisaje que siempre me rodeó, ha sido muy interesante, ya que, viéndolo desde la cultura originaria del lugar, da a percibir y entender las relaciones entre el hombre y la tierra, los enlaces invisibles y espirituales, la conexión que por siglos esta cultura ha prevalecido y que aun no muere.

El principal problema que constituye esta tesis es, cómo enfocar los procesos creativos, empezando por el uso de los instrumentos autóctonos dentro de un escenario, sacándolos de su contexto cultural, la mezcla con los instrumentos tradicionales y cómo lograr un resultado "inédito" basado en el dualismo y la interculturalidad.

En el presente capítulo se mencionará en primer lugar la definición etimológica de la palabra "Mapuche" con el fin de explicar con detalle el origen mismo de la palabra, ya que será el término más utilizado en este trabajo.

Luego se profundizará sobre algunos estudios antropológicos señalando sus hipótesis. Vale destacar que si bien es necesario contextualizar al pueblo mapuche en un plano histórico, no será de tanta relevancia escribir su historia detalladamente, ya que en esta composición esa información no será un sustento importante para los procesos creativos. En cuanto a lo referente al territorio, se expondrá una contextualización geográfica y se mostrará cómo se utilizan los terrenos que ocupan hasta el día de hoy, las funciones que cumplen, la importancia de cada espacio, etc. Y por último la estructura y organización del pueblo mapuche, mencionando sus costumbres, como trabajan, jerarquización social, actividades más importantes, entre otros.

1.1 Origen del pueblo mapuche

A continuación, la etimología de "Mapuche":

Mapuche, es un término utilizado por un grupo étnico que se autodenomina con dicha palabra. Está compuesta por dos morfemas, mapu 'tierra' y che 'gente' y significa 'la gente de la tierra', 'gente autóctona' o 'gente nativa de esa tierra'. (Díaz-Fernandez, 2012)

Este término ha sido utilizado, asimismo, como sinónimo de araucano, lexema mediante el cual los españoles designaron al mapuche. (Grebe, 1998)

Para poder profundizar más sobre el pueblo mapuche es necesario conocer su origen y como llegaron al territorio donde en la actualidad "habitan" o más bien dicho, donde hoy en día la mayoría de esas tierras se reclaman. Sin embargo, hasta la fecha, aún no se ha llegado a un consenso por parte de los historiadores para determinar el verdadero origen de esta etnia.

A continuación, algunas hipótesis y teorías sobre el origen de los mapuches;

María Ester Grebe hace referencia sobre ciertas hipótesis y cuenta sobre un estudio propio escribiendo:

En el sector septentrional—desde las cuencas del río Nuble e Itata hasta el cordón de Mahuidanche-Lastarria—y a mediados del primer milenio, ciertos grupos se establecieron preferentemente en la Cordillera, desarrollando al parecer actividades recolectoras, evidentes en esas regiones, por ejemplo del pehuen o piñón. La arqueología los conoce como el complejo Pitrén. [...] A fines de este primer milenio se aprecian nuevas influencias provenientes del Norte y cuyo aporte, al parecer, estaría asociado a la agricultura. [...] A esta nueva forma cultural se la reconoce como complejo Vergel, el cual se establece sobre Pitrén, lo que se manifiesta claramente en los

mapuche.
sectores geográficos donde se asientan las raíces de la cultura
Los diferentes desarrollos culturales permiten diferenciar tres

ocupando el territorio;
del asentamiento del pueblo mapuche, donde idéntica cómo esta cultura fue
A continuación se citará el trabajo del investigador José Bengoa a cerca

Tiwanaku. (Grebe, 1998, pp. 57-58)
mapuches con aquellos del mundo sur-andino vinculado al
paralelismo más amplio de los patrones cognitivos y simbólicos
arqueológicas y etnográficas afines, como también en el
configuración del espacio ritual, que responde a evidencias
correspondencias que se manifiestan en la concepción y
en prensa). Dicha relación se basa en estrechas
altiplánica del Tiwanaku permanece aún en estudio (Grebe 1998,
La posible vinculación de los mapuches con la alta cultura
evidencias interdisciplinarias que deben ser evaluadas.

60:95-100) propuso su origen amazónico, basándose en algunas
Guevara (1925:201-246) apoyó la vía Norte-Sur; y Menhin (1956-
su llegada desde Argentina a través de pasos trasandinos,
mapuches. Mientras Latcham (1924:19-20; 1928:151) abogó por
Coexisten al menos tres hipótesis sobre el origen de los
siendo aún inciertas sus fechas de llegada al territorio de Chile.
La prehistoria mapuche es aun insuficientemente conocida,

Y por último nombra un tercer sector geográfico ubicado más hacia el sur del territorio austral;

El sector meridional –cordón transversal Mahuidanche-Lastarria, altura Loncoche, hasta el golfo de Reloncaví– se caracteriza por sus condiciones climáticas húmedas y una alta pluviosidad, situación posibilitadora de algunas prácticas agrícolas, básicamente de tubérculos, en aquellas partes del valle central donde las condiciones permiten la supervivencia del bosque de robles. A este sector, alrededor de los 600 años d.C., llega el complejo Fitrén y se establece en los lagos cordillleranos y probablemente permanece en ese lugar hasta la conquista. (ibíd., pp. 61-62)

Concluyendo con la investigación de Bengoa se puede afirmar, por lo tanto, que el mapuche surge de estas culturas antepasadas representadas como complejo Fitrén y Vergel.

1.2 Territorio

Es imprescindible hacer mención sobre el territorio mapuche ya que nos sitúa en un ámbito geográfico. Principalmente el rango que ocuparon y las denominadas cuatro familias regionales, donde se nombra al mapuche según la zona del punto cardinal en que se encuentre, indicando su actividad según los distintos puntos de establecimiento territorial. Aunque también es importante referirse al territorio en la perspectiva de como el pueblo mapuche ocupaba y sigue ocupando su espacio. Es un hecho mencionar también que todavía existen estas formas de ocupa territorial aunque en menor cantidad.

El siguiente párrafo es sustrado de un texto que funciona como guía de diálogo intercultural para el turismo indígena, iniciativa de la Sección de Patrimonio Cultural del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, y busca ser un aporte en el proceso de intercambio que se genera entre visitantes y anfitriones;

El pueblo mapuche reconoce su territorio como base de su existencia y cultura. Es denominado en lengua originaria mapuche Wallontu Mapu o Wallimapu que significa tierra circundante. Este amplio espacio está localizado en el centro sur del territorio chileno y argentino, por lo tanto se encuentra separado por el Pire Mapu o cordillera de los Andes. Al Oeste, esta muralla natural está el Ngulu Mapu y al Este de las montañas el Puel Mapu. Hoy es comúnmente aceptado que el pueblo mapuche tuvo un territorio por sobre los 64 millones de hectáreas con deslindes que se extendieron desde el río Limari por el Norte, (Crónica de Gerónimo de Vivar), abarcando gran parte del actual estado argentino, pasando por la Patagonia y llegando al Golfo de Reloncaví con deslindes en ambos océanos.

(Patrimonia Consultores, 2012, pag. 15)



Figura 1. Mapa territorio Mapuche. Imagen que muestra una aproximación de lo que fue la zona geográfica del territorio mapuche.

Como anteriormente fue explicado, dentro de la cosmovisión del

territorio mapuche se manifiestan los cuatro puntos cardinales, que son clasificados y nombrados con un significado según el territorio geográfico. En la siguiente cita, se muestra como se nombran los puntos cardinales, que pueden ser variables según la localidad;

El universo mapuche está orientado según los cuatro puntos cardinales, reconociéndose, por lo tanto, cuatro direcciones organizadas a partir del Este, lugar de la Cordillera de los Andes y región matriz de la presente concepción espacial. [...] La plataforma cuadrada terrestre constituye la "tierra de las cuatro esquinas" (mell esquina mapu), también llamada "tierra de los cuatro lugares" (mell witrán mapu) o "tierra de las cuatro ramas" (mell chankin mapu). (Grobe, Pacheco, & Segura, 1972, pag. 52)

Cada punto cardinal tiene su nombre y se le ha llamado generalmente de la manera que Armando Marileo nos indica en la siguiente cita;

El primer elemento que encontramos dibujado en el Kultung, es la división del territorio – conocido como Mell Witrán mapu que significa cuatro encuentros o visita de la tierra.

Puel Mapu : (tierra ubicada al este)

Willi Mapu : (Tierra ubicada al sur)

Piku Mapu : (tierra ubicada al norte)

Lafken Mapu : (tierra ubicada al oeste). (Marileo, 2002, pag. 30)

Continuando con lo expuesto, es de importancia saber cómo el mapuche ocupaba o sigue habitando de la misma manera que sus ancestros la tierra donde asentaban sus hogares y espacios comunes. En la siguiente referencia se explica de forma clara y concisa este aspecto, nombrando y clasificando según la función que corresponda;

El territorio mapuche tenía una división administrativa cuya unidad era el *lof*. En cada *lof* había espacios comunitarios que hoy se denominan sitios de significación cultural.

Una de las formas de agrupación territorial establecida por los mapuche es el *Guillatwe*, que son templos abiertos al cosmos en donde reconstruyen la idea del cosmos que tienen y por lo tanto son muy valorados y considerados

sagrados. Generalmente son espacio de entre 4 a 6 hectáreas, aunque los hay de una hectárea. Tiene forma de U y siempre están orientados de Este a Oeste. En la parte Oeste, como fondo son instaladas una serie de enramadas, denominadas Kúni en lengua mapuche: es el centro de operación de cada familia participante del guillatpun. Al centro esta plantado el Rewe, o los che mamüll.

Con relación al **Rewe**, este también tiene un significado de territorio. Debe estar plantado en ubicación al Este. Ancestralmente también representaron los símbolos territoriales denominados Kíne rewe-mapu, en razón de que las alianzas de 9 lof, debían ser en la plantación de un rewe, como símbolo del compromiso de proteger y cuidar un territorio determinado que federaba a los nueve lof.

Otra medida de ocupación colectiva es donde se practica el deporte llamado Pallin, estos terrenos son denominados **Paliwe**, que toma su nombre de la bola con que se juega. Ancestralmente eran de 12 metros de ancho por 240 metros de largo. Antiguamente la medida mapuche eran los trancos por lo que el uso de metros es solo una aproximación.

Y por último el **Eltun**, que es una palabra compuesta por El=dejado, y tun=lo que fue tomado. Son los cementerios que ancestralmente eran espacios abiertos semicirculares donde se constituían hileras de hasta 12 féretros, a los que se sumaban encima otra cantidad similar. Actualmente los Eltun o cementerios mapuches están ubicados en sectores donde convergen variadas comunidades y tienen una dimensión de 75 por 75 metros. (Patrimonia Consultores, 2012)

Ahora bien, actualmente ha surgido una reivindicación sobre el sentido de pertenencia de sus territorios, en cual se han discutido tanto en Chile como Argentina (posterior a los golpe de Estado), planteando debates sobre identidad y territorio con el fin de recuperar sus tierras desde un cuestionamiento a las nociones hegemónicas de los territorios expropiados, utilizando un género discursivo mapuche, el *Ngutram*. Lorena Cañueco, expone como funciona este género situándola dentro una comunidad colectiva permitiendo hacer un análisis histórico, dando la posibilidad de reconstruir una identidad mapuche a partir de lo que se narra sobre, que ocurrió en el *Puelmapu*.

Este género se caracteriza por constituirse a partir de relatos históricos que contienen formas de interpretación de los sucesos

y coordinadas temporales y espaciales diferentes a las de una

estructura narrativa occidental.

Además, entiendo al ngutram como un género discursivo mapuche en tanto es una práctica que posee formas propias de ejecución, usos sociales determinados que son constitutivos y constituyentes de la vida social mapuche y que posee interpretaciones propias desde los narradores y los destinatarios (Golluscio 2002). (Cañaqueo, 2004, pag. 35)

Luego Cañaqueo explica el nexo que se crea con el Ngutram dilucidando un trayecto que hilta puntos de referencia para la construcción del Walli Mapu.

La trayectoria emprendida por el ngutram se amplía hasta llegar al presente y los lugares que estaban conectados dentro del relato siguen estándolo en la medida en que forman parte de la construcción de la historia mapuche. No son lugares de pérdida sino lugares de los que proviene nuestra pertenencia como mapuche. Así, el campo y la ciudad, el Lot y nuestro presente en las urbes son espacios que el ngutram conecta. De esta manera el lugar de donde uno viene deja de ser un lugar único geográfico y se convierte en un lugar en la historia que el propio discurso del ngutram va construyendo, o sea, un lugar que forma parte del Territorio Mapuche. (Ibid.)

Hoy en día, esta percepción de reivindicación territorial y otros tipos de manifestaciones mapuche luchan por obtener lo que les fue despojado, en un debate permanente el cual vemos como injustamente los medios y el gobierno no ayudan a solucionar este conflicto, algo que debemos empezar a reflexionar y concientizar ayudando a nuestros hermanos indígenas.

1.3 Estructura y organización del pueblo mapuche

Para entender al mapuche desde una perspectiva que se acerca a lo cotidiano, es necesario saber un poco de cómo fue y sigue siendo su organización social, los cambios que se han generado con el tiempo mirándolo en primer lugar desde una perspectiva precolombina, donde es posible aproximar como fue su organización antes de la llegada de los españoles.

Ahora bien, según lo expuesto por José Bengoa es posible afirmar que

el mapuche tuvo una base fundamental que es la familia, en la siguiente cita se puede corroborar esta afirmación.

Por lo general, los estudios antropológicos han coincidido en que las sociedades que han practicado un tipo de economía como la mapuche prehispánica –tala y roce, junto a un sistema de caza y recolección– poseen un tipo de organización social de comunidades pequeñas, dispersas, autónomas y carentes de centralización. Se sostiene que con estas características económicas, por lo general, las tierras son ocupadas por familias individuales, clanes o aldeas, y dificultan el advenimiento de una autoridad política centralizada que ejerza control sobre los recursos básicos. (Bengoa, 2004, pag. 276)

Con relación a los asentamientos permanentes que los constituye, Bengoa hace referencia a lo siguiente:

Aunque existen algunas divergencias respecto a este tema, podría plantearse como institución permanente la ruka o rukache, entidad base, sobre la cual los mapuches estructuraron su sociedad. Otra unidad sociopolítica permanente de la organización de los mapuches, sería el lebo o rehue. (Ibid., pag. 279)

Por lo tanto, el mapuche tenía una población sedentaria y muy numerosa siendo la familia el centro de esta sociedad, el cual su alimentación dependía de las siguientes actividades para su sobrevivencia;

La base de su economía fue proto-agraria, trabajaron la horticultura en ciertas especies vegetales sin haber alcanzado la agricultura propiamente tal. También utilizaron la caza y la pesca para su alimentación, pero su alimento más característico fue el piñón, fruto extraído de la Araucaria que permite cosechar su fruto durante todo el año y es donde también producen su harina. (Domeyko, 1971, pag. 28)

Es importante mencionar que existían sistemas de alianza que servían para crear nexos entre *lof* o *lebo* que son formas de agrupar complejos de un mayor número de familias de distintos sectores, organizando temas en el ámbito de la guerra, faenas económicas, la recolección o pesca, donde se elegía un *toqui*, quien cumplía la función de relacionador público. (Bengoa, 2004)

Como se mencionó anteriormente, la postura ha sido netamente desde el punto de vista precolombino, sin embargo es necesario ahondar hacia lo organizacional relacionado con lo que se aproxima a nuestra época, de esta según Marileo (2002) podemos encontrar dos líneas paralelas, lo religioso y lo socio-político. Otro factor que nos menciona y se relaciona con lo expuesto va estar condicionado por el *Ad-mapu*, forma propia que tiene cada lugar o sector de concebir, desarrollar y promover su organización.

a) Organización religiosa tradicional

1.- La principal creencia esta dada por la existencia de un gran espíritu del bien concebido como **ElMapun - Eichen** = dejador de la Tierra y el mapuche, **Gvemapun – Gvnechen** = sostenedor por voluntad propia de la tierra y el mapuche.

2.- En el segundo caso es el espacio territorial, dividido este en: Guillatuwe y Rewe.

GULLATUWE: Es el espacio concreto, donde se desarrolla el gillatun (ceremonia religiosa principal)
REWE: Es el punto de encuentro y conexión entre el mapuche, wenu kuze - wenu tucha y los antepasados. (Marileo, 2002)

A continuación se nombrarán las autoridades relacionadas con lo religioso (puede variar por el *Ad-mapu* según el sector).

3. - Autoridades Religiosas según el Ad-mapu

Gepin: Dueño de la palabra, jefe máximo del gillatun y del rewe.

Nizol: Segundo jefe (es), o persona mayor.

Logko: jefe de comunidad.

Machi: Encargada medicina tradicional, en algunos sectores es la que organiza y dirige el gillatun.

Zugumachife: Intermediario entre la machi y las comunidades.

Werken: Mensajero

Arkzi: jefe de ceremonia (capitan)

Azelkachefe: Encargado del orden (sargento)

Pelom - Pewtun: Personas que preciden el futuro. (Ibid., pag.

43)

Las actividades religiosas que se llevan a cabo comunmente son; el Guillatun, ceremonia donde se representa la "síntesis del Mundo Mapuche"; Existen otros tipos de Guillatun como el llellipun, gilliañmawvn que son ritos de menor duración. El Machitun, ceremonia en favor a los enfermos y otros tipos del mismo género como el Zatun, mvtvmazatun, choillkollima, etc. Otros relacionados con la renovación como el Geikurewen restauración del Kemu-Kemu y pva-pvrawe que se realiza al Rewe cada 4 años. Y por último la ceremonia de sepultación llamada Eñuwvn. (Ibid.)

b) Organización socio-política

La base fundamental de la organización territorial tradicional mapuche es la tierra MAPU-PVLLV. Esta se organiza como anteriormente fue definido por el *lof* y en sus progresivas formas de agrupar como el *Rewe* (donde pueden converger de 5 a 30 *lof*) y su superestructura *Allia-Rewe* (la unión de 9 *Rewe*, que se organizó a consecuencia de la guerra) (Ibid.)

Dentro del mundo socio-cultural mapuche podemos encontrar distintos roles importantes que pueden determinar, liderar u organizar una actividad, acontecimiento, ceremonia, reuniones, fiestas, deportes y todo tipo de actividad comunitaria que la cultura mapuche por su tradición realiza comunmente. A continuación Manuel Ladino Curiqueo (2012) nombra alguna de las autoridades mas importantes que comprende esta etnia;

Nidol: Persona principal que dirige una comunidad.

Lonko: Líder del núcleo familiar, también encargado de dirigir una comunidad.

Uimen: Persona económicamente estable.

Atkadi: Asistente que secunda a un Nidol.

Kimche: Persona que posee sabiduría.

Ngulantufe: Consejero u orientador psicológico.

Otro tipo de acontecimiento importante dentro de la sociedad mapuche es el matrimonio (Kureyewün) que se hace por medio de un acto llamado *Matun*, el cual, para el mapuche representa la legalización del matrimonio. De este acto surgen dos tipos de festividades, el *Kuyuntun* y el *Koñchoñun*, de los cuales el primero trata de la celebración entre dos familias emparentadas por la unión matrimonial y el segundo, donde trata de una fiesta en torno al

comunidad, como también en alguna posibilidad emparejar con una pareja. finalidad de relacionarse tanto en el compartir las fortalezas y logros de cada necesita formar alianzas con otros dirigentes de sectores aledaños, con la importantes como el *Nido*, *Lonko* o *Uimen* (junto a sus familiares) cuando se empezando por el *Kamarkun*, encuentro social político de autoridades Manuel Ladino (Ibid.) nos define gran parte de estas actividades

penalización, año nuevo, construcción de ruca, entre otros. pueblo mapuche abarcan desde reuniones festivas, matrimonio, deporte, Las actividades más importantes relacionadas a lo social y político del

en trance a los respectivos parientes del paciente.

Dungun Machi: Persona que interpreta y entrega mensaje de machi

Tayültufe: Asistente de Machi.

sanación.

encargada(o) de dirigir el *Machitun*, *Zatun* u otro tipo de ceremonia de ejercer la medicina, tanto en lo físico como espiritual. También **Machi:** Persona con el don de sanar tras un llamado espiritual para realizar el *ngillatun*.

Ngempin: Hombre con visión espiritual dedicado y consagrado a

En actividades religiosas:

experiencia en la guerra.

Weychafe: Guerrero, que a diferencia del soldado éste ha obtenido

Weycha: Soldado.

Ina Toki: Ayudante militar que secunda al Toki.

Toki: jefe militar.

En tiempos de conflicto:

Kimefte: Profesor

Epeutufe: Historiador.

Weupife: Orador.

Werken: Mensajero.

significado de la confianza entre cuñados y matrimonio de ambas familias.

(Ibid.)

Luego esta el, *We-Xipantu* que es la nueva salida del sol o el inicio de una nueva temporada (año nuevo mapuche). Se realiza un gran encuentro entre familiares y comunidades, compartiendo y celebrando el inicio del nuevo año. (Marileo, 2002)

Para terminar hay otras tradiciones no menores como el deporte de la chueca (Pallin), Juego de las Habas (Awarkunden), la justicia para la penalización de delitos (Nor dungun mapuche) y la construcción de la *Ruka*, hogar donde habita el mapuche. (Ladino, 2012)

Finalmente, gracias al contacto intercultural, su identidad se ha mantenido en el tiempo donde aun conservan su riqueza cultural como su lengua denominada Mapudungun, vínculos religiosos y familiares. (Laboratorio de Palinología, Facultad de Ciencias, Universidad de Chile, 1999)

Capítulo II: Cosmovisión mapuche

Este capítulo trata de la cosmovisión mapuche, su significado e importancia dentro de la cultura. Se mostrarán distintas perspectivas, desde lo académico visualizando un plano externo y desde lo mapuche enfocado a una mirada con referentes indígenas. Todo esto visto, en primer lugar, desde el *kultun*, donde brotan y fluyen todos los símbolos primordiales del cosmos mapuche, que luego son organizados desde una concepción vertical-sobrenatural que implica el orden espiritual de los mundos, y el horizontal-natural relacionado al territorio y la percepción temporal de la tierra en que vivimos.

2.1 El Cosmos Mapuche y el *kultun*

Es necesario, en primer lugar, tener en claro el concepto de cosmovisión, que básicamente es la "visión o concepción global del universo" (RAE, 2014). Generalmente la adoptan distintas culturas abordando su propia perspectiva, desde un punto de vista religioso y/o racional científico.

Para profundizar en la cosmovisión mapuche es trascendental comenzar por un objeto simbólico importante dentro de la cultura y que en él

se sintetiza todo el trasfondo simbólico y cosmológico del mapuche. Este objeto llamado kulltrun, pequeño microcosmos simbólico que representa el universo mapuche y, asimismo, a la machi y sus poderes. (Grebe M. E., 1973).

De este modo, existe una publicación que realiza un alcance sobre los símbolos inscritos en el kulltrun expuesta por Gastón Soublette.

La cruz en el círculo constituye así una representación de las dos primeras instancias de la creación, las cuales son: la unidad o simiente única del mundo, y la dualidad de los principios receptivo y creativo. El punto de conjunción o de acoplamiento, que coincide con el centro, suele ser destacado por un círculo pequeño, para incidir que allí está el punto de generación y expansión de la fuerza creadora, el mismo punto que en la instancia anterior representaba la unidad o simiente del mundo.

(Soublette, s.f.)

No obstante, dentro del kulltrun podemos encontrar aún más elementos que nutren de significado y que ordenan de manera simbólica la innumerable información que la cultura conserva.

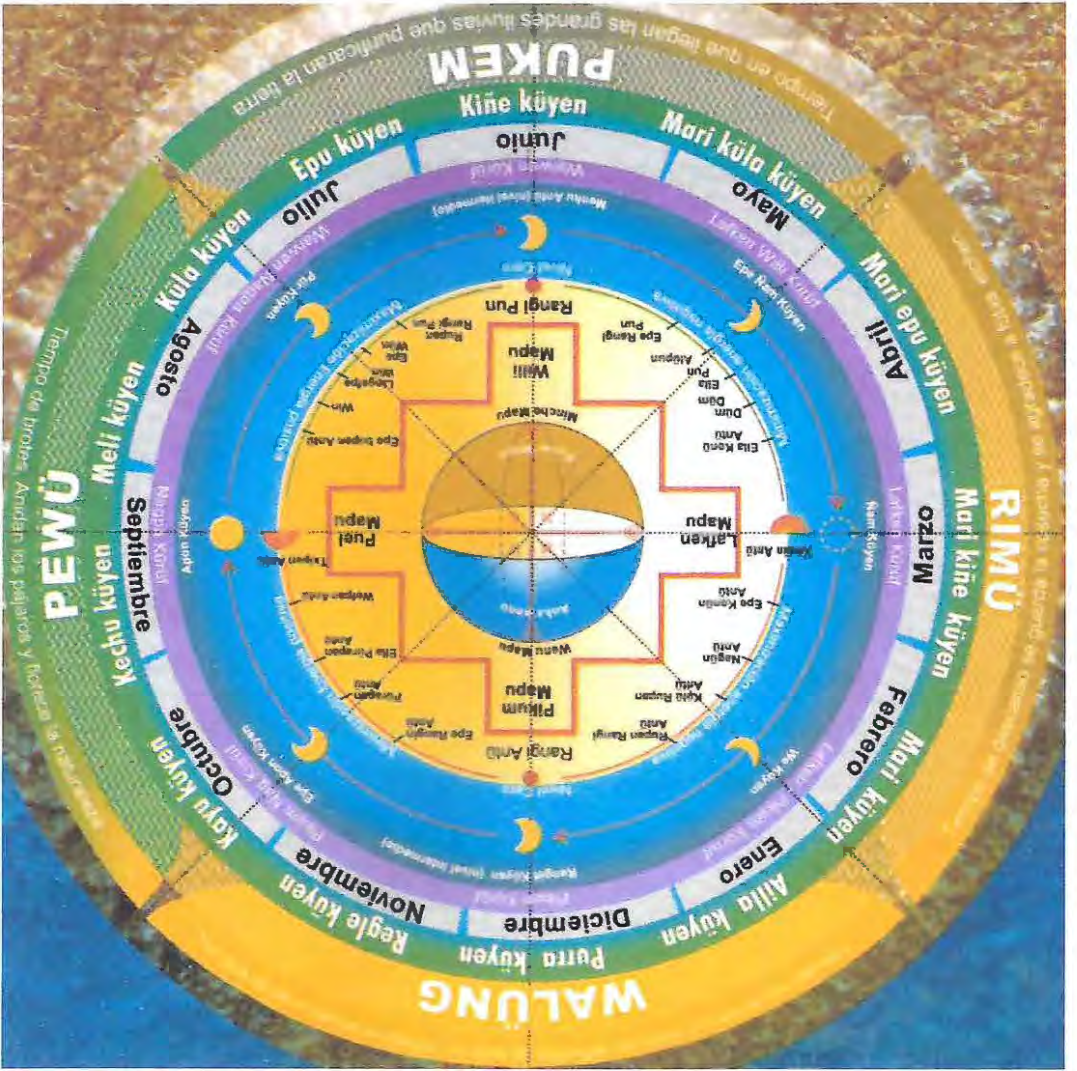
Es así como Grebe (1973) expone en su artículo que la cruz formada en la membrana del kulltrun, representa a las cuatro divisiones de la plataforma cuadrada terrestre orientadas según los puntos cardinales a partir del Este, llamada tierra de los cuatro lugares (melli witrán mapu) o tierra de las cuatro ramas (melli changkín mapu).

Pero el kulltrun no solo nos entrega información sobre un ámbito terrestre de espacio, sino también desde lo temporal. Es así como nuevamente Soublette nos indica que entre los brazos de la cruz está la swástica, lo que conforme a la simbología universal y al testimonio de los informantes aborígenes, representa al sol en los cuatro tiempos del año o estaciones y en las cuatro fases de un día; esto es, sol del amanecer, sol del mediodía, sol del crepúsculo y sol oscuro bajo tierra.

De esta manera, con el kulltrun el mapuche organiza el año nuevo, sus cosechas, los ciclos lunares, la fertilidad de la tierra, los cuatro elementos y las representaciones del panteón espiritual de los cuatro espíritus principales mapuche, entre otros.

Como anteriormente se obtuvo de manera general las simbologías y representaciones sustrada del kultun relacionadas al cosmos mapuche, ahora se explicará desde dos enfoques que ordenan los variados conceptos de la cosmovisión mapuche. Una es la sistematización vertical, donde se definen sus múltiples dimensiones y la otra es la sistematización horizontal, como anteriormente se mencionaba, que describe el ordenamiento del territorio sobre los cuatro puntos cardinales.

Figura 2. Representación conceptual de la simbología mapuche y su cosmovisión.



A continuación, una imagen, en la cual, se constituyen variados conceptos referentes a lo expuesto y mas, donde en su interior, nutrida de información sobre una circunferencia subdividida en cuatro y ocho partes, con sus niveles, fases solares y lunares, se puede representar también como un macro kultun con su simbología descifrada en conceptos escritos en mapudungun y español, incorporando en su centro una pequeña explicación sobre las tres dimensiones principales del cosmos.

2.2 Sistematización vertical

Esta concepción ordena la explicación de las dimensiones o mundos, en el cual, se encuentran los espíritus principales creadores, espíritus secundarios que pueden ser buenos o malos y el ser humano. En una cita que explica de manera general la verticalidad del cosmos mapuche, se puede comprobar que existen variadas investigaciones respecto a esta mirada.

Los levantamientos etnográficos con respecto a los mapuche de Chile y a su cosmovisión mayoritariamente se refieren a su religiosidad como una cuestión central en esta cultura y coinciden en mostrar que ese aspecto de la cultura mapuche contiene una estructura 'verticalmente espaciada', definiendo en la religiosidad algunas categorías del mundo etéreo de los mapuche y describiendo su 'cosmos' en términos de una 'jerarquía espacial' o planos verticales ordenados, donde se localizan fuerzas positivas y negativas. (Soto, 2010, pag. 4)

Otra fuente que especifica sobre esta concepción o sistematización del cosmos.

La agrupación de estas plataformas cuadradas define la ubicación de las tres zonas cósmicas: cielo, tierra e infierno. Las cuatro plataformas del bien, wenu mapu o melli ñom wenu, son el aposento ordenado y simétrico de los dioses, espíritus benéficos y antepasados. Ellas se oponen a las dos plataformas del mal, anka wenu y minche mapu, zonas oscuras, extrañas y caóticas en las cuales residen, respectivamente, los espíritus maléficos (wekufe) y los hombres enanos o pigmeos (latrache). La contradicción derivada de la oposición de estas dos zonas cósmicas en perpetuo conflicto se proyecta dinámicamente en la tierra, mundo natural en el cual este dualismo esencial se sintetiza. (Grebe, Pacheco, & Segura, 1972)

Por lo tanto, a continuación un esquema gráfico que aclara esta concepción.

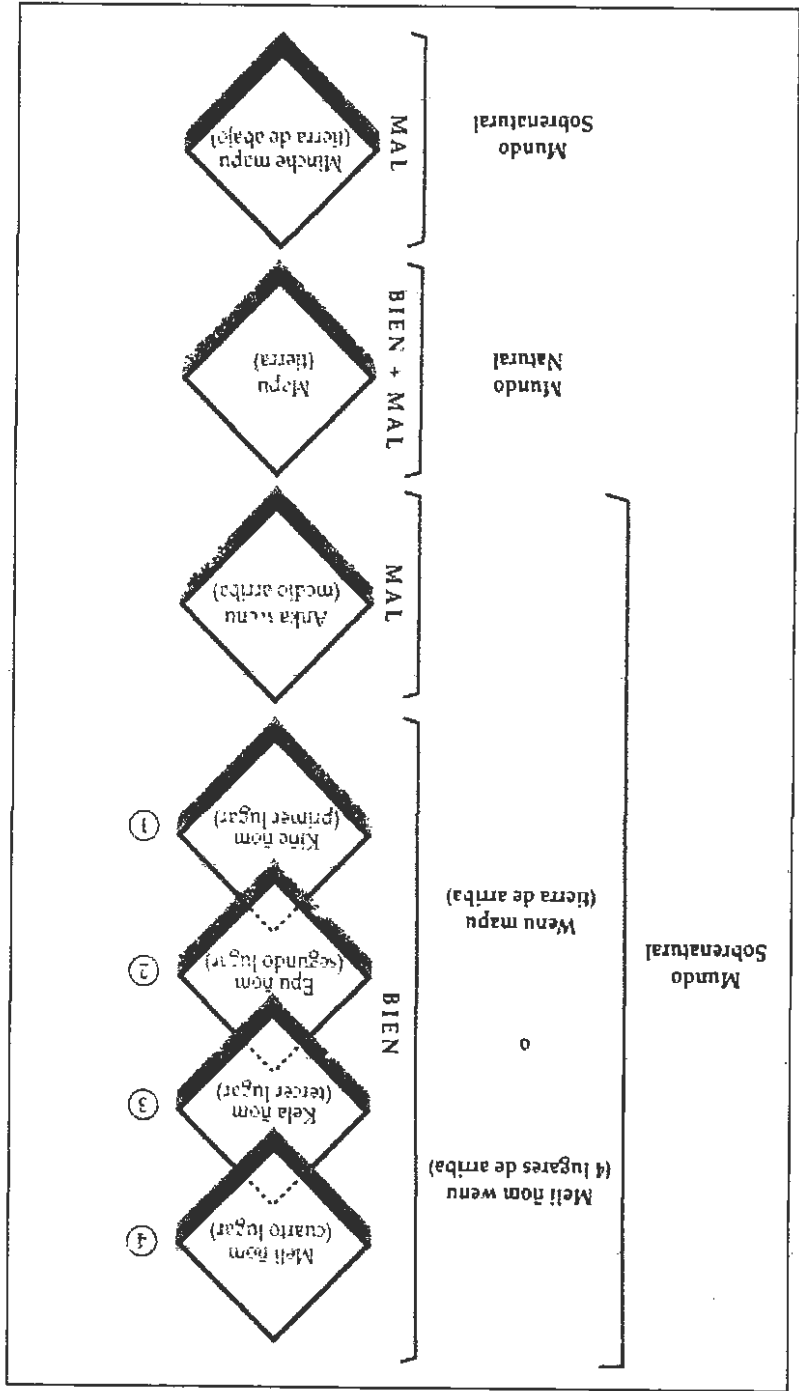


Figura 3. Diagrama sobre la concepción vertical del cosmos.

Con respecto a los habitantes de estos mundos descritos anteriormente, en primer lugar, según Marileo (2002) el Wenu Mapu es el espacio también llamado, Kúme Newen o fuerza del bien, este espacio sagrado es donde habita la familia divina, los antepasados y espíritus del bien. La familia divina o partecón mapuche es conformada por dos parejas heterogéneas, cada una representante de un tipo de generación donde la primera constituye la adulto-mayor (Kuse; mujer anciana y Fúcha; hombre anciano), quienes alimentan de sabiduría y conocimientos a los jóvenes, y la segunda a la generación de jóvenes (Ullicha; mujer joven y Weche; varón joven), que son el futuro del pueblo encargados de la procreación o simplemente son la proyección de la sociedad. Otros espíritus del bien que podemos encontrar dentro de estos cuatro espacios pueden ser el Kúme püllu,

el que protege al hombre de los espíritus malos, el Kúme Neyen, que es el que

alimenta y da vida al hombre, Kúme Kütüf, el que purifica al hombre y a la

naturaleza, entre otros.

Respecto al Mapu o Nag Mapu, es donde se desenvuelve la vida

cotidiana mapuche. Y finalmente en el Anka wenu y el Minche mapu, como en

la cita anterior, se encuentran los espíritus maléficos (wekufe) y los hombres

enanos o pigmeos (laftrache).

Otra percepción de la cosmovisión relacionado al bien y el mal son los

colores. La siguiente cita menciona con claridad esta asociación, cual es la

posesencia y significado de cada color.

En efecto, existen cuatro colores asociados al bien y dos

asociados al mal. Los cuatro colores del bien son el blanco y tres

gamas del azul: celeste, azul fuerte y violeta. Ellos se asocian a

las cuatro plataformas del mundo sobrenatural benéfico,

representando a los colores naturales del cielo, las nubes y sus

cambiantes tonalidades.[...] Por otra parte, los dos colores

asociados al mal son el negro y el rojo. El primero representa la

noche y la oscuridad, a la brujería, espíritus maléficos y muerte; y

el segundo a la sangre, discordia y belicismo. (Grebe, 1974, pag.

55)

En lo conclusivo, una relación que se puede considerar respecto a la

verticalidad conceptual del cosmos y el trabajo compositivo de la obra, es el

alcance con la dualidad y su carácter contrastante que da como resultado la

síntesis entre ambas fuerzas, teniendo como objetivo para la obra la búsqueda

de un equilibrio en el resultado musical.

2.3 Sistematización horizontal

Esta perspectiva apunta a la concepción territorial y temporal del

mapuche, constituyendo en él todo lo tangible y medible por el hombre.

La perspectiva de Marileo (2002) en su explicación sobre el cosmos

mapuche nos dice que, los mapuche lograron comprender cómo se vinculan

con la tierra y el medio que les rodea, de dónde emana la fuerza o el poder

que le permite la vida a la naturaleza, en qué contexto se ubican el sol, la luna,

el día, la noche y el hombre.

Por lo tanto, es esencial partir por la conformación de su territorio y ubicar la espacialidad. Los ancianos mapuche nos explican la conformación de la tierra o Wall Mapu, apuntando su dedo hacia el punto donde sale el sol, es decir, hacia el Puel mapu (Este) y girando a la izquierda hasta completar la vuelta demarcando el territorio del pueblo mapuche, es decir, la base fundamental donde se sustenta la cultura y la naturaleza. (Ibid.)

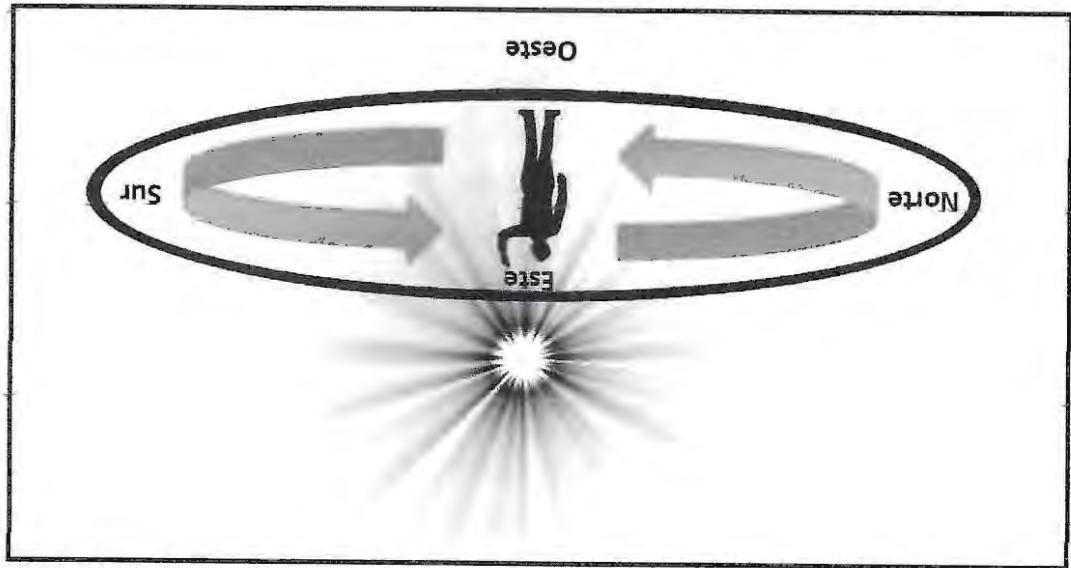


Figura 4. Wall Mapu. Explicación gráfica de cómo los ancianos mapuche enseñan "la conformación de la tierra".

Por ende, como se ha mencionado en variadas ocasiones, tanto en el subcapítulo 1.2 del territorio, como también en la figura 2 que indica visualmente los cuatro puntos cardinales, es importante considerar la relación que se le designa a cada dirección asociada a un orden ético, y que tiene que ver con fenómenos geográficos y climáticos que inciden positiva o negativamente en el bien estar general de los mapuche. (Patrimonia Consultores, 2012)

Al Este o Puel mapu se le asigna la mejor representación positiva, ya que, es la dirección en la cual, se realizan las ceremonias que evocan la salida del sol haciendo rogativas a los espíritus benéficos o como míticamente, en el epew (mito) del origen mapuche, la raza humana se refugió hacia las montañas que representaban a la serpiente del bien (Trengr-Treng) y se enfrentaba a Kay Kay, la serpiente del mal proveniente del mar. Hacia el Sur o Willim mapu, es la segunda dirección que se le connota un sentido positivo, pero no con tanta relevancia como hacia el Este, asociándolo de buena cosecha.

Luego esta el Oeste o Lafken mapu, con la mayor fuerza negativa, en la que se le relaciona con el mito anteriormente explicado, pero que también en el Norte o Pikun mapu, según especialistas indican que se asocia a hechos históricos concretos. Es por el norte que llegaron las invasiones inca y

española y en el oeste irrumpieron maremotos que debastaron los poblados costeros. (Ibid., 2012)

En el ámbito temporal o percepción del tiempo, existe el kimún o sistema del conteo mapuche que permitió la génesis de un calendario de 13 meses de 28 días fijos cada uno, con un ciclo anual de 364 días: el Txipantu. (Ibid., 2012) Con esto, el mapuche logró organizar las estaciones del año y las fases lunares, también expuestas anteriormente en la imagen de la figura 2.

Otro tipo de representación sobre el orden o leyes que organizan las fuerzas o newen que el mapuche maneja dentro de su cosmovisión, es la de los cuatro elementos. Según Gastón Soubllette en su artículo sobre la cruz compuesta del kiltun mapuche, menciona que a cada esquina del mundo o punto cardinal se le asigna un elemento: el aire al Norte, el agua al Oeste, el fuego al Este y la tierra al Sur. Por otra parte, una fuente que habla sobre la energía y la función que genera la convergencia entre los elementos.

Ese newen o energía, la produce la convergencia de los cuatro elementos fundamentales de la naturaleza: tierra o mapu - - que hace el rol de anciana y de madre - - ; agua o ko - - que hace el rol de anciano o padre - - ; aire o kumuf - - que hace el rol de joven mujer y que deberá procrear - - ; y el fuego o kútxal - - que hace el rol de joven varón. Solo cuando convergen los 4 elementos es posible la vida humana. (Patrimonia Consultores, 2012)

Conclusivamente, para este capítulo, es importante la diversidad en cuanto a los ordenamientos regidos por las fuerzas duales-opuestas, las cuales, generan el equilibrio, aunque existan distintas fuentes que definen un concepto o símbolo, es primordial no dejar de mencionarlas, ya que en ellas se encuentra la sabiduría ancestral, rica en diversidad, como los modos en que se interpretan los epew o mitos, la simbología inscrita sobre la membrana del kiltun u objetos simbólicos en el interior de su vasija, la variedad en los grafemarios contruidos para entender el mapudungun, entre otros. Una gran cantidad de posibilidades en la diversificación conceptual que se mantiene vigente con la ayuda de la interculturalidad.

Para entender el dualismo en su esencia es necesario saber su etimología y comprender que en el trascurso de la historia este concepto se ha sometido a diferentes temáticas, es por eso que expondré dos citas que según mi criterio definen con claridad lo indicado en esta ocasión.

Del Latín "duo", "duales"; "dos", "dual". El dualismo se caracteriza porque considera una visión de la realidad desde dos puntos contrapuestos: el bien y el mal. Existen variaciones dentro del dualismo. El dualismo moral trataría con los opuestos del bien y del mal. El dualismo personal trataría con el ser humano como si estuviera formado de mente y cuerpo. Existen propiedades dualistas—la mente es una propiedad de la materia física—y sustancias dualistas—la mente es una sustancia diferente a la materia física. El dualismo religioso es la creencia de que existen dos poderes opuestos en el universo: el bien y el mal. Algunos dicen que estos poderes se manifiestan en la revelación bíblica de Dios contra Satanás. Una representación común de estos opuestos es conocida por la religión Taoísta como el Yin y el Yang. (Slick, 2013)

A continuación una cita generalizada del concepto:

En general, doctrina que, en cualquier ámbito del conocimiento, apela a dos principios explicativos, irreductibles entre sí, para dar cuenta de la realidad que se pretende explicar. Podemos hablar, pues, de distintos dualismos, según el ámbito en el que nos situemos: religioso, metafísico, científico, psicológico, moral, etc. Es habitual, no obstante, que el término dualismo, sin más adjetivaciones, se utilice preferentemente para referirse al dualismo metafísico, es decir, a toda doctrina que afirme la existencia de dos principios irreductibles a partir de los cuales se explica la existencia y constitución de lo real. (Fouce, 2001)

Si bien este concepto es muy amplio quisiera agregar la siguiente cita

tomada directamente del diccionario de la real academia española, y hacer hincapié a la existencia de este concepto en las culturas indígenas.

“Creencia religiosa de pueblos antiguos, que consistía en considerar el universo como formado y mantenido por el concurso de dos principios igualmente necesarios y eternos, y por consiguiente independientes uno de otro.” (RAE, 2014)

Como se dijo anteriormente se pueden encontrar distintos tipos de dualismo, no obstante, considerar este término vinculado a la naturaleza humana, como un enfoque que tiene relación con lo que se está presentando, es necesario considerar la existencia de este mismo en las culturas como eje principal si distinguimos primero la presencia de esta doctrina en nosotros mismos. A continuación una cita del sociólogo francés Emile Durkheim que nos explica acerca de lo dual en la naturaleza humana;

Una creencia tan universal y tan permanente no podría ser puramente ilusoria. Dado que, en todas las civilizaciones conocidas, el hombre ha tenido el sentimiento de ser dual, es necesario que exista en él algo que haya dado nacimiento a ese sentimiento. Y en efecto, el análisis psicológico lo viene a confirmar: en el seno mismo de nuestra vida interior se encuentra la misma dualidad. Tanto nuestra inteligencia como nuestra actividad presentan dos formas muy diferentes: existen por un lado, las sensaciones y las tendencias sensibles, por el otro, el pensamiento conceptual y acción moral. Cada una de estas partes de nosotros mismos gravita alrededor de un polo que le es propio; dos polos que no sólo son distintos, si no opuestos. (Durkheim, 2011, pag. 190)

Una cita de Carl Gustav Jung, psicólogo, fundador de la psicología analítica también conocida como psicología de los complejos y psicología profunda, postula que según sus investigaciones, el ser humano contiene un inconsciente colectivo del cual este contiene los llamados arquetipos¹.

¹ Jung también les llamó dominantes, imágenes, imágenes primordiales o mitológicas y otros nombres, pero el término arquetipo es el más conocido. Sería una tendencia innata (no aprendida) a experimentar las cosas de una determinada manera.

El arquetipo de la dualidad se refiere al principio de la *enantiodromía*² de Heráclito: no es posible la existencia de algo sin su opuesto. Jung también lo llamó el principio de los opuestos, para él los opuestos tienen una función reguladora y la energía psíquica se obtiene de la lucha entre esos opuestos. La mayor parte de sus ideas se expresan de manera que envuelven el principio de los opuestos: *ego-self, consciente-inconsciente, racional-irracional, eros-logos³, inversión-extroversión, entre otros*. (Núñez & Alemán, 2007, párr. 20)

En las investigaciones de Jung encontramos también otro principio que tiene que ver con "las dinámicas del psiquismo" llamado "el principio de los opuestos". Este principio tiene mucha relación con el dualismo ya que este concepto prevalece en él.

Vamos ahora a ocuparnos de los principios de sus operaciones. Jung nos brinda tres principios. El primero de ellos es el **principio de los opuestos**. Cada deseo inmediatamente sugiere su opuesto. Por ejemplo, si tengo un pensamiento positivo, no puedo dejar de tener el opuesto en algún lugar de mi mente. De hecho, es un concepto bastante básico: para saber lo que es bueno debo conocer lo malo, de la misma forma que no podemos saber lo que es negro sin conocer lo blanco; o lo que es alto sin lo bajo. [...] De acuerdo con Jung, es la oposición la que crea el poder (o libido) del psiquismo. Es como los dos polos de una

El arquetipo carece de forma en sí mismo, pero actúa como un "principio organizador" sobre las cosas que vemos o hacemos. Funciona de la misma manera que los instintos en la teoría freudiana. Al principio, el bebé solo quiere algo de comer, sin saber lo que quiere. Es decir, presenta un anhelo indefinido que, no obstante, puede ser satisfecho por algunas cosas y no por otras. Boeree, C. George. (20 de marzo de 2015). *Teoría de la personalidad*. Obtenido de <http://www.psicología-online.com/ebooks/personalidad/jung.htm>

² Enantiodromia (del griego: enantios, contrario, opuesto, y dromos, carrera) significa correr en sentido contrario. Con dicho término se establece en la filosofía de Heráclito «el juego de los opuestos en el devenir, esto es, la noción de que todo lo que es pasa a su contrario». Wikipedia (05 de Abril de 2015). *Enantiodromia*. Obtenido de <http://es.wikipedia.org/wiki/Enantiodromia%C3%A1Da>

³ Originalmente el Eros era atribuido a Dionisio, en realidad el Eros era una pieza de oro en el busto de la deidad, esto significa que, si bien Dionisio no era Eros, lo portaba de forma indumentaria, también aparecía en forma de sátiros como representantes de los espíritus exóticos de la naturaleza. En cuanto a idea primitiva, este concepto también se vinculaba a la Diosa Gaya siendo esta la representante de la fertilidad y del "orden natural de las cosas". Esto quiere decir de manera simplista que el Eros representaba el "caos" de los instintos, por ello era atribuido a los cultos orgiásticos, al vino, al arte y al arrebatado de las emociones. Mientras que su contraparte, Logos, tiene como representante el dios Apolo. Johnson, Robert A. (05 de Abril de 2015). *Eros y Logos*. Obtenido de <https://mitoypsique.wordpress.com/2012/09/17/eros-y-logos/>

batería, o la escisión de un átomo. Es el contraste el que aporta la energía, por lo que un contraste poderoso dará lugar a una energía fuerte y un contraste débil provocará una energía pobre. (Boeree, 1998)

Apreciando las citas anteriores, quisiera dar a conocer y considerar el trabajo de María Ester Grebe⁴, destacada chilena musicóloga, antropóloga y profesora que gracias a sus investigaciones el trabajo de esta tesis se ha enfocado e inspirado en buena parte de la labor que ha realizado con sus estudios etnográficos no solo en la cultura mapuche, si no en variadas tribus étnicas a lo largo del país. Por lo tanto, es importante mencionar el punto de vista que indica en uno de sus artículos, diciendo relación con lo dual afirmando su existencia en las culturas indígenas del mundo:

El dualismo, como sistema interpretativo integral del universo, postula la existencia de dos principios heterogéneos, dispares e irreductibles, los cuales estarían presentes tanto en las configuraciones culturales complejas como en sus elementos constituyentes o aspectos particulares de su realidad"... "Es así como en numerosas culturas primitivas contemporáneas dicho orden pervive en la visión cósmica dualista, cuya base reside en la conjunción de dos principios opuestos que forman pareja de oposición –tales como bien-mal, hombre-mujer, vejez-juventud, etc. –. Es condición necesaria para lograr el equilibrio cósmico la yuxtaposición o síntesis de dichas polaridades, a partir de las cuales se plasman formas primarias significativas de la cultura. (Grebe, 1974, pag. 47)

Según lo expuesto anteriormente, podemos entender que estas definiciones recopiladas nos dan a entender que el dualismo tiende a ordenar las estructuras de las creencias y religiones de las civilizaciones en la historia, mencionando también que esto se puede abocar a la misma doctrina o teoría

⁴ Nacida en Arica en 1928 y licenciada y doctorada en etnomusicología y antropología, María Ester Grebe Vicuña es autora del libro "Culturas indígenas de Chile - Un estudio preliminar" (1998) y de diversos artículos para publicaciones chilenas y extranjeras, entre los que figuran "Cosmovisión mapuche" (1972, en Cuadernos de la Realidad Nacional) o "Relationships between musical practice and cultural context: the kulltrun and its symbolism" (1978), publicado por la revista The World of Music, de la Unesco, además de diversos estudios sobre asuntos como la identidad y la cultura ayмара, la religiosidad mapuche y la relación entre la etnomusicología y la musicología histórica. Ponce, David. (1 de junio de 2013). *María Ester Grebe*. Obtenido de <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=3550>

dualista, que afirma que el ser humano es dual y que, por lo tanto, significará que en muchas ocasiones los ritos y ordenamientos cosmológicos se basan en este concepto.

3.1 El dualismo en las culturas indígenas

Con relación a la dualidad en las culturas, se pueden distinguir dentro de las civilizaciones primitivas, variados principios duales que por cierto las podemos hallar en diferentes tipos de casos o contextos. También visto desde una perspectiva psicológica, Jung en sus investigaciones nos revela un concepto que ayuda a constatar la existencia de factores semejantes entre dos culturas totalmente distintas o que nunca tuvieron contacto entre sí, ha este concepto le llama "inconsciente colectivo". En la siguiente cita María Ester Grebe nos presenta de manera general en que situaciones se pueden manifestar:

No es difícil detectar la presencia de estructuras dualistas en muchas configuraciones culturales primitivas. Ellas emergen profusamente tanto en la vida cotidiana como en la ceremonial; tanto en el orden ético como en el social; tanto en la orientación cognitiva como en la afectiva; tanto en la percepción del espacio como del tiempo; tanto en el tiempo religioso como en lo profano; tanto en el conocimiento empírico como en la expresión artística. Ellas emergen, asimismo, en las clasificaciones totémicas primitivas y sus sistemas de transformaciones; en las divisiones clánicas y sus derivados (Lévi-Strauss, 1964); en los símbolos dominantes de la cultura, en la mitología, en el ritual, en la literatura oral y en la música. (Grebe, 1974, pp. 47-48)

Así mismo María Ester Grebe en su libro "Culturas Indígenas de Chile: Un estudio preliminar" en el subcapítulo "Ideas centrales y principios dominantes, patrones cognitivos y simbólicos", señala la unificación de principios dominantes ligados al dualismo presentes en algunas culturas indígenas de Chile:

En las culturas aymaras, atacameña y mapuche de Chile, la cosmología, religiosidad y sus referentes simbólicos pueden ser comprendidos y relacionados en el marco de referencia de las

ideas centrales y principios dominantes del mundo sur-andino. Mientras las ideas centrales se vinculan al orden cósmico y la fertilidad, los principios dominantes se refieren al dualismo, bifurcación de género, relaciones simétricas, reciprocidad y complementariedad... Los principios dominantes del dualismo, bifurcación de género y relaciones simétricas se representan mediante el predominio de los números pares abarcando todos sus múltiplos, las estructuras duales de la bipartición y tetrapartición del espacio y movimiento, la simetría invertida de imágenes en espejo y de eventos simultáneos, y la importancia central de la pareja humana. (Grebe, 1998, pp. 74 y 76)

Un caso en donde encontramos un símil relacionado con el cultún mapuche, símbolo principal de esta etnia e instrumento usado por la machi para los rituales y ceremonias más importantes, es la semejanza que tiene con el Mandala⁵. Es necesario apuntar que si bien, estos símbolos son parecidos, pueden contener toda una información acerca de la cultura que la representa, donde entre esos símbolos se puede interpretar indicios de dualidad. Un estudio del psicólogo Carl Jung hace referencia del arquetipo "Self" (más abajo su significado) donde lo compara con este símbolo, un patrón que se encuentra en el inconsciente colectivo, por lo tanto, se puede deducir que esta imagen dominante en nuestro inconsciente la podemos encontrar en distintas tribus indígenas, a continuación una cita de esta referencia:

El arquetipo más importante es el de self (mantendremos aquí el término "self" que "sí mismo", por su aceptación literal en psicología de habla hispana. N.T.). El self es la unidad última de la personalidad y está simbolizado por el círculo, la cruz y las figuras mandalas que Jung halló en las pinturas. Un mandala es un dibujo que se usa en meditación y se utiliza para desplazar el foco de atención hacia el centro de la imagen. Puede ser un trazo tan simple como una figura geométrica o tan complicado como un vitral. La personificación que mejor representa el self es Cristo y Buda; dos personas, por cierto, que representan según muchos, el logro de la perfección. Pero Jung creía que la

⁵ En el hinduismo y en el budismo, dibujo complejo, generalmente circular, que representa las fuerzas que regulan el universo y que sirve como apoyo de la meditación. Española, R. A. (05 de abril de 2015). *Mandala o Mandala*. Obtenido de <http://lema.rae.es/drae/?val=mandala>

perfección de la personalidad solamente se alcanza con la muerte. (Boeree, 1998)

Volviendo a lo que se ha investigado en otras culturas, Ana María Lamazares (2006) en su trabajo "Metáforas de la dualidad en los Andes: cosmovisión, arte, brillo y chamанизmo", nos explica con sus palabras el concepto de dualidad y la relación con el mundo andino.

La dualidad puede considerarse así como un principio filosófico, una categoría metafísica que define una ontología radicalmente diferente a la occidental: el origen del ser no es la unicidad sino la paridad, lo dual, lo que es y no-es al mismo tiempo, fundamentalmente lo que sucede entre ambos términos. La existencia se define no como un estado sino como un proceso, el incansante interjuego de las polaridades, el arte de vincular y acompañar la complementariedad de los opuestos. De esta manera, la concepción andina sobre la dualidad se relaciona profundamente con la visión energética e interconectada de la vida y el cosmos. (Sección, La dualidad como categoría metafísica, párr. 4)

3.2 El dualismo mapuche

En esta sección es necesario dejar en claro que lo importante es demostrar con la mayor cantidad de evidencia, la existencia de dualismo en la cultura indígena mapuche, indicando variados hechos, conceptos duales de la etnia, relatos, símbolos, instrumentos y expresiones sonoras, entre otros, un variado y amplio conjunto de elementos que expliquen de manera objetiva un análisis sobre la dualidad en la cultura mapuche.

Para empezar con esta teoría que respalda comprobar si encontramos dualismo en la cultura mapuche, en esta investigación el historiador mapuche Antonio Painecura describió en un artículo realizado por Ana Mariella Bacigalupo, las dualidades de Ngunnechen en el siguiente párrafo:

Ngunnechen es dual, epu, hombre y mujer. Nunca muere porque, si bien nosotros morimos, él puede seguir parendo Mapuche... El Hombre Viejo y la Mujer Vieja concentran la sabiduría y la

experiencia porque aún son capaces de dar hijos a través del Hombre Joven y la Mujer Joven. Estas cuatro personas son las que crean nuestro mundo, y todos los Mapuche son creados a partir de estas cuatro personas. Para los cristianos son Adán y Eva. Pero nosotros tenemos cuatro personas en lugar de dos. (Bacigalupo, 2004, pag.12)

Si indagamos en la creencia de los seres mitológicos mapuche, encontramos a uno en particular que en su esencia demuestra un indicio dual y lo demuestra Ana Mariella Bacigalupo en la siguiente cita que explica de donde provienen los "pulliam", como se manifiestan y porque los hace tener esta característica en especial:

En el siglo XVIII el concepto de pulliam es entendido por Molina como numen, ser supremo autor de todas las cosas, alma en estado de separación del cuerpo y causa primera de fenómenos naturales que son extraordinarios e impresionantes como relámpagos, rayos, terremotos e inundaciones por Febrés. También se identifica a Guenpüllian (Wenpülliam) como ser supremo distinto a los pulliames identificados con la guerra, la tempestad y los fenómenos ígneos como volcanes, truenos y relámpagos. Se dice que pulliam reside o controla a los volcanes, los relámpagos y los truenos, pero que no es el fenómeno en sí.

El concepto de pulliam es dual. Tiene una cara positiva y otra negativa y puede hacer tanto el bien como el mal. Sin embargo, por obra de los cronistas de los siglos XVI a XVIII se produce una gradual polarización del bien y del mal y se crean dos tipos distintos de pulliam. Se le atribuyen cualidades cada vez más positivas al concepto de Guenpüllian (Wenu pulliam) o pulliam del cielo recogido por Ovalle, asimilándolo al concepto de Eichen, Elmapun, Ngunnechen y el Dios cristiano, mientras que el pulliam del volcán es considerado cada vez más maligno por los cronistas y asimilado al diablo cristiano, el wekúftu maligno, y wesa Ngunnechen (Ngunnechen malo o Ngunnechen). (Bacigalupo, 1995-1996, pag. 56)

Un hecho ritual que demuestra una realidad dual, es la que ocurre cuando el o la Machi, Chamán mapuche encargado(a) de realizar una labor importante que abarca funciones como curaciones mediante rituales, médium encargado(a) de posicionar a los espíritus malignos en su lugar, encomendado(a) a realizar rituales de transición en las fechas de los distintos ciclos climáticos, ceremonias de compromiso, etc. Es una persona con facultades sobrenaturales que en este caso experimentan identidades duales;

Un ritual de curación complejo efectuado por la Machi Ana para la Machi Pamela demuestra cómo los machis, tanto hombres como mujeres, asumen identidades masculinas, femeninas y de género dual -es decir que oscilan entre las polaridades de género masculino y femenino o combinan ambas- a los fines curativos. (Bacigalupo, 2004, pag. 11)

Si bien podemos encontrar dualismo en distintos momentos de ritualidad, bailes representativos, elementos simbólicos e incluso en los instrumentos sonoros como la pifilka, que demuestra una evidente dualidad por tener dos agujeros que se ejecutan propinándoles aire simultáneamente, generando un efecto de pregunta-respuesta durante su emisión, es efectivo encontrar dualidad en algunos mitos mapuches, de hecho, uno de los mas conocidos, la historia que habla sobre uno de los inicios de la creación del pueblo mapuche se llama "Teng-treng y Kai-kai Vilu". A continuación una cita que nos muestra una breve noción de cómo trata este mito;

El relato nos remite a un conflicto entre dos seres o realidades antagónicas, dos serpientes (treng-treng-vilu y kai-kai-vilu) que se identifican con el agua y la tierra. Los términos treng-treng y kai-kai (o trem-trem y cai-cai) que provienen del grito de cada una de las serpientes (viku) son expresiones del conflicto: el grito 'kai-kai' es el primer grito y hace crecer las aguas. El grito 'treng-treng' es la respuesta que hace subir las montañas. [...] Estos dos seres antagónicos entran en conflicto sin una explicación directa, mas queda claro el objetivo del kai-kai es la destrucción de la gente que está en la tierra. [...] La gente encuentra un refugio en la montaña que se asocia al treng-treng o serpiente que allí habita. Pero el drama continúa. El agua continúa subiendo y de la misma manera la montaña también crece. Pero

esto acerca demasiado al sol a los que se refugiaron en ella y muchos mueren abrasados por el calor. La violencia amenaza con la destrucción total de la humanidad.

El conflicto se resuelve a partir del sacrificio de un niño, huérfano o hijo de la familia sobreviviente, cuya sangre o cuerpo desmembrado en cuatro partes (número de simbolismo cósmico para el mapuche) hace retroceder las aguas y vuelve la montaña a su lugar. (Díaz, 2007, pag. 48)

Siguiendo lo que se habla en la historia, podemos dar cuenta de una indudable aparición de dos fuerzas antagónicas irreductibles que confluyen en un conflicto, del cual, representan cada una de ellas (las serpientes *treng-treng* y *kai-kai vilu*) un elemento distinto uno del otro, que son la tierra y el mar, y esencialmente percibido como el bien y el mal.

Si se habla de "proceso", podemos entenderlo como un conjunto de pasos y objetivos que determinan un orden lógico para lograr un resultado específico, es raro intentar someter un cúmulo de experiencias emocionales, vivencias interpersonales e incluso aquellas decisiones que provienen desde una memoria auditiva, de las que se dicen estar situadas en nuestro inconsciente. Pero si se mira de manera objetiva, y se percibe que un trabajo de creación empieza a tomar forma, en que se hace cada vez más notoria una probabilidad conclusiva, decidiendo restar a seguir sumando respecto a las asociaciones representativas que puede tener una obra. Cuando se le otorga un final y es posible mirar todo el bagaje exploratorio que se hizo, observar hacia atrás el camino que se fue entrando para llegar a lo que es "la obra de arte", recién ahí es razonable determinar el porqué de cada decisión tomada, la función que cumple y lo más importante, la representación de lo material con lo inmaterial y su reciprocidad, que de algún modo ambos tienen su conexión o relación, pero uno como compositor otorga para darle razón, lógica o motivo de existencia, para quizás sentir una seguridad o pensar que se va por un buen camino, en fin, a todo esto lo defino como "proceso creativo".

En este capítulo demarcaré los sucesos más significativos, los conceptos más importantes y delimitaré de forma objetiva cuales y porque fueron consideradas ciertas decisiones, algunos conceptos como el espectralismo o el collage, fórmulas antes experimentadas por el occidente fueron seleccionadas para su uso, quizás no en su máxima expresión, pero que sí sirvieron como herramientas dentro de la composición.

También es importante mencionar que para esta visión retrospectiva del trabajo compositivo, se considera un "auto-análisis" propiamente tal, abarcando todo lo aprendido en terreno con la comunidad mapuche, lo investigado en cuanto a la notación o escritura, organología de los instrumentos, etc. Es decir, dar a conocer el trabajo que se hizo entorno a la obra, su "causa, motivo, razón y circunstancia".

4.1 Búsqueda de elementos a utilizar para representar idea compositiva

En primer lugar, mencionar que el objetivo principal de esta obra es, transmitir la esencia del mapuche a través de la composición musical, y con esto, en primer lugar decidir visitar la comunidad, entrevistar a sus principales autoridades, instruirme en su postura en cuanto a lo que ellos piensan relacionado a lo que el *winka* ha hecho con la cultura mapuche, informarme de cuál es su postura y pensamiento que tienen cuando se enfrentan a una performance o expresión artística con motivos alusivos o relacionados con su cultura.

En la entrevista que realicé a la principal autoridad, Lonko de la comunidad mapuche urbana *We foilliche amuleaín* de Valparaíso llamado Iván Coñuecar, pude corroborar algunas posturas, pensamientos y cómo ellos ven reflejada su cultura en el *winka* y que valor le dan.

1. ¿Alguna vez ha presenciado un concierto o escuchado alguna obra musical académica que en su descripción indique que es una obra basada en la cultura mapuche? ¿Qué piensa sobre ese tipo de obras?

Yo particularmente no he escuchado un trabajo académico que tome el elemento mapuche como tal, no me recuerdo en este momento, y si lo escuché no fue trascendente, porque no se me quedó. Lo que se puede escuchar algunas veces es que hay intenciones de trabajar en lo académico pero no me llega, ya que son para expertos entendidos en el tema, y si se tratara de música mapuche deberían tener un mapuche, o sea si yo escucho *trutucas*, *tonalidades*, *rítmicos*, sin entender lo académico, sin ser un teórico de la música debería entenderlo porque es mi música. Ahora si hay creaciones a partir de eso, ya es otra cosa, cuando hay fusión, uno puede notar los rasgos de la cultura pero que de todas maneras no me gusta. Aunque yo estoy de acuerdo con el trabajo contemporáneo, hay muchos jóvenes que están trabajando todo lo que es música dentro de lo que hoy día vivimos. Hubieron algunos académicos que escribieron la música, pero quedamos aislados de eso porque no entendemos, a menos que haya sido un joven o una persona mapuche que haya estudiado música. Ahora recuerdo una experiencia que viví con el coro de profesores de Valparaíso, con la directora Soledad Tuesta hicimos *Angelita Huenuman*, es un texto basado en la cultura mapuche de Víctor Jara, pero no está escrito en mapudungun y no tiene muchos elementos o rasgos de la cultura mapuche. Ahí se hizo una adaptación que salió muy

Bueno, esto no solamente se da en la música, hay gente que le gusta el trabajo ético, le gusta la antropología, etc. pero hay gente que también está interesada en sacarle el provecho para beneficio propio, generalmente esa gente ve la cosa superficial del mundo indígena, no saben lo interno, sólo creen saber la parte técnica, y así desde el punto de vista indígena se destruye la música del mundo indígena.

3. ¿Qué piensa de los compositores que han investigado haciendo estudios etnográficos en comunidades mapuche para extraer de ello lo necesario y así realizar sus obras?

Como arte musical el instrumento debería acomodarse a la música académica porque es una música occidental, ahora la música nuestra tiene otro significado, los kultrunes, las pitillas, los instrumentos de viento, tienen otras funciones, por ejemplo, cuando un lonko o machi toca el kultrun va teniendo otra importancia, los toques son diferentes, y cada espacio del kultrun tiene un sonido diferente, otras formas de tocarlo, tiene que ver con el carácter sagrado de la cultura, entonces obviamente si lo tocan los académicos le darán otra significancia como instrumento mapuche. Otro ejemplo son las pitillas, cuando se llega a una máxima expresión con el instrumento, se llega a un sonido musical semejante a una mujer que canta, llega a una tal vibración sonora que es como si cantara una mujer con vibrato, aunque es un instrumento masculino, pero al producir eso, sólo se da en algunos casos, también ahí hay otras variantes del sonido de la pitilla, se ve un instrumento muy sencillo pero no es tan así, hay gente dedicada que tiene el don de tocar la pitilla.

2. ¿Qué opina usted de la música académica que se le ha incorporado instrumentos mapuche?

no está bien pronunciado.

María en mapudungun, siendo hermosa no nos llegó en mapudungun, porque enganchar en algo. El otro día escuchamos con mi mujer la Cantata Santa participamos en ese trabajo, pero cuando uno no participa no se puede decir que hay acercamiento porque entendimos y nos sentimos bien porque donde nosotros le pusimos parte del texto en mapudungun, ahí podríamos hermosa y hubo profesionales que también trabajaron con mímica, teatro,

4. ¿Qué opina de la música que contiene indicios de la cultura mapuche como por ejemplo, ritmos semejantes al ritual de una machi o ceremonias de cualquier índole, letras con el idioma mapuche o que hablen del dolor o injusticia que el pueblo mapuche ha vivido?

Mira, no me gusta la música que hace Cecil González, se dedica a componer y ha realizado varias canciones referentes al mundo indígena, al mundo mapuche.

Es mejor que un mapuche realice su música, o pueden ayudar a la reivindicación del pueblo mapuche con sus textos o letras desde el mundo oficial, con su técnica winka, no mapuche, porque si no se produce una contradicción. Por ejemplo Quelentaro, en el Lonkonoa nosotros vemos que conociendo la realidad mapuche, toma ciertos elementos de la problemática mapuche, pero lo contextualiza desde su cultura, por ejemplo no tomó el kuitrun o la pitilka y no trató de hacer ritmos mapuches, yo creo que ahí hay una forma óptima de utilizar la cultura mapuche para respaldar lo que es la vivencia de nuestro pueblo y dar a conocer, por ejemplo la Violeta con el *Guillatun*, usa los términos que en esa época se usaba o se designaba al pueblo mapuche, ahí hay un estudio, una vivencia, ella habla sobre el *guillatun* y las funciones de la machi, como se mueve, como es, porque ella lo tocó de una manera, por lo menos tiene información. Pero hay cosas que de repente no me parecen.

5. ¿Qué cree usted que piensen sus peñis (hermanos) o tiene alguna idea del pensamiento colectivo de su pueblo acerca de la música mapuche tocada por gente no mapuche que intenta difundir la cultura y defender los derechos indígenas?

Bueno, yo estoy de acuerdo que puedan crear utilizando algunos elementos, pero primero, como dijo la Violeta "Uno tenía que vivir primero, conocer el pueblo, su folklor, su forma de vivencia y luego de ahí, comenzar a crear", pero si yo no conozco, no voy a poder crear, si yo no tengo la experiencia, no puedo hablar desde lo que no manejo, ahora bienvenido sean todos los apoyos que hayan, pero en esas cosas hay que tener bastante cuidado.

6. Si usted ha escuchado alguna obra académica con contenido mapuche, en que entataría para que esa obra lo represente o se sienta más identificado con ella?

Bueno, como en todas las cosas, se trata de hacer partícipe al mundo indígena en el tema y trabajar en conjunto. Entonces se enfrentarían el indígena en este caso el ejecutante, con un elemento técnico que maneja el músico winka no mapuche. Como decía cuando trabajé con Soledad Tuesta y su coro, o también con Soledad Clares con el conjunto de danza hicimos un trabajo precioso con el libro de Elicura Chihuailaf, con mucho respeto participando nosotros como comunidad. Entonces ahí uno le da el visto bueno porque se trabaja en conjunto tratando de resaltar lo más posible a la cultura.

7. ¿Usted cree que la música de compositores cultores de las expresiones sonoras de raíz indígena, dedicados a indagar en la etnia mapuche, se ha logrado ejercer una influencia social que concientice sobre la realidad mapuche de estos tiempos? ¿Cuál cree usted que ha sido el impacto que ha generado esta tendencia?

Hoy en día, los jóvenes están trabajando bastante, incluso hay grupos, no soy de participar mucho de expresiones o eventos, pero me he dado cuenta por afiches, por lo mismo, en esta comunidad hay bastante gente joven, mi hijo por ejemplo. Entonces hay grupos que están bien interesados y que usan la música o el arte para denunciar lo que vive el pueblo mapuche y eso lo encuentro muy positivo. Por ejemplo hay cabros que hacen recitales de rock e invitan a peñis, y salen adelante y todo ese asunto, hay otros trabajos, pero cuando nos volvemos demasiado técnicos, así como que ya hice el estudio etnográfico, o antropológico y ya tengo el elemento, lo trabajo yo solo, siempre ha habido gente que ha tratado de sacar provecho del tema indígena y no se comprende. He escuchado barbaridades de repente, y he escuchado por ejemplo, musicólogos, gente estudiosa, gente bien preparada que han hablado atrocidades de la música mapuche, que es una música triste, que no tiene ritmo, que no es alegre, y mucha gente produce más distorsión de las cosas porque como tienen su podio, como son gente estudiosa, influyen en los demás, enseñan, y enseñan de forma equivocada a la realidad indígena.

8. De la música basada en la cultura mapuche ¿Cuál ha sido la que le ha representado más como mapuche y porque?

10. ¿Cómo cree usted que se debería enfocar una obra musical con relación a lo escénico visual-sonoro, con instrumentos mapuches que se han sacado de su contexto ritual para utilizarlos en un escenario distinto cumpliendo otra función?

De todas maneras, ahí entramos de nuevo a lo que es la dualidad, el equilibrio de los contrarios, por ejemplo si a mí me traen una enseñanza del mundo occidental, de cualquier tipo que sea, en este caso la música, con todos sus patrones y reglas, nosotros tenemos lo propio, nuestra música, instrumentos que, de todas maneras en Latinoamérica precolombino había toda una cultura desarrollada. Entonces cuando se pierde todo por como los hechos históricos lo cuentan, la cultura, las tierras, etc., luego viene un momento de fusión, como el mundo andino. Cuando esa fusión nace de las bases, el sincretismo se crea desde la comunidad, yo creo que ahí no debería haber un gran problema respecto a la fusión. Como te planteaba anteriormente, primero se tiene que conocer bien la música mapuche y después se pone a crear, uno primero puede tener lo occidental, después aprende sobre la cultura mapuche como corresponde y recién ahí hago la fusión, sin crear a partir de algo que está en el aire, o sea tengo una base. Eso no lo respeta el mundo occidental, es muy poco lo que se salva, aunque en la música andina se ha dado de forma natural, ahí hay una gran fusión con elementos colonizadores, en los bailes, los cantos, como los bailes de esclavos y todo lo que pasó ahí con el mestizaje.

9. ¿Qué piensa usted cuando se dice que el pensamiento académico proveniente del occidente (Europa) ha influenciado en Latinoamérica para mantener los cánones o patrones y limitar la creación musical que nos identifique con el legado indígena?

Bueno, yo me quedo con lo tradicional, Violeta Parra, Víctor Jara, Los Quentaro y la música Rock de ahora, aunque no me gusta el rock tan estridente, pero de todas maneras es buena porque los cabros igual le ponen corazón, y eso también crea una afinidad con los chiquillos y un reconocimiento, pero de todas formas me quedo con lo más tradicional, además son de mi época, tiene que ver con una cosa histórica.

Es complicado llevar lo cotidiano, lo ritual, la vivencia a un escenario,

nosotros lo hemos vivido porque tenemos nuestro grupo de música y danza, entonces cuando uno hace ese trabajo se tiene que estar informado de todos los elementos de la cultura, porque por ejemplo, yo descontextualizo el kulltrun cuando lo saco de la comunidad y no hayo como afinarlo (tensionando el cuero con calor ya que la humedad hace que el cuero se suelte y tenga menos sonoridad), por ejemplo si vino de un lugar templado o donde no es necesario estar afinando el kulltrun a cada rato, en un escenario no tengo un fogón donde templarlo, ahí lo estoy descontextualizando, o con la trutruka de la zona de Valdivia que tiene un largo de 5 a 6 metros, como me las arreglo para tocar y no me influya el espacio?. Entonces igual uno tiene que entender que estamos en un proceso intercultural, donde estamos conociendo ambos elementos, el nuestro y el del otro, realizando una adaptación donde el pueblo mapuche siempre lo ha hecho, es complicado y puede ser muy difícil pero ya se han logrado bastantes cosas.

11. Una solución a la problemática de la pregunta anterior? ¿Cómo cree usted que se debería interpretar o ejecutar una obra con instrumentos autóctonos basada en la cultura mapuche donde se genere una interrelación con instrumentos tradicionales? Explique porque.

- a) Los instrumentos deben ser tocados solo por gente mapuche.
- b) El escenario tiene que asemejarse al que debería tener el instrumento mapuche.
- c) Que la puesta en escena o el orden de los ejecutantes sea muy semejante a la formación ritual en que estos instrumentos conviven.

Para hacer una macro obra obviamente tienes que adaptar el espacio, primero haciendo un trabajo con los músicos y expertos que vivencian la cultura, por ejemplo una persona que hace purrun en espacios amplios, si se quiere llevar al escenario tiene que ser gente preparada, una persona entendida en el tema y que pueda estar en estos dos espacios. Entonces ahí hay que ser serios con la formación, por ejemplo nosotros no tenemos grandes problemas como grupo para presentarnos en teatro, aunque nosotros hacemos ritual igual, la gente no se da cuenta de eso pero al final la gente del público me ha dicho, "Cuando he presenciado sus muestras de música y danza mapuche me siento dentro del ritual". Entonces la puesta en escena tiene que estar ad-hoc a la cultura, o sea igual estamos dentro de un contexto

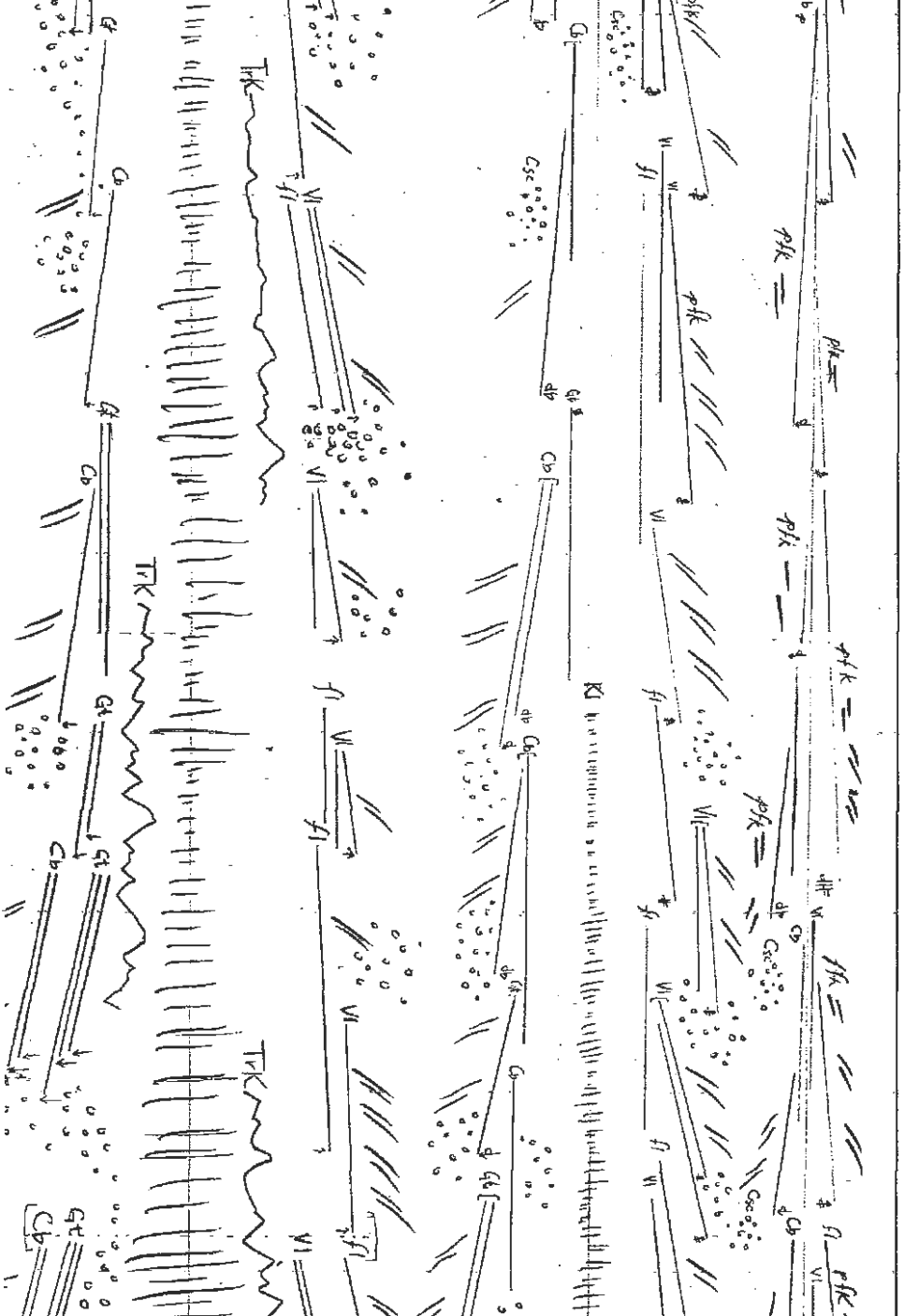
actual, no actuamos como hace 300 años atrás, el pueblo mapuche ha tenido esa capacidad de irse adaptando tomando elementos de la cultura occidental para hacerlo propio y poder seguir proyectando su cultura. Por lo tanto el escenario es una herramienta para nosotros, como también para los músicos, la gente que hace arte, cultura, etc. (I. Coñuecar, comunicación personal. 26 de mayo, 2015)

Luego de escuchar y comprender ciertos factores importantes a considerar, decidí empezar la composición desde un punto de vista que parte desde lo "puro y esencial", planteando con qué elementos represento estas dos palabras en la composición.

4.1.1 Desde la estructura y el timbre

En primera instancia empecé a plantearme la composición desde dos ámbitos, lo estructural y tímbrico, enfocado a que estos dos conceptos fuesen desde lo "puro y esencial", comencé por la estructura experimentando bajo un imaginario visual donde quise basarme en el concepto del árbol, ya que para la cultura mapuche es muy significativo principalmente porque en el *rewe*, una de las representaciones totémicas más utilizadas en sus ceremonias es el canelo, tanto por sus propiedades curativas como espirituales.

En mis experimentaciones realicé la representación de un árbol con un dibujo, cada línea de los instrumentos se interpretaban como ramas, hojas y el tronco, donde paralelo a eso en el ámbito tímbrico ya tenía estipulado qué instrumentos usaría en la composición (más abajo en ámbito tímbrico explicaré la razón de la elección de los instrumentos) por lo tanto, me creé un imaginario sonoro de cómo sería la estructura con la imagen que había creado, considerando que podía estar sujeto a cambios, ya que ese dibujo no definía estrictamente lo que iba ser la obra. Menciono ese detalle ya que en la representación gráfica se ve claramente que los instrumentos van en aumento, tanto en el movimiento que amplían las texturas hacia los agudos y graves, como también en las dinámicas, donde finalmente se puede entender que habría un fortísimo masivo de notas agudas y graves.



tación de imaginario sonoro basado en un "árbol", boceto de los primeros pasos sobre estructura en el proceso

Explicando la imagen, las líneas más extendidas representan los

instrumentos tradicionales del occidente, indicadas con sus abreviaciones las cuales son; flauta (*fl*) y violín (*vl*) que son los instrumentos que suben a los agudos, y guitarra (*gt*) y contrabajo (*cb*) que son los que se dirigen a los graves. Luego están los instrumentos autóctonos donde la pitikka (*pfk*) se figura en los pequeños trazos dobles (parecido a las comillas), las cascabilas (*cas*) con el puntillismo semejando las hojas, la trutruka (*trk*) como aquellas líneas quebradas y el kultrun (*kt*) simbolizando pulsaciones dentro del espacio que representa el tronco.

En cuanto al ámbito tímbrico en un comienzo quise limitarme a utilizar una cierta cantidad de instrumentos, los cuales mencioné anteriormente en la explicación de la imagen. Primero pensé en una cantidad que tuviese que ver con un simbolismo ligado a lo mapuche, obviamente pensé el número dos considerando que tendría que ser ligado a la dualidad, pero luego me di cuenta que el cuatro podría estar más presente, porque por una parte el dualismo está presente dentro de su cosmovisión pero su subdivisión (que es el cuatro) también, ya que puede representarse en las edades principales (dios anciano y anciana, y dios joven y diosa joven), los cuatro puntos cardinales (*Puel Mapu* – este, *Willi Mapu* – sur, *Piku Mapu* – norte y *Lafken Mapu* – oeste), las cuatro estaciones, cuatro elementos, etc.

Desde ahí elegí cuatro instrumentos provenientes de la tradición occidental, los cuales fueron seleccionados por ser los más cercanos a la experiencia personal musical que he llevado hasta entonces, considerando que tanto la riqueza tímbrica como los alcances en su tessitura fuesen un buen factor sonoro para la composición.

Luego seleccioné aquellos instrumentos autóctonos mapuche que significaran la mayor importancia dentro de su cultura, los cuales también se eligieron cuatro, principalmente por su simbolismo dentro de lo ritual y la cosmovisión en general.

Además, hay dos razones por la que elegí cuatro instrumentos tradicionales y cuatro autóctonos, una por mantener un equilibrio democrático, un factor muy presente dentro de la cosmovisión mapuche y su dualidad (donde también se consideró en los procesos de la creación), y la otra fue por la intención de incorporar el concepto de interculturalidad, que más adelante la definiré según su importancia y representación adhiriendo sus variables dentro de la obra.

Siguiendo con lo inicialmente aplicado correspondiente a los conceptos de "puro y esencial", específicamente siguiendo el camino de lo puro, llegué a conocer el estilo del espectralismo y lo que en ello consiste básicamente. Por consiguiente descubrí que podía ser un buen elemento para la obra por el significado que el concepto conlleva.

Para contextualizarlo, quisiera mostrar una breve reseña del cómo, dónde y porque nace el espectralismo, su significado y algunos autores que han practicado este género.

El término espectralismo o música espectral fue formulado por primera vez por el compositor y filósofo francés Hugues Dufort (1943 -), aludiendo al nuevo planteamiento musical de un conjunto de compositores entre los que se encontraban Gérard Gnssey (1946 -1998) y Tristan Murail (1947 -) [..]. Este ideal compositivo es el estudio del timbre del sonido en sí mismo. Los compositores espectralistas se apoyan en el espectro armónico del sonido para hallar las características del timbre, ya que el espectro es la representación gráfica del sonido. (Pérez , 2015, pag. 1)

Para explicar con más detalle sobre el proceso que se lleva a cabo, primero hay que entender que no se trata de un sistema de ordenamiento sonoro que nos servirá para crear una "forma de algo", sino que el material que se extrae, por medio de un espectrograma que puede ser mostrado hoy en día por un software desde una computadora, es parte de la forma, donde finalmente bajo un concepto musical y filosófico convergen en la composición.

Es decir, "puede que esta sea la clave del espectralismo, la unidad e interconexión entre forma y material sonoro, ambas nociones surgen desde el mismo elemento, el propio sonido." (Pérez , 2015, pag. 3)

Basandome en esta idea conceptual, tomando en cuenta que en gran medida utilicé la herramienta para seleccionar las frecuencias de los armónicos, luego reordené bajo mis necesidades compositivas este material, alejándome en breves ocasiones de lo que quizás realmente representa el espectralismo, pero aun creo que el proceso creativo tiene bastante de lo

espectral ya que en parte el timbre, que es lo que representaría las distintas

frecuencias de los armónicos obtenidos del espectrograma, sería el material del cual me armo para componer y a la vez, es la forma y estructura base que se crea a través de la representación de un árbol.

De esta manera, empecé mi trabajo espectral básandome en el sonido

de una trutruka desde una nota que se acercaba a un "Re". Realicé el análisis espectral respectivo de ese sonido captando hasta el armónico 13 además de su fundamental, obteniendo 14 frecuencias en total ya que llegar más agudo no sería necesario, en primer lugar porque sobre pasaba el límite del alcance del piano, y segundo, porque la tesitura de los instrumentos más agudos no alcanzaría para los 7 últimos armónicos, sin embargo, estos datos sirven de igual forma ya que es necesario octavar hacia los graves y así, aprovechar tanto el factor que hay en sus relaciones interválicas, como también ampliar la paleta de posibilidades en variedad de notas. Luego me di cuenta que necesitaba octavar por lo menos dos veces el valor de las frecuencias para obtener el provecho de los instrumentos graves (llegando a los graves de un "Re 1" con scordatura en la cuarta cuerda del contrabajo), y por otra parte, utilizar las frecuencias de los armónicos más agudos ya que, como antes dicho sobrepasaban el límite agudo de los instrumentos como el violín y la flauta.

A continuación, imágenes que ayudarán a la comprensión del análisis espectral realizado.

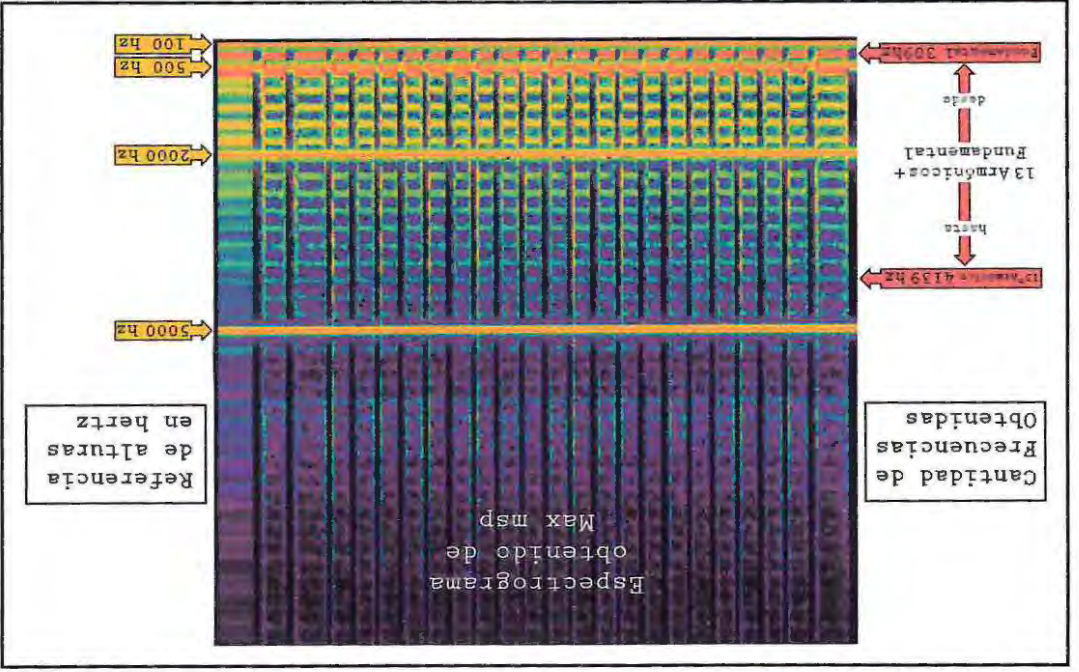
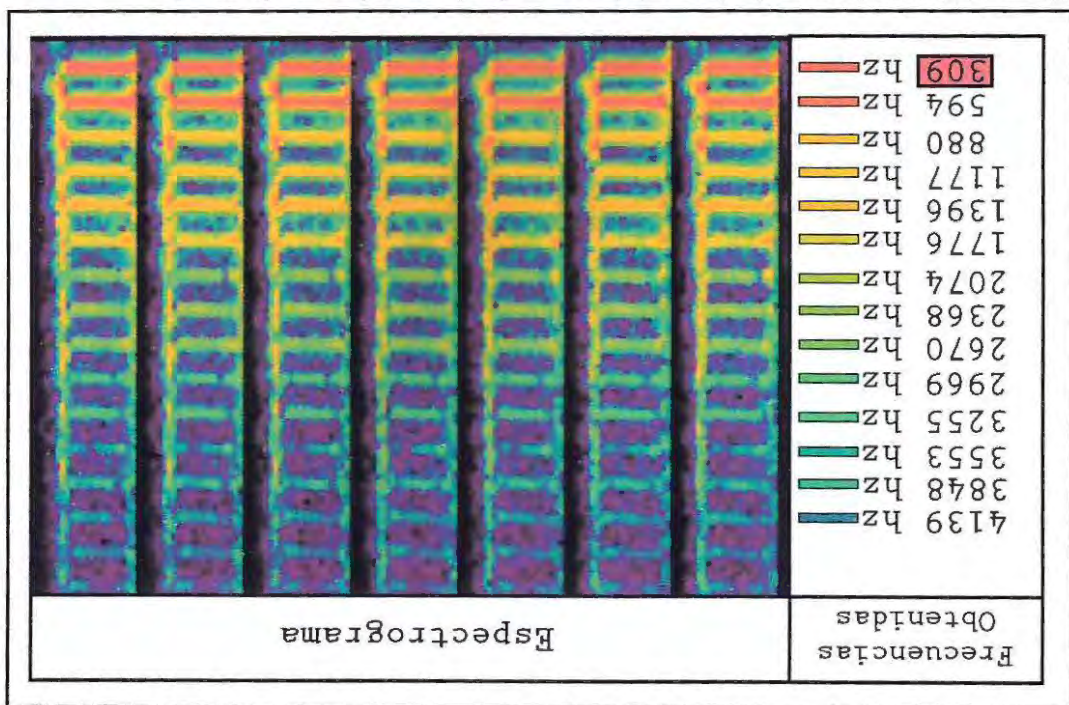


Figura 6. Espectrograma obtenido del software Max msp, referencia de frecuencias.

Figura 8. Tabla de valores que indican el límite y las alturas fuera de alcance para los instrumentos agudos como el violín y la flauta.

Situación de frecuencias vs tésitura		Armónicos + Fundamental	Frecuencias (hz)
Frecuencias dentro la tésitura		Fundamental	309
		1° Armónico	594
		2° Armónico	880
		3° Armónico	1177
		4° Armónico	1396
		5° Armónico	1776
		6° Armónico	2074
Frecuencias fuera de tésitura		7° Armónico	2368
		8° Armónico	2670
		9° Armónico	2969
		10° Armónico	3255
		11° Armónico	3553
		12° Armónico	3848
		13° Armónico	4139

Figura 7. Detalle frecuencia de armónicos y su fundamental marcada en rojo.



En la imagen el espectrograma muestra los armónicos graves con colores más cálidos y hacia los agudos con colores fríos. En la Figura 7, el detalle de las frecuencias obtenidas.

es el siguiente:

La simbología de alteraciones que utilicé para indicar los microtonos abajo según sea la ocasión) correspondientes a su aproximación. de las alturas otorgándoles las alteraciones microtonales (1/8, 1/4 y 3/8 de encuentran entre el intervalo de un semitono), y así lograr un acercamiento subdivisión ya que, los armónicos de la trutruka, en su mayoría se tono se divide en 8 o bien, el semitono en 4, donde utilizo la segunda básico de cada frecuencia usando la subdivisión tonal de octavos de tono (1 sobre "aproximaciones microtonales", donde realizo un análisis matemático instrumentos seleccionados, quisiera mostrar el siguiente paso que trata para el provecho de ampliar la gama de notas dentro de las tésituras de los más agudos, y en su efecto, octavar hacia los graves como solución práctica últimos armónicos obtenidos quedan fuera de tésitura para los instrumentos espectral basado en el sonido de una trutruka, considerando que los 7 Ahora que están establecidas las frecuencias sustradas del análisis

Figura 9. Tésitura de instrumentos tradicionales del occidente a utilizar en la composición, referencia aproximada sujeta a variación hacia los agudos.

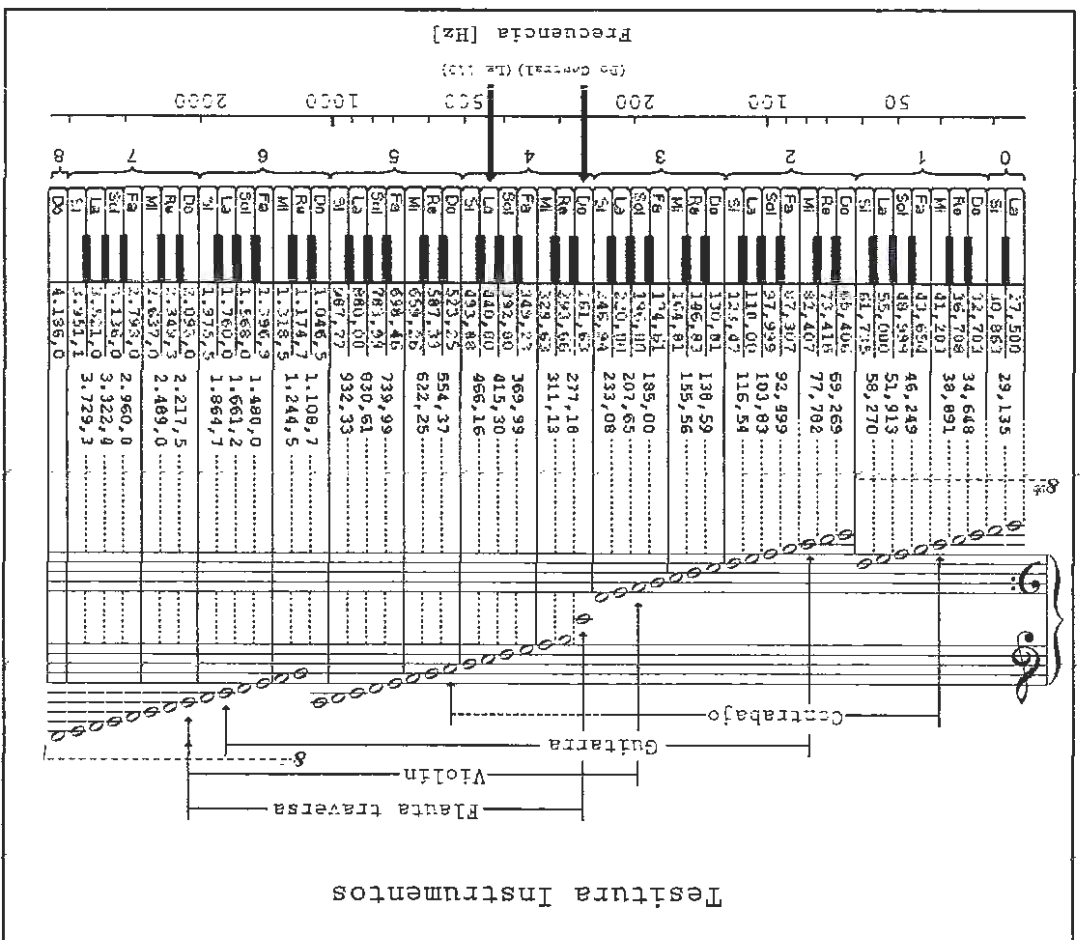
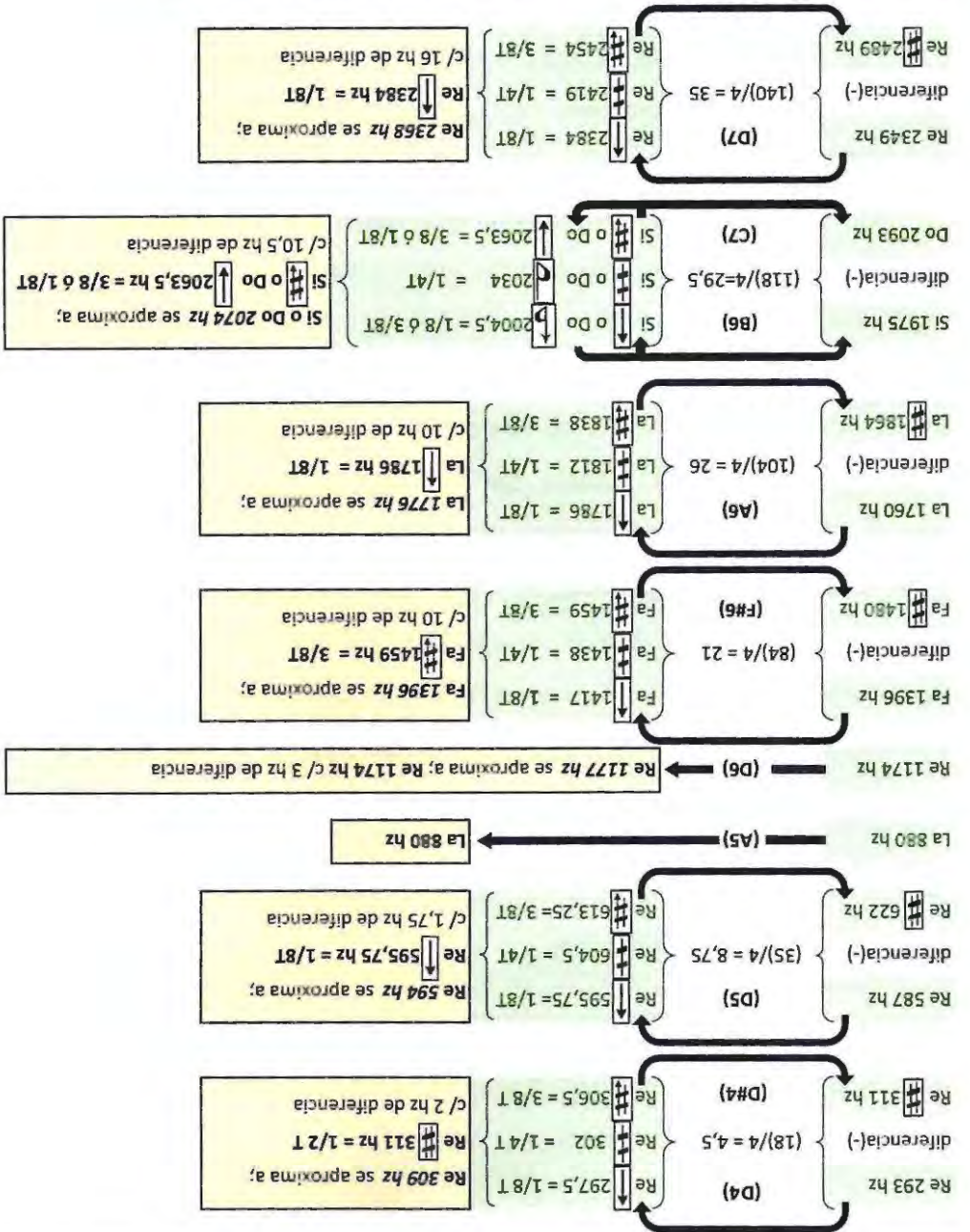


Figura 9. Tabla de "aproximaciones micrtonales" de cada frecuencia.

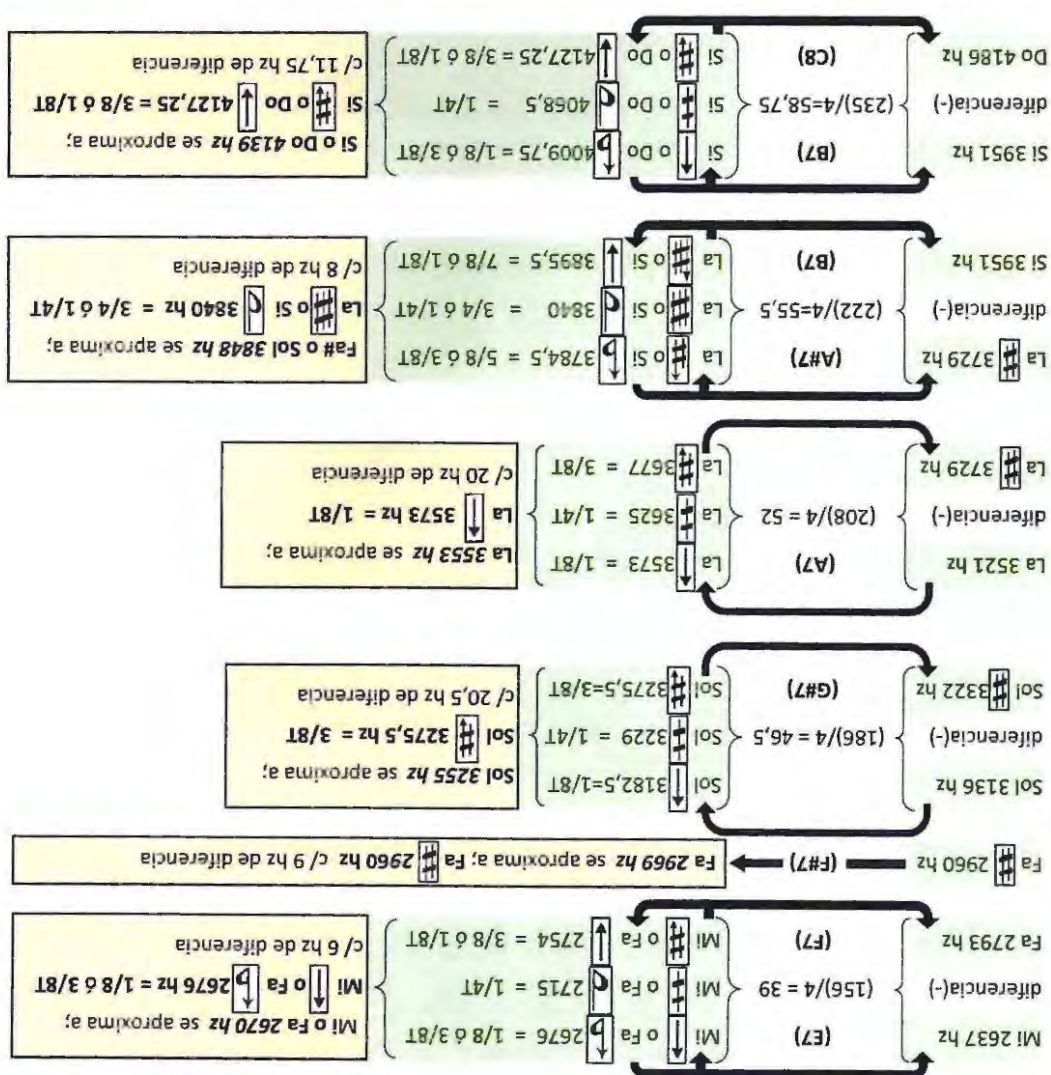


Intervalo	Dirección	Símbolo de alteración	Utilizadas en la obra
1/8 de tono	ascendente	↓	↓
1/4 de tono	ascendente	↑↑	↑↑
3/8 de tono	ascendente	↑↑↑	↑↑↑
1/2 de tono	ascendente	↑↑↑↑	↑↑↑↑
5/8 de tono	ascendente	↑↑↑↑↑	↑↑↑↑↑
3/4 de tono	ascendente	↑↑↑↑↑↑	↑↑↑↑↑↑
7/8 de tono	ascendente	↑↑↑↑↑↑↑	↑↑↑↑↑↑↑
1/8 de tono	descendente	↓	↓
1/4 de tono	descendente	↓↓	↓↓
3/8 de tono	descendente	↓↓↓	↓↓↓

Para entender lo que se muestra en las figuras 9 y 9.1, es necesario tener en cuenta que cada frecuencia obtenida del espectrograma, en primer lugar, no están dentro de la afinación estándar establecida (La 440 Hz como referencia) ya que, como anteriormente se explicaba, será necesario aproximarlas a una frecuencia que pueda ser tocada donde el semitono se subdividirá en 4 partes, o sea, usando los octavos de tono. Por otra parte, cada armónico está dentro de un intervalo de semitono, y en pocas ocasiones da con que no es necesaria la operación matemática ya que, la frecuencia es muy cercana a lo afinado (como el armónico 3° que tiene una diferencia de 3 Hz menos que el "Re 6") o la frecuencia coincide con la afinación (como el caso del 2° armónico "La 880 Hz").

Entonces, tomemos el caso del primer armónico, la frecuencia obtenida es de 594 Hz, número que se encuentra entre un "Re 5" 587 Hz y un "Re#5" 622 Hz, para obtener las frecuencias de octavos de tono del intervalo de medio tono, primero se debe saber la diferencia entre ambos números, o sea, 622 menos 587, que el resultado es 35. Luego 35 lo dividido en 4 como lo indico en la imagen y el resultado es 8,75, es el número que tiene cada intervalo de

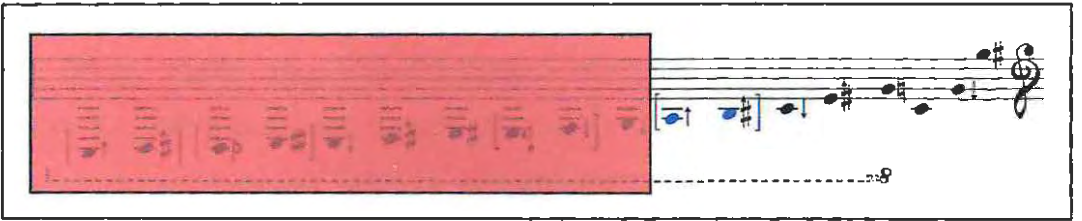
Figura 9.1. Tabla "aproximaciones microtonales", últimos 6 armónicos.



desde el más grave al más agudo en un pentagrama de piano. considerando que descarté las repetidas, luego las dispuse nuevamente antes explicadas, obteniendo como resultado una variada gama de notas. Luego realicé la octavación bajando tres veces su valor, por las razones con ambas notas.

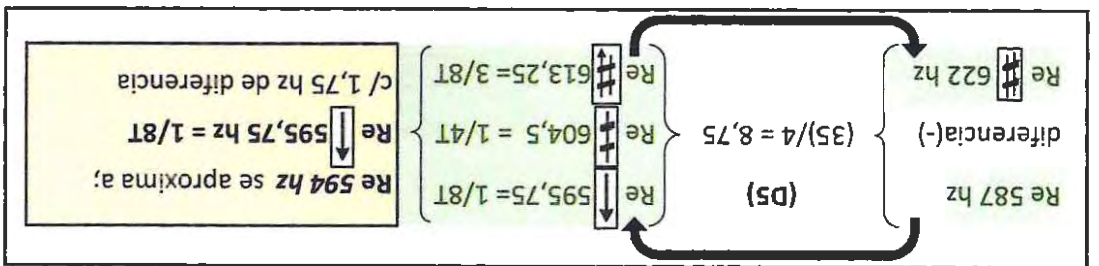
caso especial de "La# - Si", por lo tanto, tuve que mencionar la aproximación notas con distinto nombre, como en el caso de "Do - Si", "Fa - Mi" y en el algunas armónicos se encontraban dentro del intervalo de semitono de dos frecuencia pero con distinto nombre, esto ocurrió dentro del análisis ya que corchetes son aquellas que enarmónicamente representan la misma De acuerdo a este resultado, mencionar que las notas en azul y entre

Figura 10. Registro de notas en el pentagrama con su correspondiente aproximación microtonal y sus alteraciones, en la selección del recuadro rojo, las notas agudas fuera de tesitura.



Luego de tener todas las frecuencias aproximadas con sus alteraciones correspondientes, a continuación el resultado de las notas en el pentagrama.

Figura 9.2. Detalle de fórmula para sacar frecuencias de octavas de tono dentro de un semitono, su procedimiento y finalmente la aproximación más cercana a la frecuencia del 2º armónico (en cursiva), en este caso, se aproximó a 1/8 de tono ascendente.



octavo de tono. Por lo tanto, si quiero saber cuál es la frecuencia de un octavo de tono hacia arriba de "Re5" 587 hz, le debo sumar 8,75 hz y se obtendrá el valor correspondiente (595,75 hz, 1/8 de tono ascendente), para obtener el 1/4 de tono ascendente debo sumarle 8,75 hz a los 595,75 hz, quedando como resultado 604,5 hz, como se muestra en la figura 9.2.

Figura 11. Registro de las notas obtenidas con la tri-octavación. Las notas en rojo y entre corchetes son aquellas que, por la razón antes explicada, representan un armónico y que enarmónicamente tienen distinto nombre pero con la misma altura.

The image shows three systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notes are written in black ink, with some notes highlighted in red. Red brackets are placed around certain notes, indicating they are harmonics. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The systems are arranged vertically, with the top system being the most complex and the bottom system being the simplest.

Como se puede apreciar, encontramos una gran variedad de notas que sólo se repiten por su subdivisión de frecuencia, no obstante, durante la creación de mi en la obra sólo necesité algunas de estas, en primer lugar suprimiendo las 7 últimas alturas porque, si bien, existe la posibilidad que puedan ser ejecutadas, según mi criterio podían ser inestables, por lo tanto, para darle mayor seguridad las descarté. Por otra parte, otras notas simplemente no quedaron en la obra ya que, dentro del flujo de la creación y la inspiración sólo se fueron seleccionando o descartando. Y por último, estimé para la composición, las notas consideradas dentro de lo afinado (440 Hz) cercanas a los armónicos también serían incluidas, generándose una interesante fluctuación entre lo tonal y microtonal, un efecto que me pareció muy interesante dentro del proceso.

A continuación el registro de notas que se ocuparon dentro de la obra pero sólo las que se obtuvieron con el análisis y el proceso de octavación.

The image shows two systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notes are written in black ink, with some notes highlighted in red. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The systems are arranged vertically, with the top system being the most complex and the bottom system being the simplest.

Figura 12. Notas que se seleccionaron dentro del proceso creativo pertenecientes al análisis espectral de los armónicos y su octavación.

Figura 14. Testitura de instrumentos, las notas en los recuadros amarillos representan la relación enarmónica.

Registral Contrabajo (4° en Re)

Registral Guitarra (6° en Re)

Registral Flauta

Registral Violin

Figura 13. Muestra del total de notas utilizadas en la obra, microtonales y tonales. Las notas azules representan las tonales añadidas.

Es considerable mencionar que en la selección de notas no existió un criterio muy elaborado, pero sí se pensó como acto minimalista de los recursos, quedando como resultado lo que se puede apreciar. En las siguientes imágenes, el total de las notas que se utilizaron en la obra y las testuras resultantes por instrumento.

Siguiendo con el proceso creativo y volviendo a lo estructural uniéndolo con lo espectral, retomando la idea anterior relacionado a la representación de un árbol, donde anteriormente en el subcapítulo 4.1.1 muestro un dibujo que interpreta el imaginario sonoro de un árbol, realicé esta representación con las notas ya preestablecidas en cada instrumento y comencé a escribir tomando en cuenta que el resultado sólo sería una "estructura base" sujeta a cambios, o sea, como un boceto, pensando desde el punto de vista de un artista gráfico. En este caso el boceto, se empieza a entrar desde los cuatro instrumentos "capaces" de tocar microtonos (flauta, violín, guitarra y contrabajo), y por el momento dejando de lado a los autóctonos, instrumentos que se incorporarán desde otra mirada conceptual, donde se trabajará desde la dualidad e interculturalidad explicados en los siguientes subcapítulos.

Entonces, establecí que debía empezar desde la nota que se encontraba con mayor frecuencia (respecto a cantidad) dentro de lo que se realizó en el análisis espectral, y que en realidad es la fundamental, ya que el sonido de la trutruka donde se extrajo toda la gama de armónicos se aproximaba a un "Re". Por lo tanto, dispuse a los instrumentos agudos (flauta y violín) con notas largas, casi siempre fluctuando entre intervalos de microtono pero en dirección ascendente, y a los graves (guitarra y contrabajo) de igual manera pero descendente. Estas notas largas representadas gráficamente como ramas, empiezan desde una disposición cerrada, donde el ensamble en general comienza con un ámbito muy corto entre sus instrumentos, el cual hace que las notas estén muy cercanas entre sí, ya que, los agudos comienzan desde las notas graves y los instrumentos graves desde los agudos. A medida que se avanza el ámbito del ensamble va creciendo progresivamente hasta que se llega al momento culmine. También se consideró que, a medida que el tiempo pase las notas largas vayan siendo cada vez más cortas y que desde un principio sean de menor a mayor cantidad, es decir, primero empieza un instrumento, luego se le superpone otro hasta llegar a los cuatro instrumentos sonando simultáneamente. A continuación el resultado de este boceto, el cual se creó regido por los criterios mencionados anteriormente.

The image displays a musical score for three instruments: Flute, Violin, and Guitar. The score is written on three systems of staves. The top system is for the Guitar, the middle for the Violin, and the bottom for the Flute. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The guitar part includes a melodic line with some chromaticism and a section marked '8va' (8va crece sol y para guitarra). The violin and flute parts provide harmonic support with sustained notes and some melodic movement. The score is enclosed in a rectangular frame.

Figura 15. "Estructura Base", reducción en piano y disminución en duración de notas, para mejor contemplación visual del "árbol" y los movimientos de cada instrumento. Pentagrama en Sol, instrumentos agudos (flauta y violín) y llave de Fa, instrumentos graves (guitarra y contrabajo).

Como anteriormente se muestra, es notoria la visualización del "árbol", aunque hasta el momento sólo se ha trabajado con instrumentos tradicionales provenientes del occidente, y que por consiguiente, no se ha empezado con lo principal y que tiene mayor protagonismo dentro de la obra. Es aquí donde se empieza la verdadera composición, dándole la razón conceptual representada por la dualidad e interculturalidad. Si bien, la "estructura base" está constituida por los instrumentos no autóctonos, no quiere decir que se toman lo protagónico de la obra, es más, como están sujetos a cambio, dentro de la creación serán ellos los que tendrán que adecuarse y moldearse a las intervenciones que los autóctonos realizarán, es decir, dentro del proceso creativo, la siguiente fase será la de introducir nuevo material y re-componer agregando lo principal que es lo mapuche.

4.1.3 Representación de dualidad e interculturalidad en la composición

Después de trabajar con los conceptos, "puro y esencial", desde dos miradas, primero tomando parte de lo representativo mapuche correspondiente al concepto de "árbol", y destinándolo al boceto o "estructura base", considerando el significado y la pureza espiritual que tiene para el mapuche. Luego lo espectral, desde un punto de vista occidental, y que su elección como herramienta compositiva alude al rescate de lo esencial del sonido, sin olvidarnos que el sonido analizado es proveniente de un instrumento mapuche (trutruka), y terminando con esta sección uniendo lo estructural y espectral obtuve como resultado lo que se muestra en la figura 15.

En esta siguiente etapa, se explicará cómo se representa la dualidad e interculturalidad dentro de la obra.

En este caso es necesario aclarar el concepto de interculturalidad, desde su raíz etimológica, el significado y el contexto sociocultural que tiene con lo mapuche.

"La palabra "interculturalidad" está formada con raíces latinas y significa "interacción entre culturas". Sus componentes léxicos son: el prefijo inter- (entre), *cultura* (resultado o efecto de cultivar los conocimientos humanos), *-alls* (relativo a), más el sufijo -dad (cualidad)." (Anders, 2016)

A continuación el significado del concepto y su función

genérica;

El concepto de interculturalidad apunta a describir la interacción entre dos o más culturas de un modo horizontal y sinérgico. Esto supone que ninguno de los conjuntos se encuentra por encima de otro, una condición que favorece la integración y la convivencia armónica de todos los individuos.

Cabe resaltar que este tipo de relaciones interculturales supone el respeto hacia la diversidad; aunque es inevitable el desarrollo de conflictos, éstos se resuelven a través del respeto, el diálogo y la concertación. (Pérez & Gardey, 2012)

Enfocando el concepto desde una mirada entre lo indígena mapuche y chilena, Francisca de la Maza y José Marimán describen concisamente la interculturalidad en el territorio en que vivimos.

La interculturalidad supone la existencia de relaciones entre comunidades humanas portadoras de culturas diferentes o percibidas diferentes bajo contextos históricos y políticos determinados. De esta manera, sin cuestionamientos, los mapuche se refieren a los **chilenos** y los chilenos a los **mapuche**, lo que implica reconocer la existencia de un "otro". Al asumir la existencia de un "otro" como un dato, reconocen implícitamente vivir en un contexto multicultural, donde los grupos se relacionan interculturalmente considerando sus relaciones históricas, en nuestro caso, de ocupación territorial y políticas de integración de un grupo sobre otro. Dichas relaciones están influenciadas por el modo en que ambos grupos se perciben recíprocamente, percepción influida por las experiencias pasadas y presentes de las personas como individuos y como miembros de una comunidad cultural y étnica, conscientes o inconscientes de su sentido de pertenencia, y también por cómo han vivido dichas relaciones ellos y sus familias. (De la Maza & Marimán, 2013, pag. 127)

La cita anterior se puede complementar con la siguiente fuente obtenida de un trabajo realizado, en parte, por autores mapuche, y su contexto sociocultural.

Generalmente, en el contexto mapuche, los vínculos con las instituciones estatales son de tipo multicultural. En este caso, la articulación entre las comunidades y el Estado ha sido de carácter interétnico, particularmente desde la década del 80 del Siglo XX. A partir de entonces, se incluyen los conceptos de multiculturalidad e interculturalidad para referirse a las relaciones establecidas en el proceso de democratización tanto de Argentina como de Chile. (Quilaqueo, Fernández, & Quintriqueo, 2010, pag. 16)

También la interculturalidad se encuentra desde el punto de vista educacional, ya que es el primer medio usado como herramienta de intercambio en el plano inicial del desarrollo cognitivo del niño.

Históricamente, la escuela, por su naturaleza homogeneizadora, ha entregado una socialización monocultural a los alumnos de origen indígena, negando la inclusión y la racionalidad de sus saberes educativos. Así, ocurre que los discursos educativos de la familia y de los kimches, es decir, de las personas que mantienen el saber ancestral, son calificados como muy racionales en el pensamiento mapuche y poco conocidos para ser incluidos en el currículum escolar. (Ibid., pag. 9)

Por consiguiente, el proceso de un sistema educativo más adecuado relacionado a la Ley Indígena Nº 19.253, ha traído resultados positivos;

En consecuencia, todo esto implica favorecer una interculturalidad, cuya finalidad es que no sólo los alumnos indígenas tengan la posibilidad de conocer y valorar los aspectos de la cultura occidental, sino que, a su vez, los alumnos no indígenas aprendan de las culturas indígenas. Esta dinámica es primordial para construir relaciones

En efecto, es evidente que este concepto está relacionado con lo indígena y que por tanto, está presente dentro de lo mapuche como el nexa con el *winka*, y que por muchos años ha evolucionado dentro en lo educacional, socio-político y cultural.

Es así como yo designo este concepto y lo instauró dentro de la obra, como un eje importante y relevante a considerar, designándole una representatividad que le dará mayor sentido a la creación.

A continuación realizaré la explicación de las representaciones de la interculturalidad en la obra.

Interculturalidad en el timbre: Relación que se genera entre instrumentos occidentales e instrumentos autóctonos. Básicamente es cuando existe simultaneidad o diálogo entre ambos, obteniendo como resultado una mezcla sonora entre ambos timbres, un ejemplo de esto en la imagen a continuación.

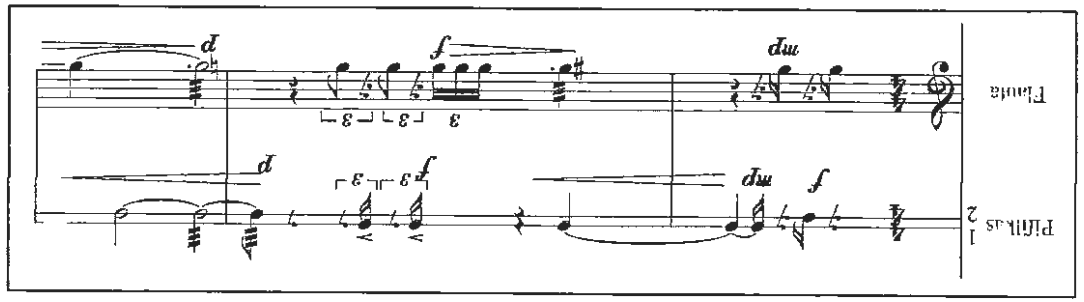


Figura 16. Ejemplo de interculturalidad en el timbre.

Interculturalidad de "traspaso": El término "traspaso" fue designado porque conceptualmente se representa como el fenómeno enseñanza-aprendizaje, donde este último se transmite a través de conductas de imitación entre culturas. Por lo tanto el traspaso será realizado entre un instrumento designado como "alfa" (donde alfa es el instrumento a imitar) y otros que pueden ser uno o más, quienes en una sección determinada tendrán que imitar a "alfa" ya que la información será limitada y deberán seguirlo bajo una percepción en tiempo real, visual y sonora.

Figura 19. Interculturalidad por imitación. La imagen muestra dos ejemplos, el de la izquierda que es la imitación del trémolo por parte de la flauta a la pítika y la de la derecha que es la imitación entre guitarra, contrabajo, flauta y violín, donde es una cuasi imitación donde el ritmo es lo netamente imitado.

The image shows two musical staves. The left staff is for Violin (Vln.) and Flute (Fl.), and the right staff is for Flute (Flauta) and Pítkas (Pítkas 1 and 2). The Flute part in the left staff imitates the tremolo of the Pítkas. The right staff shows a more complex imitative relationship between the Flute and Pítkas.

Interculturalidad por imitación: Esta imitación es distinta a la anterior ya que no será un sonido simultáneo de instrumentos, si no, estará escrito como una respuesta casi idéntica a la pregunta de la frase anterior. Un ejemplo visual del concepto demostrado en la siguiente imagen.

Figura 18. En este caso son dos instrumentos que imitan, la guitarra (Gtr.) y el kiltun, quienes deben seguir los movimientos rítmicos y de altura que va realizando el contrabajo (Cb.).

The image shows a musical score with three staves: Guitar (Gtr.), Kiltun (Kl.), and Contrabajo (Cb.). The Contrabajo part is the primary melodic and rhythmic line. The Guitar and Kiltun parts are marked with 'x' symbols, indicating they are following the rhythmic and pitch movements of the Contrabajo. A tempo marking of $\text{♩} = 70$ is present.

Figura 17. Ejemplo de interculturalidad de "traspaso", donde el instrumento "alta" es la trutruka (Trk.) y el que debe imitar siguiéndolo es el contrabajo (Cb.).

The image shows a musical score with two staves: Trutruka (Trk.) and Contrabajo (Cb.). The Trutruka part is the primary melodic line, and the Contrabajo part is marked with a wavy line, indicating it is following the Trutruka's lead.

A continuación un par ejemplos de ello.

Siguiendo con la representatividad de conceptos, a continuación es el turno de la dualidad. Ya que dentro del marco teórico se define con detalle el dualismo, en esta sección apuntaré específicamente lo realizado con el concepto de dualidad, explicando el trabajo de las distintas variables en tema de representación.

Figura 21. En este caso la transformación de los instrumentos occidentales manifestará una "pitikkación", como una evocación de lo que la pitikka realiza en los rituales. No así los instrumentos autóctonos quienes ejecutan lo que normalmente hacen.

The musical score for Figure 21 consists of six staves, each labeled with an instrument: Cb. (Contrabasso), Kl. (Clarinete), Ctr. (Corno), Trk. (Trompa), Fl. (Flauta), and Vln. (Violín). The notation includes various rhythmic values, dynamic markings such as *f*, *ff*, and *mf*, and articulation marks. The Cb. staff shows a complex rhythmic pattern with many notes. The Kl. staff has fewer notes, some with slurs. The Ctr. staff has a similar rhythmic density to the Cb. staff. The Trk. staff is mostly empty. The Fl. staff has a melodic line with slurs. The Vln. staff has a rhythmic pattern similar to the Cb. staff. The bottom staff, labeled 'Csc.', appears to be a common time signature or a specific rhythmic notation.

Figura 20. Ejemplo de interculturalidad de transformación, donde el contrabajo (Cb.) debe realizar ritmos que aluden a un kulitrun.

The diagram for Figure 20 shows a double bass (Cb.) with a box containing instructions and rhythmic patterns. The text inside the box reads: "Tocar patrones aleatoriamente percutiendo con manos entre tapa delantera y faja." Below the text are three rhythmic patterns, each consisting of three notes with an 'x' above them, and a '3' above the group, indicating a triplet. A large arrow points from the box towards the left, indicating the direction of the instrument's body.

Interculturalidad de transformación: En esta ocasión, los instrumentos que pertenecen a un grupo identitario se transforman en otro no perteneciente a su cultura, por ejemplo la "kulitrunización" del contrabajo o la "pitikkación" de la flauta. Las imágenes que a continuación se muestran son un claro ejemplo de ello.

Figura 23. Dualidad de duración ejemplo 1, donde se muestra el contraste entre notas largas, en este caso la pitilika y notas cortas interpretadas por la trutruka.

The image shows two staves. The top staff is labeled 'Trk.' and contains several short, dotted notes. The bottom staff is labeled 'Prk.' and contains a single long note with a fermata. A dynamic marking 'f' is placed at the end of the Trk. staff. A text box in the center of the image reads: "Tocar alturas libremente tratando de representar puntillismo o un salpicar de notas muy cortas (20")".

- **Dualidad de duración:** En este caso se refiere a dos cosas, lo contrastante entre notas de duración larga versus notas cortas y el uso de acelerando y rallentando simultáneamente. A continuación un ejemplo de cada caso.

Figura 22. Dualidad de altura, contrastes entre un "La 6" del violín y un "Re 1" del contrabajo.

The image shows two staves. The top staff is labeled 'Cb.' and contains a single high note with a sharp sign. The bottom staff is labeled 'Vln.' and contains a single low note with a flat sign. A slur connects the two notes, indicating a contrast in pitch.

- **Dualidad de Altura:** Respecto al contraste entre alturas, esto se refiere al enfrentamiento entre notas agudas y graves. Una fragmento de la obra con un ejemplo de ello;

Dualidades contrastantes:

En una primera instancia el concepto "dualidad" lo aborde desde el punto de vista contrastante, porque si bien, recordando sobre su definición, esencialmente consiste en la relación de dos fuerzas o entes de energías opuestas de igual valor, que conviven entorno a un equilibrio donde una no pervive sin la otra y recíprocamente, es decir, que una característica de este fenómeno es el contraste. Este concepto se puede utilizar muy bien dentro de lo musical, ya que, en variadas ocasiones es un factor versátil y se puede incorporar en alguno de los parámetros del sonido que son: Altura, Duración e intensidad.

El siguiente tipo de dualidad no está relacionada con los parámetros del sonido pero sí puede ser considerada como dualidad contrastante, me refiero a la "dualidad de tutti – solo". Esta variable nació

Figura 26. Dualidad de dinámica entre un crescendo de la flauta que va de pianísimo y fortísimo versus el decreciendo en la guitarra con el efecto contrario.

Figura 25. Dualidad de dinámica, contraste entre pianísimo y fortísimo, de la flauta y guitarra respectivamente.

por parámetro.

como crescendo y decreciendo. En las siguientes imágenes un ejemplo mezo piano, fortissimo, etc.), y el segundo, dinámicas de transición tales contrastan entre lo fuerte y piano (considerando sus variaciones como dos parámetros, primero la dinámica de notas y/o frases que se diferencia entre alta y baja densidad en decibels, en este caso existen **Dualidad de dinámica:** Este efecto es el más notorio ya que es la

Figura 24. Dualidad de duración ejemplo 2, contraste entre accel. de kultrun y rall. de cascavillas.

por la investigación relacionada con el dualismo en la naturaleza humana, donde podemos recordar el estudio de Emile Durkheim donde cito en el capítulo III sobre el dualismo. Por consiguiente, quisiera agregar una nueva cita del mismo autor donde se describe con mayor detalle el punto que quiero aclarar.

Estos dos aspectos de nuestra vida psíquica se oponen el uno al otro, como lo personal frente a lo impersonal. Existe en nosotros, un ser que se representa todo por relación a él, desde su propio punto de vista, y que, en lo que hace, no tiene otro objeto que sí mismo. Pero también existe otro que conoce las cosas sub specie aeternatis, como si participara de otro pensamiento que el nuestro, y que, al mismo tiempo, en sus actos, tiende a realizar fines que lo superan. (Durkheim, 2011, pag. 191)

En relación a la cita anterior podemos deducir que existe una dualidad relacionada a lo comunitario versus lo individual, así mismo, otra referencia relacionada a la cultura mapuche se relaciona perfectamente con este estudio, acto seguido quisiera mostrar una última referencia extraída de una de las entrevistas que realicé a un lonko de la comunidad ubicada en plena urbe de Valparaíso, me refiero a la comunidad We Folliche Amuleaín.

La pregunta que realicé fue la siguiente:

1. ¿Qué opina usted de los estudios que se han realizado sobre la dualidad que existe en la cultura mapuche, indicándolo como un patrón que se repite en muchas ocasiones, como por ejemplo, la dualidad en sus creencias como el dios anciano y la anciana, el joven y la joven, el hombre y la mujer, el sol y la luna, el bien y el mal, etc.?

A continuación un fragmento de la respuesta que dio:

“Esto se repite en todo, desde la dualidad entre géneros, entre lo económico, lo privado y lo colectivo, se tiende a decir que el mapuche es colectivo, comunitario, pero no es así, están las dos cosas, lo privado que es sagrado dentro de la cultura mapuche y también lo colectivo que es

Por lo tanto, explicaré cómo he ocupado el concepto representado en la música.

Dualidad Tutti – Solo: Este fenómeno ocurre en dos ocasiones, una es cuando un instrumento se individualiza de un grupo pero no representado como un solo con su acompañamiento, si no, simplemente en breves momentos se distingue la simultaneidad sonora de un grupo de instrumentos versus cualquier otro instrumento sonando solo. La otra es la que se acerca hacia el concepto comunitario o impersonal, que trata de la unión de todos los instrumentos, donde por ejemplo, pueden realizar la interpretación de un ritmo en especial o la personificación de un instrumento autóctono específico.

A continuación un ejemplo de cada factor.

The image displays a musical score for an ensemble, divided into two systems. The instruments listed on the right side of each system are: Cb. (Contrabajo), Kt. (Corno), Gtr. (Guitarra), Trk. (Trompa), Fl. (Flauta), Prk. (Percusión), Vln. (Violín), and Csc. (Cascabeles). The score includes dynamic markings such as *d* (piano) and *f* (forte), and articulation marks like accents and slurs. In the right system, two notes are circled in red: one in the Fl. part and one in the Prk. part. The left system shows a different musical texture, possibly a different section of the piece.

Figura 27. Dualidad contrastante Tutti – Solo, en el recuadro izquierdo es sobre el concepto de lo individual donde las notas marcadas en rojo son las representadas con la idea, y en el recuadro derecho está relacionado con lo colectivo ya que un grupo de instrumentos personifica una pitillación, donde la mayoría participa de una acción específica.

Concluyendo, se podrían agregar un par de dualidades más, ya que, a simple vista pueden asemejarse con lo expuesto, pero en realidad sólo aparentan estar cerca, y es referente a lo tonal – microtonal, donde las palabras pueden denotar una cierta oposición, pero en este caso la diferencia no es contraria sino, distinta. Algo parecido ocurre con una posible dualidad entre ruido y sonido, existe una amplia definición entre ambas palabras pero, en definitiva en algún punto estas dos se unen, por tanto, no me pareció pertinente hacer un alcance respecto a esta supuesta oposición. Entonces, para el siguiente paso, se utilizará todo el material que se recaudó durante el proceso de búsqueda tales como: la elección de los instrumentos (tradicionales del occidente y autóctonos mapuche) y el resultado de la unión del concepto de estructura (basado en el “árbol”) con los procesos del análisis espectral, donde se obtuvo la “Estructura Base”; los conceptos de dualidad e interculturalidad transformados por la representatividad, donde no fue una asignación arbitraria de ideas, si no, cada representación tenía un nexos lógico que los unía, y así, considerando una cantidad de posibilidades razonables, surgieron variadas características para utilizar como herramientas, moldes o matrices a seguir que servirían para llevar a cabo la composición.

Figura 28. Dualidad Arsis – Tesis, donde el violín en la parte superior dialoga con las pitikas en una pseudo alternancia.

The image shows a musical score for two instruments: Violin (Vln.) and Pitika (Pik.). The Violin part is on the top staff and the Pitika part is on the bottom staff. Both parts feature a sequence of notes with triplet markings (3) and a fermata over the final notes. The Violin part has dynamics markings: *fu*, *df*, *fu*, *fu*. The Pitika part has dynamics markings: *fu*, *f*.

Y para terminar, una última dualidad considerada, llamada “Dualidad Arsis – Tesis” y se refiere a la alternancia dual o de dos grupos en un diálogo de pregunta – respuesta, como el significado dual del “sikusear” entre sikus arcas e iras o el concepto rítmico conocido como “hoquetus”. Esta paridad está relacionada al mapuche con la acción que realizan las pitikas, donde al igual que lo anterior, cuando se ejecutan en los rituales o ceremonias existe una constante alternancia entre dos grupos. A continuación un extracto de la obra con una frase donde ocurre un diálogo alternado entre instrumentos.

4.2 Re-estructuración, collage y auto-análisis

Volviendo a lo estructural y analizando el material obtenido, se considera mencionar que en esta siguiente etapa, el concepto de *collage* puede ser una resultante del proceso, donde la "incorporación de nuevo material" puede relacionarse como el "ensamble de fragmentos", y la "Estructura Base", como la "superficie" en la cual se superponen o acomodan los fragmentos. Es considerable mencionar, que para introducir este nuevo material existe un elemento esencial que subyace desde las expresiones sonoras mapuche, este factor que puede variar entre lo rítmico y melódico que lo caracteriza, se une con las herramientas preestablecidas anteriormente, para formar parte de lo que se constituye en la escritura de la obra, y por lo tanto, pasa a ser un efecto de cita que convoca a nuestra memoria auditiva, aludiendo a lo que conocemos como cultura mapuche.

En la siguiente cita, un fragmento de lo que es el collage y sus características.

El collage es una técnica artística, consistente en el pegado de diversos fragmentos de materiales sobre una superficie; es decir en ensamblar elementos variados en un todo unificado. El término se aplica sobre todo a la pintura, pero por extensión se puede referir a cualquier otra manifestación artística, como la música, el cine, la literatura o el videoclip. (Collage, 2011, pag. 1)

Claramente es visto que dentro de la música, esta forma de componer se presenta en algunos autores relacionados a la vanguardia del serialismo, tales como; Luigi Nono, Luciano Berio, Bruno Maderna y Roberto Gerhard, con obras como "*Sinfonia N.º3, Collages*" (1960) de Gerhard o "*Sinfonia*" de Berio. También, desde la técnica de la cita y el collage encontramos la obra inspirada en la música de Isaac Albéniz, llamada "*Halffbeniz*" de Cristóbal Halffter (nac. 1930). (Román, 2008)

Regresando con lo anterior, respecto a este elemento esencial sustruido de las expresiones sonoras mapuche, es importante mencionar que se generó gracias a; la escucha del entorno cultural mapuche, la

En la música indigenista chilena, escrita desde los cuarenta del siglo pasado hasta ahora, están representadas la mayoría de las etnias originarias de Chile. Las obras adscritas en esta poética involucran profundos cambios desde el punto de vista de la estética y de la estructura musical. Por ejemplo, Carlos Isamitt representa un tipo de indigenismo de los años treinta y cuarenta en Chile, basado en una superedición del referente identitario (canto mapuche) a superestructuras de tradición centro-

composición con cambios de enfoque, conceptuales, estructurales, etc. En el siguiente fragmento, quisiera citar una breve explicación sobre el indigenismo y los compositores que en la historia han trabajado con esta tendencia, demostrando distintas maneras de abordar su realizado en la creación.

desarrollando con el tiempo, se involucra en gran medida con el trabajo indígena. Sin embargo, no hay que ignorar que el género indigenista, un concepto importante a considerar si se habla de una obra con raíz explicación relacionada al factor esencial que conlleva la obra, y que es cual, se observa que el concepto "musema" rescata de manera precisa la Esta cita es obtenida del análisis de una obra con raíz mapuche, la

(Díaz, 2016)

Cuando un estilo se presenta deformado de tal modo, que resulta irreconocible como motivo o melodía, se transforma en un musema, es decir, en un material musical que alude a un estilo o tipo de repertorio a nivel subliminal o inconsciente. Este musema recoge la esencia de un estilo, pero en tan concentradamente que percibimos algo parecido a un referente ubicuo, pero de un modo equívoco.

"musema", que es lo que se explica en la cita en el siguiente párrafo. Y para establecer un término al tema abordado, se utilizará la palabra no hubiera logrado un elemento satisfactorio y determinante para la obra. relacionado con la participación activa dentro de su comunidad. Sin ello ceremonias, la integración al grupo instrumental en rituales, etc., todo lo transcripción de fragmentos sonoros, realización de grabaciones en

europas.[...] Matthey ha evolucionado un indigenismo conceptual, a uno estructural. Alvarado trabaja una sintaxis indigenista por grupos celulares de notas, lo que le da un aspecto **collage** a su escritura de ascendencia mapuche. [...] Cáceres representa el caso más radical de indigenismo de nuestros días, expresado en una escritura prácticamente libre de elementos musicales postizos, ornamentales o de

cita. (Díaz, 2013, pag. 13)

Volviendo al tema de la re-estructuración, aspecto que define prácticamente la tercera etapa del proceso compositivo, tomando en cuenta que el primero fue, la unión de lo estructural y espectral dando como resultado la "Estructura Base" y el segundo, los aspectos a considerar para representar los conceptos de "dualidad e interculturalidad". Es esencial empezar por indicar qué características tiene el "musema" empleado en la composición.

Células rítmicas: El tresillo fue un factor predominante como unidad temaria y sus variantes, donde el trabajo de la subdivisión de sí misma y el juego de las posibilidades para encaminar una frase y desarrollarla, fue primordial para la escritura. Otros ritmos fuera del tresillo que también forman carácter rítmico mapuche, fueron parte de la variabilidad dentro de las células rítmicas. En las siguientes imágenes se exhiben algunas de las rítmicas principales.

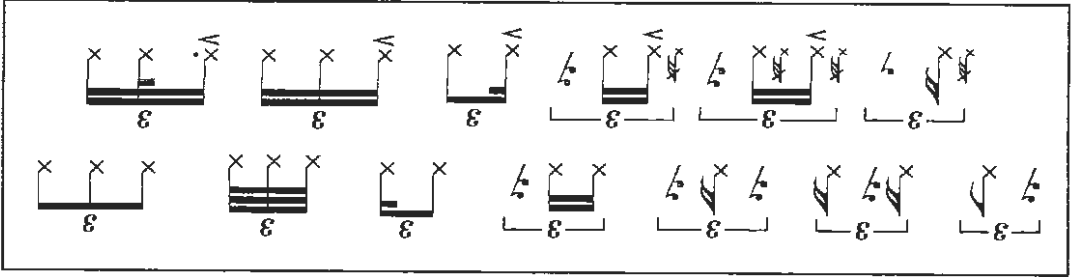


Figura 29. Células rítmicas, tresillos y sus variantes utilizados en la obra.

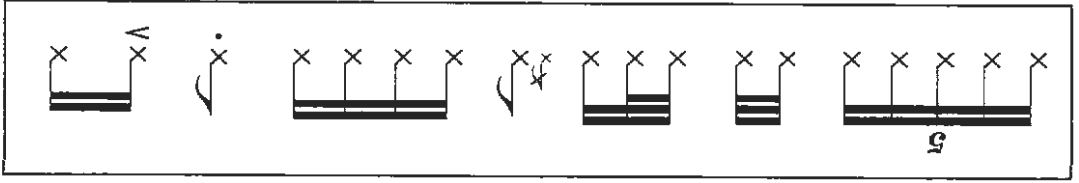


Figura 30. Células rítmicas, otros ritmos fuera del tresillo.

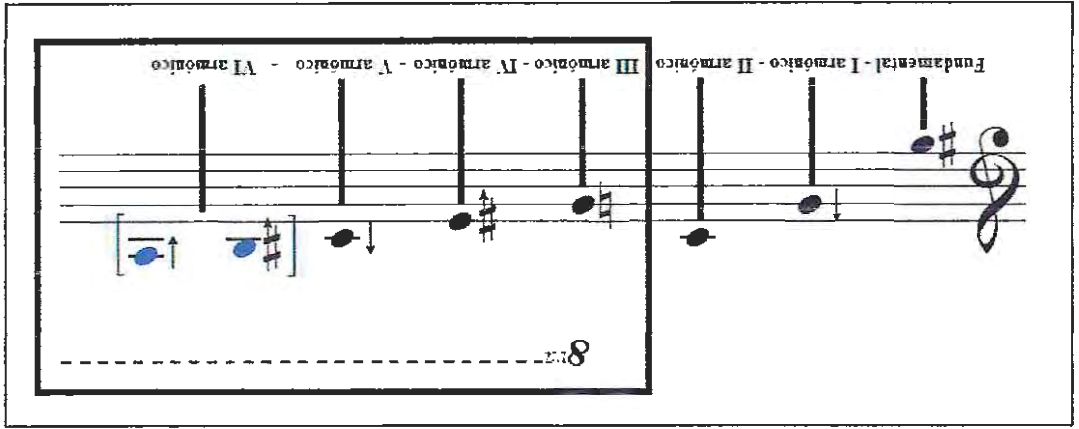
Células melódicas o relaciones intervalicas principales: Para esta definición hay que tomar en cuenta dos características semejantes que se pueden relacionar. Una es, la intervalica entre las alturas obtenidas en un análisis espectral, y la otra, la homogeneización melódica de las expresiones sonoras mapuche. Existe cierta similitud entre ambos aspectos ya que, en los casos se trabaja con armónicos, en lo mapuche por su parte las melodías construidas desde una trutruka o un roikin, básicamente se articulan desde un tubo que depende de su longitud, donde su fundamental es la frecuencia base de las alturas más agudas, por lo tanto, las notas que suceden a la base son los armónicos del mismo. También es interesante la comparación que se le puede realizar entre los instrumentos de viento y el canto, ya que, las relaciones intervalicas de sus melodías son muy similares, pero no se puede saber con certeza si las melodías del canto provienen de los instrumentos o viceversa. "Lo cierto es que en la ejecución de la trutruka se debe seguir el canto del lonko o machi, haciendo una imitación de la melodía." (A. Conuecar, comunicación personal. 06 de julio, 2016)

En relación al espectralismo, en general cualquiera sea el timbre o altura, se puede obtener el mismo orden intervalico de los armónicos, ya que, por ley natural descubierta en un principio por Pitágoras, está comprobado física y matemáticamente. Por lo tanto, los instrumentos como la trutruka que en general no alcanzan alturas más allá del décimo armónico, podemos encontrar una similitud muy cercana con el análisis espectral realizado en la obra, donde el fin de preestablecer las alturas en la obra es el objetivo que dará como resultado sonoridades semejantes a lo mapuche, desde un ámbito cercano a lo subliminal o inconsciente, como anteriormente se describió en la definición de "musema".

Para demostrar esta relación intervalica entre ambas características, daré a conocer uno de los elementos que incorporé durante el proceso creativo, recurriendo a una cita melódica extraída del sonido de una trutruka, donde dicha ejecución es nombrada como "el llamado", que es parte introductoria del ritual y que cumple la función de captar la atención de los presentes comunicando que se empezará la ceremonia, (audio registrado de un ritual en la comunidad We folliche amuleaifi, Valparaiso) haciendo una transcripción de ella y quedando como resultado la siguiente melodía.

Como se puede apreciar en la imagen, es importante aclarar que dentro del proceso del análisis espectral se obtuvieron frecuencias fuera de la afinación estándar (440 Hz) por lo que, en su mayoría se fueron digitos intermedios a la afinación. A pesar de esto, el sonido fue

Figura 33. Análisis espectral y sus primeros datos. En la imagen muestra un recuadro que marca las alturas semejantes a la relación intervalica de la imagen anterior.



En este caso, en la siguiente imagen se puede comparar intervalicamente como el análisis espectral realizado tiene la misma primera octava de la 5ª justa y el sexto armónico que es la 7ª menor.

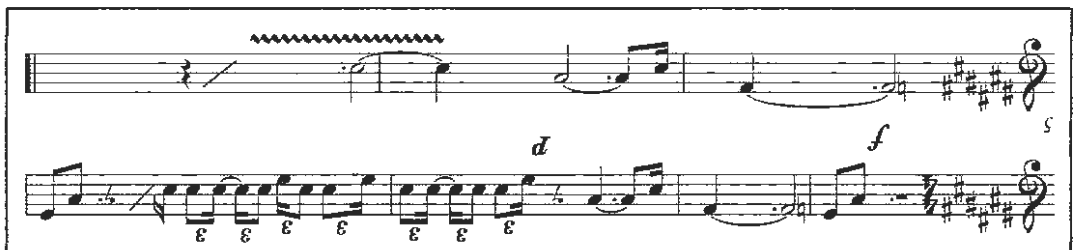
De esta manera, si lo comparamos con el análisis armónico, (en este caso se puede realizar con cualquiera, pero tomare como referencia el trabajo que realicé con mi obra) es posible visualizar la misma relación intervalica que va desde el tercer armónico correspondiente a la segunda octava de la fundamental, el cuarto armónico que es la primera altura de 3ª mayor desde su fundamental, el quinto armónico correspondiente a la

Figura 32. Cuatro notas consecutivas.



Continuando con el análisis se puede deducir que en la melodía se tocan cuatro notas, las cuales, no existen o es imposible ejecutar alturas intermedias, por lo tanto, estarán consecutivamente ordenadas de la siguiente manera.

Figura 31. Transcripción de trutruka.



Entonces, esencialmente se consideró que tanto para este instrumento, como para las pitillas, las alturas que emitirán no tendrán importancia dentro de la obra, ya que, conceptualmente no está en mis principios intervenir instrumentos sagrados propios de una etnia milenaria como la mapuche, para intentar conseguir afinaciones específicas en la

Comenzando con los instrumentos autóctonos, empezaremos con la *Trutruka*, ya que, de todos es el que requirió mayor elaboración en torno a la escritura, considerando las características y manteniendo conceptualmente su función principal responsabilizándola en variados aspectos de un significativo protagonismo, ya que, dentro de los procesos creativos se seleccionó para la realización del análisis espectral.

Un tema importante a considerar, es sobre la notación dentro de la obra y que tiene por objetivo alcanzar la interpretación más aproximada según lo que el compositor necesita con los instrumentos.

4.2.1 Consideraciones en la notación

Entonces, para la composición la fusión de los factores, "células rítmicas" y "células melódicas o relaciones interválicas principales", formará lo respecto al "musema", obtenido gracias al análisis de las expresiones sonoras mapuche, siendo parte fundamental para el desarrollo de frases e ideas musicales en la composición.

También se puede tomar en cuenta que los demás armónicos respectivos a la fundamental se acercan hacia un "Re" natural con pequeñas diferencias de octavas de tono y por otra parte, las relaciones interválicas de los demás armónicos se aproximan correctamente a la altura correspondiente al orden consecutivo natural de una estructura armónica de cualquier otro sonido.

humano, la suma de todo dio como resultado un "Re". se aproximaba más hacia un "Re#" que a un "Re", pero para nuestro oído distintos motivos, su fundamental se vio afectada con la afinación ya que, como la *trutruka* en su morfología, donde su afinación puede variar por ilógico, ya que, en la fundamental dice "Re#" debiendo ser un "Re", pero estas alturas, considerando la fundamental, se obtuvo algo relativamente examinada espectralmente). Como consecuencia, con la aproximación de fundamental con sus armónicos es el sonido resultante de la nota producía este efecto (es primordial saber que la suma sonora de la registrado como un "Re", ya que, en su totalidad armónica y natural

Figura 35. Escritura para trutruka 2.

Si bien no se considero la altura como algo relevante, en esta sección fue necesario recurrir a la definición de lo rítmico (aunque en algunos casos la rítmica es igualmente libre, cumpliendo con lo conceptualmente analógico a lo sonoro mapuche).

Otro ejemplo de cómo se escribió pero requiriendo de una lectura rítmica más compleja para su interpretación.

Figura 34. Escritura para trutruka, cita de transcripción "el llamado".

Por lo tanto, la escritura que utilicé para la trutruka reemplazando el pentagrama, indica tres rangos de altura donde el instrumento podrá desenvolverse en torno a ellos, los cuales son: altos, medios y bajos.

En la siguiente imagen, y para aclarar lo que anteriormente mostré sobre la transcripción de la cita que incorporé en la obra (figura 31), esta es la forma en que escribí para la trutruka, suprimiendo todo lo relacionado a llaves, armaduras y pentagrama, dejando como soporte tres líneas que representarán lo anteriormente explicado.

tonalidad y captando la intención espiritual que los sonidos conllevan.

lleva a cabo en las manifestaciones rituales, sin preocuparse de una alturas, es para respetar lo que ocurre sonoramente e imitar lo que se Continuada con lo anterior, el fin de dejar libertades en cuanto a las definir conceptualmente ciertos factores que se asocian a lo mapuche. fueron sometidos a múltiples intervenciones y limitaciones con el fin de obra, no así como los instrumentos provenientes del occidente, los cuales,

Esta sección se escribe de esta manera para conseguir una simultaneidad rítmica semejante a lo que ocurre sonoramente con un grupo de pitllkas, donde se desarrolla la idea de representar la "dualidad contrastante de dinámicas" y la "dualidad tutti - solo", (véase en subcapítulo 4.1.3 *Representación de dualidad e interculturalidad* - Dualidades contrastantes) entre instrumentos autóctonos versus instrumentos tradicionales, lo cual, es necesario la una mera precisión en lo rítmico.

Por el contrario, en la obra existen otras secciones para trutruka con libertad rítmica, donde ni la barra de compás se hace presente.

En la siguiente imagen lo demuestra en distintos momentos.

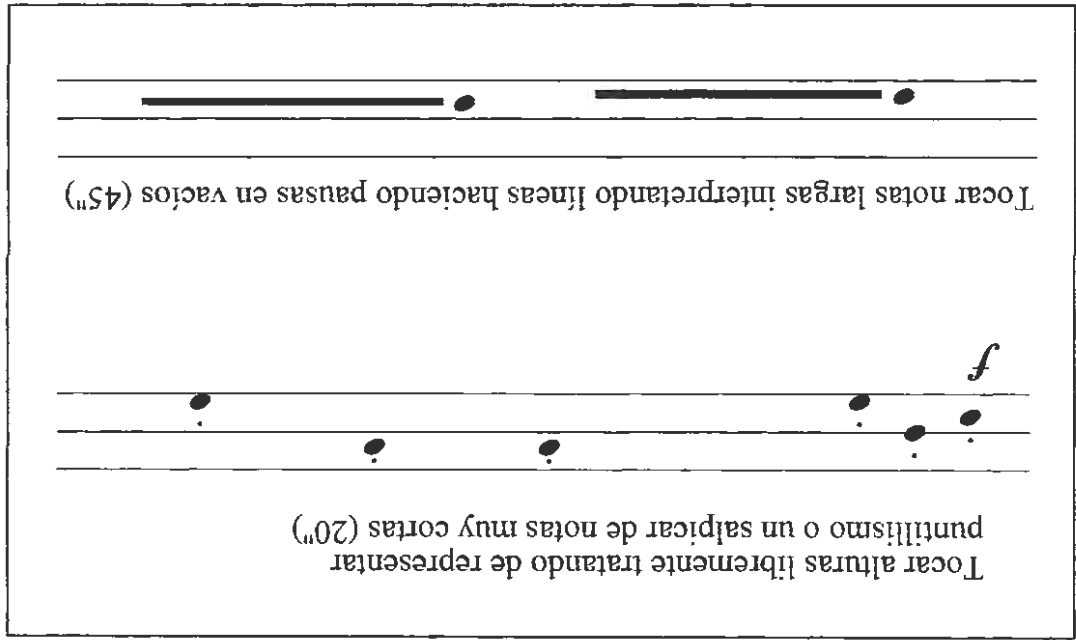



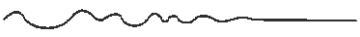





Figura 36. Sección de escritura para trutruka de rítmica libre.

Como se puede apreciar, se utiliza el factor temporal medido en segundos para indicar un estimado de duración en la sección, donde también se escriben enurciados que ayudan con la interpretación de los símbolos.

Terminando con la trutruka, presentaré una tabla con las simbologías utilizadas en la notación explicando el significado y la función que cumple cada uno.

Siguiendo con la explicación de la notación de instrumentos autótonos, continuaremos con el **Kulturun**, instrumento chamánico y principal en la *cosmovisión mapuche*. En tema de escritura para este instrumento, por ser uno de percusión se consideró usar sólo una línea para la escritura de las rítmicas, donde las cabezas de notas estarán escritas en cruz como tradicionalmente se utiliza en la percusión, indicando que en la línea será el centro del cuero y superior a la línea hacia la orilla. Existe un momento excepcional en el que se indica con dos líneas el momento que se percute en el cuero con el trüpuwwe (nombre de baqueta mapuche usado en el kulturun) y el golpe de semillas en la cavidad interna del kulturun. Otra indicación fuera de lo percuido, es sobre el efecto sonoro que emiten las semillas halladas dentro del Kulturun al generar movimientos en él. En este caso, lo primero es indicar la posición en que el Kulturun se encuentra señalando si el cuero está hacia arriba o hacia abajo. En consideración con la representación otorgada a las semillas, en la composición las caracterice por su procedencia originaria, es decir, su significado esencial desde su función como semilla, la que proporciona la germinación de la vegetación y la vida en general. Por lo tanto, en la obra este efecto sonoro se manifiesta en la parte introductoria,

Nota más aguda que se pueda hacer.	
Nota más grave que se pueda hacer.	
Nota larga.	
Sin vibrato a vibrato irregular y lento.	
Sordina de mano utilizada por el trutrukature.	
Vibrato normal.	
Pequeño glissando utilizado para finalizar frase.	

donde con movimientos espirales, los cuales, se interpretan como lo cíclico que avanza, aludiendo al crecimiento, las vueltas de la tierra, las estaciones del año y el desarrollo de la vida, que en general es un concepto muy presente dentro de las culturas originarias y la mapuche en especial.

A continuación la siguiente cita se refiere al concepto del pensamiento en espiral, explicando su presencia en las culturas originarias del continente americano y en la mapuche particularmente.

El modelo de pensamiento y acción en espiral es incluyente, y permite conectar el presente con el pasado y en el caso de los pueblos originarios permite comprender la factibilidad de construir futuro volviendo al pasado; vale decir a las raíces de su desarrollo como pueblo.[...] El hombre indígena vive el presente en una realidad de continuo movimiento cíclico de la naturaleza y de su cultura. El We Tripanu de la nación mapuche, es un renacimiento natural, el término del año es el inicio de una nueva vida y no la suma de años acumulados. (Gavilán, 2013)

Volviendo a lo relacionado con la notación en el Kulturun, en la mayoría de sus intervenciones la duración de los ritmos y dinámicas están escritos en forma tradicional, donde se hace muy presente el tresillo y en general los patrones anteriormente mostrados en el concepto "musema". En la siguiente imagen alguno de estos momentos.

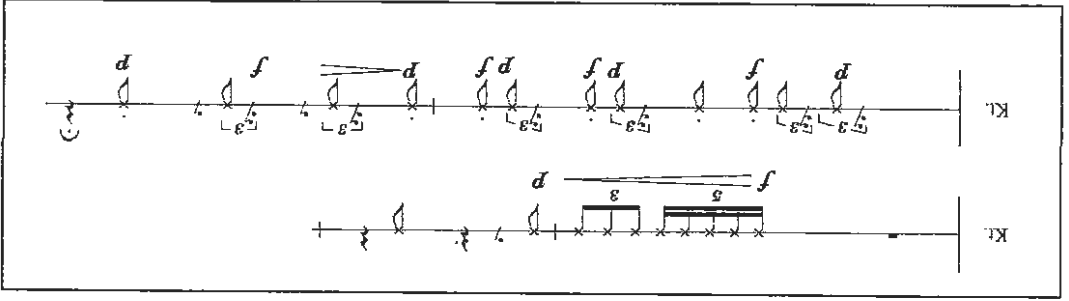


Figura 37. Escritura de ritmos en kulturun de forma tradicional convencional.

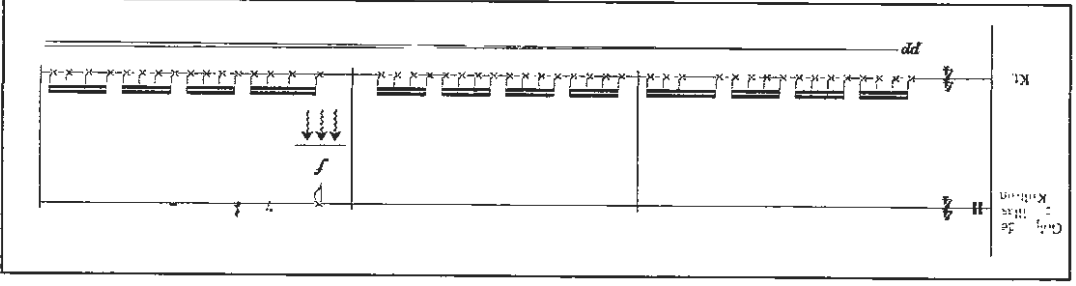
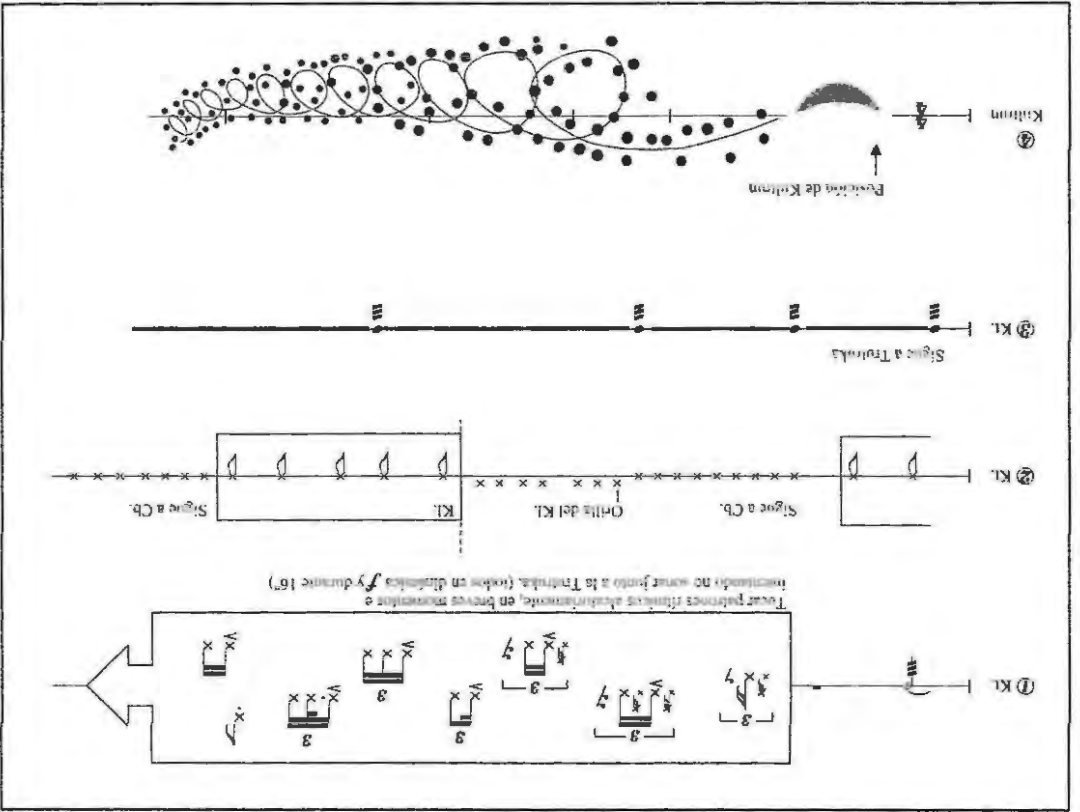


Figura 38. Ritmos de Kulturun en dos líneas.

En la figura 37 y 38, podemos apreciar tres secciones que muestran distintos ritmos según el contexto en el que se encuentra. La primera es un momento de incertidumbre rítmica, usando el quintillo como realce de las siguientes corcheas que van marcando presencia en momentos de tranquilidad sonora. La segunda, el kultrun participa de ritmos en conjunto con otros que van simultáneos, generando una unánime sensación de sincronía similar a los ritmos de un kultrun o de pitikas. Y por último, se muestran dos sistemas en el mismo instrumento en el cual, el superior va marcando momentos acentuados por las semillas internas del kultrun, mientras la línea inferior realiza un crescendo con el trüpuwe (baqueta) homologando una ceremonia en su introducción. Así como en la trutuka el kultrun tiene momentos de duración libre donde va interpretando según las indicaciones en los enunciados, estas secciones como no llevan barras de compás se les indica con una duración aproximada medida en segundos. Como son momentos especiales, para su interpretación será crucial la indicación del cambio de sección guiada en la dirección del director que dirija la obra.



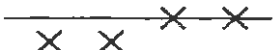
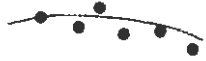
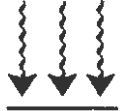

En la siguiente imagen algunas muestras de estas secciones de carácter libre.



Continuaremos con la **Pifilika**, aerófono de madera con uno o dos orificios, los cuales, para esta obra se usarán dos, cada uno con una nota distinta, donde sin importar su afinación, ambas tendrán que ser de diferente altura para generar el efecto de pregunta-respuesta o como la dualidad definida anteriormente, "dualidad arsis-tesis".

Como se explicó previamente en la sección de la *trutruka*, los instrumentos mapuche no utilizan afinaciones definidas en su organología, lo que sí se puede medir, es un aproximado según los estudios etnográficos de musicólogos que han registrado y con eso llevar a cabo un promedio de altura que se relaciona directamente con su longitud. Un alcance importante que Díaz (2013) menciona en sus definiciones acerca de la *pifilika*, es que en los rituales suelen congregarse varios ejecutantes de este instrumento, donde se subdividen en dos grandes grupos que alternando los sonidos dejan una resultante que equivalen a dos manchas sonoras de tipo *cluster*, donde también predomina una cierta sonoridad de tercera menor-mayor, pero dentro de una textura rica en sonidos muy próximos entre sí.

Por lo tanto, en la obra no será requisito una afinación entre *pifilkas* pudiéndose interpretar incorporando a dos de cualquier afinación. Lo que sí se puede preferir a criterio propio es dejar previamente establecido que la *pifilika* 1 sea la más aguda y la *pifilika* 2 la más grave.

Posición de <i>Kulturun</i> (boca arriba).	
Tocar desde la orilla del <i>Kulturun</i> hacia el centro.	
Cruz en la línea, tocar en el centro del cuero y arriba de la línea tocar en la orilla.	
Hacer sonar semillas que contiene el interior del <i>Kulturun</i> , interpretando dibujo.	
Golpe de semillas contra cuero de <i>Kulturun</i> .	
Nota larga.	

Finalizando con lo referente al *Kulturun*, la lista de símbolos y su explicación utilizados para este instrumento.

Figura 41. Escritura libre de pitlikas. En estas tres secciones se muestran distintos momentos de libertad que se especifican en los enunciados según la función requerida.

PK.1 emitir notas largas, lo más extensa que se pueda
pk.2 responder a pk.1 con nota larga siguiendo la misma idea

PK.2 Responde a pk.1 con nota larga
pk.1 Reaccion a golpe de semillas con nota corta

PK. Interpretando línea (31ª aprox.)
Tocar notas cortas aleatoriamente

Figura 40. Escritura de pitlikas. En la imagen tres partes distintas en donde la primera se muestra más que nada en qué lugar va cada una y las variables en dinámicas, la segunda momentos de simultaneidad y la última el nivel de complejidad rítmica escrita.

PK.1



PK.2

PK.

En relación a su escritura en la obra, se consideró trazar dos líneas (para omitir cualquier duda en cuanto a considerar una afinación, de esta manera queda en claro que no es imprescindible), una para cada pitlika donde se indica que la línea superior es la pitlika 1 y la inferior la pitlika 2. Vale recalcar que en las secciones libres generalmente se intenta lograr un efecto relacionado a la representación conceptual de la "interculturalidad de traspaso" anteriormente explicado, y que habla sobre la mimesis entre instrumentos que deben seguir a otro (alta) libremente, con una percepción visual tratando de interpretar la poca información escrita en su línea y una percepción sonora en tiempo real escuchando lo que el instrumento a seguir va haciendo en esos instantes. En las siguientes imágenes se visualiza cómo se presenta la línea de pitlikas, los cambios con ritmos escritos e interpretaciones libres.

En la figura 41, en cuanto al efecto referido a la representación de "interculturalidad de traspaso" en la primera ocasión se indica la libertad en que las pitikas deben desenvolverse pero son ellas las seleccionadas como *affa*, donde en ese momento las cascahuillas y el violín deben seguirlo por 12 segundos. Ya en el segundo ejemplo, una depende de la reacción del Kulturun y la otra responde generándose una reacción en cadena del mismo efecto y la última la libertad no depende del efecto antes mencionado, si no, se interpreta por si solo como se indica en el enunciado superior de la línea.

A continuación las simbologías usadas en la escritura de pitikas.




Nota larga.	
Stacatto	

Terminando con lo referente a la notación de instrumentos autóctonos en la obra, como último quedan las **Cascahuillas**, instrumento igualmente importante y presente dentro del ritual mapuche y utilizado en muchas ocasiones por la machi.

En la obra, al igual que el Kulturun, los ritmos se escriben en una sola línea, donde las notas son indicadas con cabezas en cruz. Referente al ámbito general, en las cascahuillas existen momentos de escritura donde se interpreta estrictamente lo indicado en sus duraciones y en otras ocasiones con más libertad experimentando bajo los conceptos de "interculturalidad de traspaso" o de libertad individual, donde el último es referido a la intención de emular las sonoridades que naturalmente se obtienen en una ceremonia, donde la espontaneidad prima dentro de esa realidad.

En la imagen de la figura 38 se muestran estas dos secciones, estricta interpretación de duración y dinámicas, e indicaciones que otorgan mayor libertad en la interpretación.

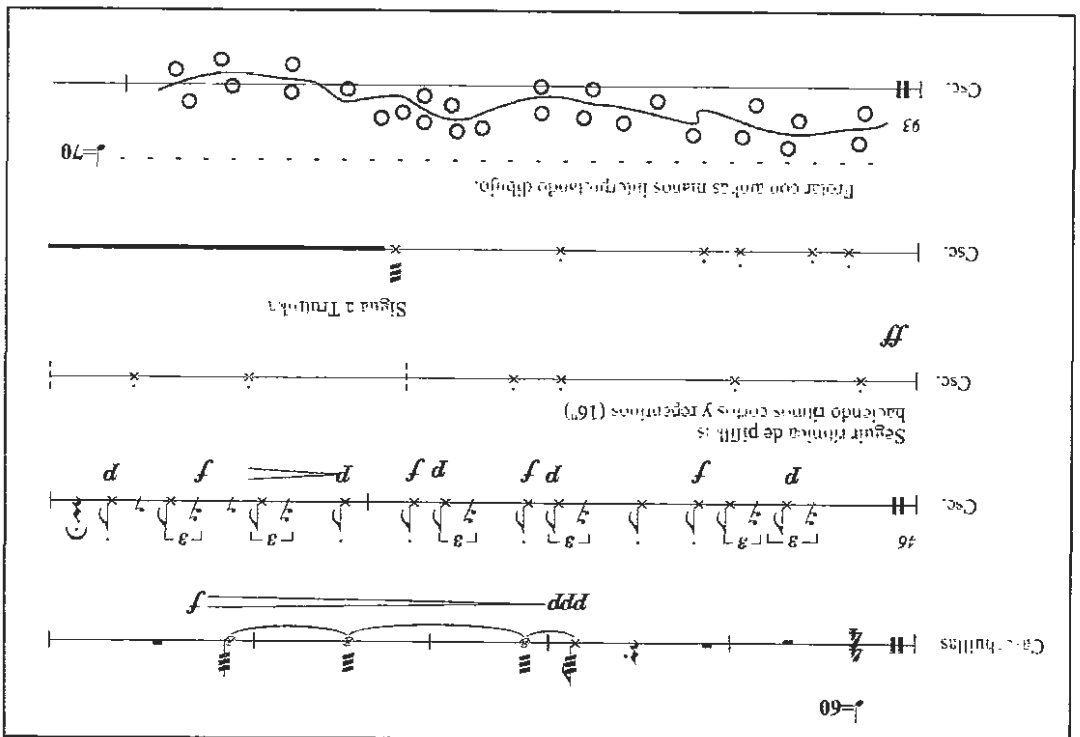
Para continuar sobre las especificaciones respecto a la notación, proseguiremos con los instrumentos provenientes del occidente-europeo que son: flauta, violín, guitarra y contrabajo.

<p>Nota larga.</p>	
<p>Staccato</p>	
<p>Sonido de Cascahuillas que se realiza frotando el instrumento con ambas manos e interpretando dibujo.</p>	

Como se percibe en la imagen, las dos primeras instancias exponen lo referido a la escritura estricta de duración y dinámicas, desde la segunda al final son del tipo libres donde no existen plicas que indique la duración y la última trata de la interpretación del dibujo haciendo frotar con ambas manos el instrumento, consiguiendo un sonido metálico medido por el movimiento de las manos a criterio del intérprete.

Finalizando con las cascahuillas, el listado de símbolos escogidos para su interpretación.

Figura 42. Escritura de Cascahuillas. En la imagen cinco pequeñas frases del instrumento mostrando los distintos momentos de interpretación.



The image displays five musical phrases for Cascahuillas, each on a five-line staff. The first phrase (labeled 'Casc.' and '46') features a series of notes with dynamic markings *f* and *ff*, and a crescendo hairpin. The second phrase (labeled 'Casc.' and '70') shows a series of notes with a dynamic marking *ff* and a crescendo hairpin. The third phrase (labeled 'Casc.' and '70') features a series of notes with dynamic markings *f* and *ff*, and a crescendo hairpin. The fourth phrase (labeled 'Casc.' and '70') shows a series of notes with dynamic markings *f* and *ff*, and a crescendo hairpin. The fifth phrase (labeled 'Casc.' and '70') features a series of notes with dynamic markings *f* and *ff*, and a crescendo hairpin. The text 'Frotar con ambas manos interpretando dibujo.' is written below the first phrase. The text 'Seguir rítmica de píllas haciendo rítmicos y repetitivos (16)' is written below the second phrase. The text 'Sigua a Truoka' is written below the third phrase.

Figura 43. Instrumentos del occidente-europeo, escritura tradicional convencional I. Mecánica rítmica que va construyéndose en el tiempo, extraída de los patrones que se ejecutan en las pifllkas, donde se generan polirritmias entre los tímbrs y usando principalmente las corcheas como pregunta y los tresillos como respuesta.

The image shows a musical score for four instruments: Clarinet (Cl.), Oboe (Ob.), Flute (Fl.), and Violin (Vln.). The score is written on four staves. The top staff is for Clarinet, the second for Oboe, the third for Flute, and the bottom for Violin. The music features a complex rhythmic pattern with various note values and rests, including dynamic markings like 'd'. The score is presented in a traditional Western musical notation style.

Con respecto a la escritura de estos instrumentos, es práctico hacer mención de su notación en conjunto, ya que, generalmente en la obra utilizan el mismo sistema (el pentagrama) y las variaciones entre ellos en cuanto a su escritura no es tan amplia. Por ejemplo, cuando deben seguir una indicación de una interpretación más libre, esta es muy semejante entre ellos y me refiero al efecto que conceptualmente indico con "interculturalidad de traspaso", donde para todos se debe quitar el pentagrama dejando libertad en las alturas, las plicas de las notas quitando la referencia del ritmo, omitiendo separaciones de compás y las dinámicas, donde la resultante visual prácticamente es la misma. Por lo tanto, podemos encontrar, al igual que en el análisis demostrado anteriormente en los instrumentos autótonos, notación tradicional, que la podemos encasillar como "precisión de escritura", donde no hay mucha libertad para el intérprete debiendo seguir las indicaciones establecidas por el compositor, y por otra parte, la escritura que es más cercana a lo contemporáneo y que en ámbitos de interpretación la categorizo como "a criterio del intérprete", donde la notación se inclina hacia una mayor libertad. Por ejemplo, la experimentación con técnicas extendidas, es decir, la ejecución del instrumento pero fuera de lo que conocemos convencionalmente, donde existe una búsqueda sonora más allá de sus notas. Entre ellos podemos encontrar, interpretación de dibujos, efectos de ruido e improvisación. Otras notaciones dentro de lo libre y contemporáneo es el uso de microtonos, notación libre de pentagramas, aleatorismo, entre otros, todos seleccionados para ser utilizados con el fin de lograr un alcance sonoro y conceptual respecto a las expresiones sonoras mapuche.

En las siguientes imágenes, un ejemplo de la variedad respecto a la notación utilizada para los instrumentos provenientes del occidente-europeo.

Anteriormente se presentaron tres imágenes respecto a la notación tradicional convencional donde se percibe la variedad referente a los ritmos, polirritmias, articulaciones y dinámicas, que en general estos instrumentos van realizando durante la obra. Es importante mencionar que sólo se exhiben aquellos momentos en que los cuatro instrumentos se presentan en ejecución simultánea, para así, ejemplificar en una imagen la variedad en el tipo de escritura. Hay que considerar que la obra consta de una mayor diversificación en cuanto al desarrollo melódico y rítmico, y que no se refleja mayormente en las imágenes anteriores. Por ejemplo, en las figuras 17 y 18 en los ejemplos de "interculturalidad de traspaso" muestran secciones de mayor desarrollo de frase, o bien, en la siguiente figura donde se manifiesta una melodía entre flauta y guitarra, que nace tras una introducción de ambiente atmosférico y que da pie al desarrollo de esta frase conformada tomando ritmos y motivos mapuche, donde se aleja de lo tradicionalmente conocido obteniendo un híbrido acercamiento entre ambas culturas, se demuestra un claro desarrollo tanto rítmico como melódico. También es el primer momento en que se empieza a escribir bajo el concepto de "interculturalidad de traspaso".

Figura 45. Escritura tradicional convencional III. Sección de notas largas con trémolos y glissandos microtonales.

The musical score for Figure 45 consists of four staves: Violin (Vln.), Flute (Fl.), Guitar (Gtr.), and Cello (Cb.). The notation features long, sustained notes with microtonal glissandos, indicated by curved lines and small vertical markings. The instruments are playing in a traditional, conventional style.

Figura 44. Escritura tradicional convencional II. En esta sección se ve una dinámica de imitación entre los cuatro instrumentos usando el trémino, trémolos y la misma dinámica.

The musical score for Figure 44 consists of four staves: Violin (Vln.), Flute (Fl.), Guitar (Gtr.), and Cello (Cb.). The notation shows imitative patterns between the instruments, with dynamic markings such as *du*, *dd*, and *zfs*. The score includes complex rhythmic patterns and microtonal glissandos, with some notes marked with a '3' indicating a triplet.

Figura 49. Efecto rítmico percutado del contrabajo y reacción a sonido de golpes de semillas del violín. Ambos son distintos, pero lo que los asemeja es la incertidumbre que deja al oyente el no saber cómo el intérprete tocará esas secciones.

Figura 48. Efecto de ruido llamado "arco vertical" que se frota en las cuerdas del contrabajo y violín. En esta sección los instrumentos deben seguir las instrucciones en el encabezado de su línea realizando un contraste entre el sonido "agradable" y el ruido de las texturas entre la crin y las cuerdas.

Figura 47. Interculturalidad de traspaso entre instrumentos del occidente-europeo. Sección que demuestra tres líneas de libre interpretación que deben realizar siguiendo sonoramente lo que hacen las pílikas y el contrabajo.

Figura 46. Frase melódica entre flauta y guitarra representando el concepto de "interculturalidad de traspaso" donde el instrumento "alfa" es la flauta y quien debe seguir es la guitarra, realizándose una mimesis entre ambos. A continuación, los ejemplos en la notación que se inclina hacia una interpretación libre, donde parte de su ejecución es conformada a criterio del intérprete.

Recapitulando los conceptos anteriormente definidos y relacionados a la re-estructuración y el collage, donde se explicó en el subcapítulo 4.2, que contempla la tercera fase de los procesos creativos, siendo la primera, la unión de lo estructural y espectral obteniendo la

4.3 Análisis general de la obra

En términos generales, la razón por la cual, se expusieron las decisiones a considerar respecto a la notación, es porque en cierto momento antes de empezar con la escritura me encontré dentro de una problemática, y era relacionada a como enfrentar una obra que tendría instrumentos autóctonos, y que tendría que escribir para ellos alejándolos de un contexto ritual. Por otra parte necesitaba crear una atmósfera en la cual, el contexto estuviere conectado a la cultura desde su raíz, de esta forma, la necesidad de "asociar" se volvió fundamental dentro del proceso creativo, donde ocupando conceptos relacionados o enlazados dentro de un concepto, me sirvió para ir otorgándole razón a los elementos que fui incorporando en la obra. De esta manera, y trabajando en conjunto a músicos intérpretes de los instrumentos a utilizar, fui decidiendo que límites tendría que tener en cuenta y cuáles serían las posibilidades a considerar para cada instrumento, en especial para la trutruka, que como anteriormente fui explicando, tuve que utilizar un nuevo sistema para poder graficar las ideas que necesitaba representar en la obra, lógicamente con la ayuda de un trutrukaturfe (persona que toca trutruka), quien me otorgó sus conocimientos para lograr el resultado final en relación a su instrumento.

Figura 50. Efectos sonoros de ruido en contrabajo con arco frotando en tira cuerdas y flauta con sonido de aire desde la embocadura, oscilación microtonal lenta en el violín y en otra sección, interpretación de dibujo imitando sonido de cascahullas con golpes de llaves.

The musical score consists of four staves. From top to bottom: Flute (Fl.), Violin (Viol.), Trumpet (Tr.), and Chorus (Ch.). The Flute staff features a melodic line with a tempo marking of '♩ = 70'. The Violin staff includes dynamic markings 'mf' and 'f', and performance instructions: 'Solo melódico de aire' and 'Frotar con arco en tira cuerdas'. The Trumpet staff has a dynamic marking 'mf'. The Chorus staff has a dynamic marking 'f'. The score is written in a complex rhythmic style with many notes and rests.

"Estructura base", luego la segunda correspondiente a los elementos que representan la "Dualidad e Interculturalidad", quedando como última etapa la unión de la primera y segunda fase, "Re-estructuración y collage".

Por lo tanto, para este subcapítulo profundizaremos en cuanto a estos conceptos, explicando de principio a fin los aspectos respecto a la incorporación de los elementos que representan la dualidad e interculturalidad, de qué manera se "re-construyó" desde la "estructura base" y cuáles fueron los criterios compositivos a seguir en la superposición, complementación e incorporación de los nuevos materiales.

Comenzando entonces desde una mirada en la "estructura base" expuesta anteriormente en la figura 15, se irá comparando con la obra terminada para así ver los aspectos nuevos que se fueron incorporando.

Un detalle importante a considerar en la imagen de la "estructura base", es que fue reducida para una mejor visualización del "árbol", es decir, que originalmente en la creación de esta fase las notas eran mayormente largas y las líneas estaban escritas en sus pentagramas correspondientes (no como se muestra reducido en sistema de piano). Entonces la relación de la reducción de las notas corresponde a; una redonda es igual a una blanca, por lo tanto, una blanca es a una negra, una negra es a una corchea y así sucesivamente.

En las siguientes imágenes, una comparación entre la reducción de la "estructura base" versus cómo originalmente se había compuesto.

Figura 51. Reducción "estructura base", primeras dos notas.

Figura 52. "Estructura base", cómo originalmente se empezó a construir.

Otro punto importante a mencionar, es sobre el porqué de algunos

pequeños detalles en cuanto al ordenamiento del sistema, por ejemplo, se decidió a escribir en metro de cuatro cuartos en primer lugar, por las concepciones mapuche relacionadas con su cultura como; las cuatro estaciones, las cuatro deidades, los cuatro puntos cardinales, entre otros, y por otra parte, conseguir una forma de dirección sencilla y fácil de llevar. También se decidió escribir en tempo de negra 60 como alusión al "tiempo", ya que ese tiempo es equivalente al pulso de los segundos del reloj, aunque para el final de la obra se hace un pequeño acelerando a negra 70.

Y por último, es sobre el orden respecto a cómo se visualiza la partitura general, relacionado a la orientación de cada instrumento pensando en cómo se situarían en el escenario, de manera que se intercalen instrumentos mapuche y europeos, de una forma democrática, homogénea y según su tessitura. De esta forma, el orden según su procedencia (mapuche y/o europeo) de grave a más agudo sería el siguiente; instrumentos autóctonos mapuche; kuitrun, trutruka, piflikas y cascahuillas, instrumentos tradicionales europeos; Contrabajo, guitarra, flauta y violín. Por lo tanto, uniendo ambos grupos el orden queda de la siguiente forma; contrabajo, kuitrun, guitarra, trutruka, flauta, piflikas, violín y cascahuillas. Por ende, se estima conveniente que este orden se respete al momento de su interpretación en el escenario, creando un semicírculo o media luna mirando hacia el público, o bien, si se quiere experimentar otro tipo de posición escénica y romper con lo tradicional, sería interesante tanto en lo sonoro, como en lo conceptual, crear un círculo (con el mismo orden) en torno al público rodeándolo, aunque se requeriría de una exigente preparación en los ensayos para no depender de un director y que exista una buena coordinación entre los ejecutantes, ya que, para algunos momentos se requiere de la escucha de otros instrumentos y poder seguirlos sonoramente.

A continuación, el inicio de la obra con la incorporación de instrumentos autóctonos, conceptos de interculturalidad, entre otros factores.

Otro elemento importante a considerar en esta primera sección, es el inicio del kuitrun en conjunto con la flauta y la representación del sonido de las semillas con movimientos en espiral. En este momento inicial el sonido de las semillas representa la germinación de "Aliwen" (árbol en mapungun) con una importancia muy significativa, ya que, por ser proveniente del instrumento principal mapuche, el kuitrun, que está construido principalmente de madera, un instrumento generalmente femenino por el uso de las machi y que le da mayor sentido a su función progenitora, se empieza a desenvolver sonoramente interpretando un dibujo que alude al concepto de "pensamiento en espiral", anteriormente explicado en el subcapítulo 4.2.1, y trata de la ideología presente en la cultura mapuche que representa lo cíclico que avanza como el tiempo, la vida que nace, muere y vuelve a nacer, etc. Por otra parte, el acompañamiento de las cascabilas sirve como realce para el pequeño

Como se puede apreciar en la figura 53, podemos darnos cuenta que no se cumple la prolongación exacta de la primera nota de la flauta comparada con la "estructura base", y que posteriormente ocurre un diálogo con pitillas. Precisamente, ese es uno de los criterios compositivos que me planteé al momento de crear, la "estructura base" será moldeable según las necesidades creativas que fuese requiriendo, donde es posible prolongar, reducir o repetir, en algunos casos las notas de la estructura. También se generan pausas en las que la estructura no está presente, siendo protagonista la idea y desarrollo compositivo del nuevo material que se vaya adhiriendo.

Figura 53. Inicio de la obra "Aliwen" donde al igual que en las imágenes anteriores se muestra la partida de la flauta y posteriormente el contrabajo.

crescendo de la nota larga en la flauta, uniéndose con la primera

intervención entre píflikas y flauta, el cual, puede representarse como;

"interculturalidad de timbre", "interculturalidad de imitación" y "dualidad

arsis-tesis".

Para seguir con la comparación de la "estructura base" versus obra

terminada, es necesario mencionar que en la siguiente imagen

representará a varias páginas de la partitura "Aliwen", y así

sucesivamente, por la simplificación que se genera en la reducción.

Además se explicarán detalles importantes como por ejemplo, los

momentos de incorporación de la dualidad e interculturalidad.

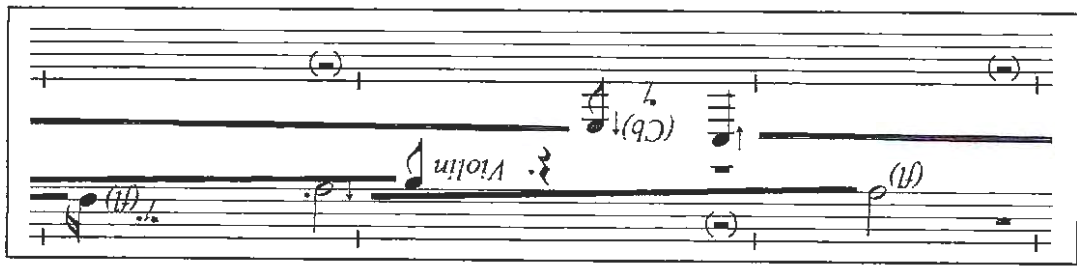


Figura 54. Cuarto a sexto compás correspondiente a la reducción de la "estructura base".



Figura 55. Segunda hoja de la obra donde se muestran dos sistemas y la adición otros instrumentos.

En esta sección comparada con la "estructura base", aun no se

cumple completamente con las notas que se muestran en la figura 54,

donde en la figura 55 del primer sistema se reitera nuevamente la primera

nota glissando de la flauta (Re a Re#), que va a una pequeña entrada en

conjunto con las píflikas generándose una relación de pregunta-respuesta,

y que resuelve a una pseudo-melodía que se ve en el segundo sistema en

el diálogo con la guitarra, representando una "interculturalidad de

traspaso", y que prosigue con la siguiente nota glissando (Mi a Mi 1/8

Figura 56. Tercera hoja correspondiente a la obra "Aliwen".

Para continuar, la siguiente imagen data de la tercera hoja de la obra y la primera entrada de la trutruka. según la necesidad del compositor.

agregando variados elementos compositivos que ameriten ser requeridos del occidental-europeo), del cual se puede acceder para construir e ir determinando una testitura para cada instrumento (sólo los que provienen construido desde lo reunido en el análisis espectral y las notas obtenidas, transformación donde también existirá la incorporación de nuevo material, indicado, la relación entre "estructura base" y obra, será de una gran Es necesario mencionar, que como anteriormente se había

arsis-tesis". que puede representar tanto, "interculturalidad de timbre" como, "dualidad flauta o el contrabajo, una relación con las pifillkas de pregunta-respuesta guitarra, manifestándose al final del segundo sistema, al igual que con la acompañamiento para lo que va sucediendo en el diálogo entre flauta y respecta el violín, su primera entrada es una nota de mero base" (glissando de La 1/8 de tono arriba a un La natural). En lo que cumple con la siguiente nota que se debe hacer siguiendo la "estructura arsis-tesis, donde recién en el último compás del segundo sistema se representar conceptualmente como; interculturalidad de timbre y dualidad previsto terminando con un pequeño diálogo con el kuitrun que se puede Para el contrabajo, en su primera entrada la nota se extiende más de lo hacia arriba) que correspondería según el orden de la "estructura base".

En la figura 57 se muestra básicamente el paso de algunas notas tenidas, donde principalmente se concluye con la entrada de la trutruka y el violín inicia la primera nota correspondiente a lo indicado en la "estructura base", que es un glissando de un Re a un Re 1/8 hacia arriba. Para proseguir en cuanto a lo expuesto según la "estructura base", si bien, ya se han cumplido con la mayoría de las notas de la figura 54, aún queda la entrada de la tercera nota de la flauta (glissando de un Sol a Sol 3/8 de tono arriba). Para la siguiente imagen de la "estructura base", se mostrará tomando parte del sexto compás para considerar esta nota faltante sumando el séptimo y octavo compás de la reducción.

Figura 57. Cuarta hoja de la obra donde se muestra el término de frase en la trutruka, la entrada del violín con el glissando de un Re a un Re 1/8 hacia arriba correspondiente a lo indicado en la "estructura base".

En esta sección podemos visualizar los siguientes detalles; en primer lugar se encuentra el desarrollo de la frase que anteriormente se inició entre violín y piffikas, el paso de los glissandos de la flauta y contrabajo, donde se ven los momentos en que llegan a su altura determinada manteniéndose. También el acompañamiento de arpeggios que realiza la guitarra para la primera entrada de la trutruka, que funciona como hilo conductor a lo que se generará más adelante, y que alude a una piffikación que se ramificará donde en cierto momento se hará participe a todo el ensamble instrumental. Y por último, el kulltrun va demarcando con golpes pausados para contrastar entre las notas tenidas, dando mayor realce a la entrada de la trutruka.

A continuación otra imagen de la siguiente hoja de la obra.

En la figura 59 se inicia lo antes indicado respecto a la piflikación instrumental, donde en una primera instancia el violín aún no termina su nota larga y las notas de la flauta y el contrabajo van apareciendo paulatinamente bajo lo iniciado por las piflikas. Con respecto a la "estructura base", se puede visualizar que sólo aparece la tercera nota de la flauta pero no como glissando, sino como dos notas separadas (Sol y Sol 3/8 de tono arriba) que van apareciendo variando su alternación. Lo mismo ocurre con el contrabajo pero con las notas anteriores (La 1/8 de tono arriba y La natural).

Continuando con la obra, en la siguiente imagen la sexta hoja.

Figura 59. Quinta hoja correspondiente a la obra "Aliwen".

The image shows a page of a musical score for the work "Aliwen". It features ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl. (Flute), Vln. (Violin), Vla. (Viola), Vcl. (Violoncello), Cb. (Contrabajo), Perc. (Percussion), Fl. (Flute), Fla. (Flauta), and Vln. (Violin). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'mf'. A double bar line is visible on the right side of the page.

Figura 58. Tercera imagen referente a la "estructura base"

The image shows a close-up of musical notation from Figure 58. It consists of two staves. The top staff has a note with a sharp sign and the annotation '(Cb) #'. The bottom staff has a note with a sharp sign and the annotation '(Fl) #'. There are also several rests indicated by a horizontal line with a vertical tick mark.

Figura 61. Finalización de piflikación con la suma de kultun y cascabilas, y la entrada de trutruka con la cita melódica de "el llamado";

Musical score for Figure 61, featuring eight staves: Cb, Kl, Cr, Tr, Fl, Pk, Vn, and Cc. The score is written in a complex rhythmic style with various dynamic markings (f, mf, sf) and musical notations including slurs and accents.

Para la siguiente imagen, se demuestra la culminación de la piflikación y la entrada de la cita melódica en la trutruka. "estructura base".

En la figura 60, se puede apreciar la suma de instrumentos y notas por compás, donde se va construyendo la piflikación alternando las notas de los instrumentos agudos versus graves, donde van cambiando de nota microtonalmente sumándose al ritmo de piflikas ocasionando un cluster sonoro, pero aun sin considerar las notas correspondientes a la

Figura 60. Desarrollo de "piflikación" donde se suma guitarra y violín.

Musical score for Figure 60, featuring five staves: Cb, Cr, Fl, Pk, and Vn. The score includes dynamic markings (d, sf) and various musical notations such as slurs and accents.

Figura 63. Sección de "dualidad de dinámica" entre instrumentos graves y

La siguiente imagen corresponde a la página novena de la obra.

"estructura base".

En la figura 62, se termina con la cita melódica de la trutruka que anteriormente fue explicada y que data de una transcripción basada en una grabación registrada en la comunidad Ve folliche amueañ de Valparaíso. Los demás instrumentos acompañan, en una primera instancia, con trétilos y trémolos repartidos, en el cual, se genera un cambio desde la repetición melódica de la trutruka donde flauta y violín prosiguen con notas largas. El contrabajo realiza la representación de "interculturalidad de traspaso" y con respecto a la "estructura base", la flauta realiza el glissando de Sol a Sol 3/8 de tono hacia arriba, que se muestra en la figura 58 correspondiente a la tercera nota según la

Figura 62. Octava página de la obra, donde se ve cómo culmina el desarrollo melódico de la trutruka y el acompañamiento de los demás instrumentos.

Correspondiente a la figura 64, se lleva a cabo la representación dual de dinámica y tutti-solo, conceptos expuestos en el subcapítulo 4.1.3, donde en el segundo compás, en aquellos momentos de silencios de corchea, exceptuando en una primera instancia a la píflika, luego la trutruka y en un calderón a la flauta, tres momentos de "interculturalidad de tutti-solo" que representan lo individual versus colectivo. Relacionado a

Figura 64. Representación de "dualidad de dinámica" y "dualidad tutti-solo".

The image shows a musical score for seven staves, labeled C1 through C7 on the right side. The score is written in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic patterns and dynamic markings. The dynamics range from *ppp* (pianissimo) to *f* (forte). The markings *tutti* and *solo* are used to indicate different performance styles. The notation includes notes, rests, and slurs, with some notes marked with accents. The score is presented in a clean, black-and-white format.

En la siguiente imagen correspondiente a la décima hoja se empieza a desarrollar la idea de "dualidad de contraste" ocasionándose otros elementos nuevos en el camino.

Tras la culminación de la idea anterior, tal y como se ha explicado anteriormente, desde un principio la obra se ha ido entramando entre las superposiciones de representaciones de dualidad e interculturalidad, citas melódicas y puentes de transición, pero que en definitiva se demarca una clara idea de collage que va exponiendo las distintas ideas que se desarrolla en base a la "estructura base". Lo se muestra en la figura 63 es relacionado a la representación de dualidad de contraste respecto a la dinámica. Esta "dualidad de dinámica" se genera entre instrumentos agudos (cuatro instrumentos superiores; cascahuillas, violín, píflikas y flauta) y graves (cuatro instrumentos inferiores; trutruka, guitarra, kultrun, contrabajo) y se puede visualizar fácilmente en la indicación de pianísimos versus fortísimos o crescendo versus decreciendo en los dos últimos compases realizados por los instrumentos no-autóctonos.

de los instrumentos. Ya que en la siguiente página de la obra reaparecen dos notas propias de la "estructura base", a continuación la cuarta fracción del mismo donde además, en la obra, se muestra un enroque en el contraste

tocar encima de la trutruka durante 16 segundos. En relación a la representación de "dualidad de duración", esta se genera en contraste de instrumentos autóctonos agudos versus autóctonos graves, donde las cascahuillas y pitillas realizan notas largas en contraste de la trutruka que interpreta puntillismo libre con notas staccato, y el kultrun que debe tocar patrones rítmicos aleatorios evitando

Figura 65. Contraste entre instrumentos graves y agudos con "dualidad de duración".

siguen desarrollando distintas representaciones conceptuales. En la posterior figura, los siguientes compases de la obra que

el Fa# del violín que se muestra en la figura 58. Siendo con el análisis general de la obra, aun no es posible avanzar con los compases siguientes de la "estructura base", ya que falta la "estructura base", en los dos últimos compases del contrabajo se divisa el glissando de Fa# a Fa 3/8 de tono arriba, que se muestra en el recuadro de la figura 54 correspondiente a la tercera nota de la "estructura base".

En la posterior figura, los siguientes compases de la obra que

flauta.

Desde el segundo compás del segundo sistema ocurre el enroque de funciones entre instrumentos autóctonos graves y agudos, donde también se manifiesta la representación de "interculturalidad de traspaso" con cascahuillas y "dualidad de altura" con la trutruka. También en esa sección, la nueva entrada de los demás instrumentos exceptuando la

Figura 67. Dos sistemas, en el primero sólo instrumentos autóctonos y el segundo la suma de los demás con el enroque de función en relación al contraste de duración.

The image shows a musical score for Figure 67, consisting of two systems of staves. The instruments listed on the right side of the staves are: Flauta (Flute), Trutruka (Trutruka), Cascahuillas (Cascahuillas), Violín (Violin), and others. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'd' and 'pp'. There are also some text annotations in Spanish within the score, such as 'Tratar de tocar la nota más grave posible' and 'Tratar de tocar la nota más aguda posible'.

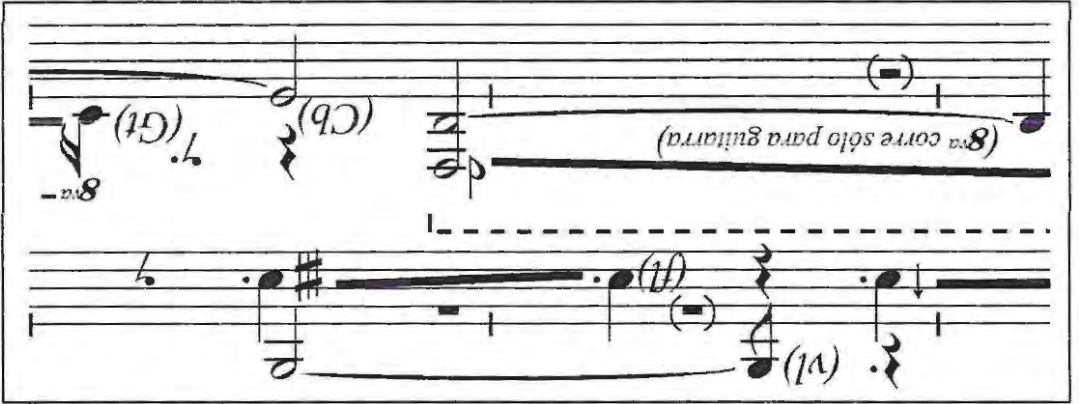
Continuando con la obra, la página 12.

Entonces, como precedentemente se mencionaba, reaparecen dos notas de la "estructura base" en la obra, pero las entradas están invertidas, donde la guitarra (escrita en pentagrama de llave de Fa donde la octavación sólo corre para guitarra) entra con un pequeño glissando hacia bajo de un Do a un Do 1/8 de tono hacia abajo, y la segunda entrada es del violín que corresponde al Fa# pendiente en la figura 58 reapareciendo en la figura 66 como nota ligada en el compás 9.

Figura 66. En esta fracción se muestra la entrada de guitarra y nuevas notas en los tres instrumentos restantes.

The image shows a musical score for Figure 66, featuring a guitar and a violin. The guitar part is written on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes a glissando (gliss) and a note marked '8va corte sd'. The violin part is written on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is numbered '9' at the bottom right.

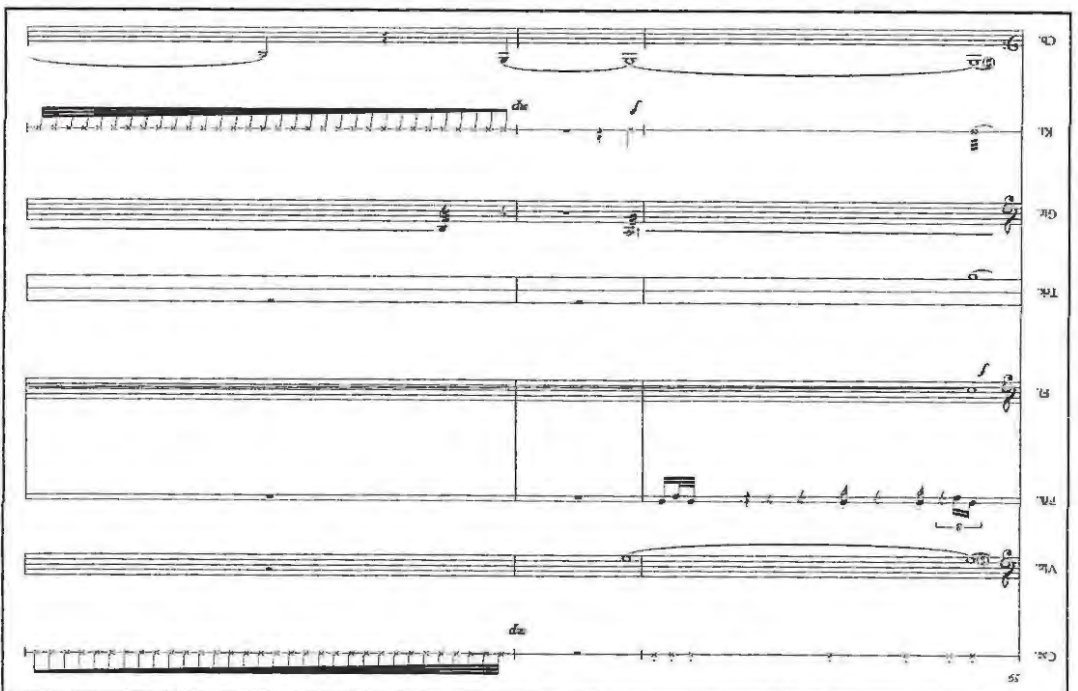
Figura 69. Quinta fracción de la "estructura base".



Ya que se localizaron todas las notas de la muestra en la fracción de la figura 66, proseguiremos con la siguiente correspondiente a los compases 11 y 12 de la reducción.

En esta sección se varía el contraste dual de duración donde las cascabilas y el kuitrun en el último compás de la página, rítmicamente generan un acelerando versus desacelerando. Relacionado a la estructura, se divisan dos glissandos más y una nota correspondientes al "La" que va a un "La" 1/8 de tono hacia arriba en la flauta, el "Si" que se dirige a un "Si" 1/4 de tono hacia abajo de la guitarra y el "Re" ligado del contrabajo que aparece en el último compás de la imagen.

Figura 68. Página 13 de la obra "Aliwen".



En la siguiente página de la obra se mostrará la continuación de la variación y la mezcla entre las representaciones conceptuales antes nombradas.

Para esta ocasión, en el primer sistema encontramos dos notas correspondientes a la estructura que aparece en el violín como un Re que se mantiene y en la flauta con un glissando que va de un La a un La $\frac{3}{4}$ de tono hacia arriba. En el segundo sistema ocurre un cambio considerable, ya que se aumenta la velocidad a negra 70 y la sección es protagonizada principalmente por el contrabajo que será seguido por la mayoría de los instrumentos. También se prosigue con la variación de "dualidad de duración" entre pitillkas y trutruka, pero con una notación más libre. Entre el contrabajo y guitarra se genera otra variación de "interculturalidad de traspaso", donde el instrumento "alta" es el contrabajo y los dos restantes deben seguirlo.

Figura 70. Catorceava hoja de obra "Aliwen".

The image shows a page of a musical score for the piece "Aliwen". It consists of 14 staves, each representing a different instrument or section. From top to bottom, the staves are labeled: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), B. (Bassoon), Tr. (Trumpet), Trom. (Trombone), Vln. (Violin), Vla. (Viola), Cel. (Cello), and Cb. (Double Bass). The percussion part is indicated by a double bar line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'dd', 'f', and 'd'. A tempo marking of '70' is visible in several places. The page number '14' is in the bottom right corner.

En la figura 69 se observa la llegada de tres notas antes nombradas correspondiente a la flauta, guitarra y contrabajo, más las cuatro siguientes para cada instrumento. En la siguiente página de la obra, se ven dos sistemas donde en el primero se localizan dos notas de la estructura y en la segunda una variación de la "representación intercultural de traspaso" en distintos instrumentos a la vez.

Figura 72. Página 16 de la obra.

Figura 72. Página 16 de la obra. This musical score shows the orchestration for page 16. The piano part is highly rhythmic, while the woodwinds and strings provide harmonic support. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and performance instructions like "Segue a Clarinete" and "Segue a Trompa".

A continuación la siguiente página de la obra.

En esta sección que se muestra en la figura 71, se desarrolla el "contraste dual de duración" que se mezcla con la "representación intercultural de traspaso" entre pitlikas, violín, cascahuillas y trutruka. Los demás instrumentos siguen con la representatividad anterior sumándose a la flauta, donde en el último compás de la página, el kultrun empieza a generar pequeños momentos de individualización rítmica, en la que se puede representar también como el concepto de "dualidad tutti-solo".

Figura 71. Página 15 de la obra.

Figura 71. Página 15 de la obra. This musical score shows the orchestration for page 15. The piano part is highly rhythmic, while the woodwinds and strings provide harmonic support. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and performance instructions like "Segue a Clarinete" and "Segue a Trompa".

Figura 74.

Prosiguiendo, en la siguiente sección se manifiesta la culminación de la mezcla entre conceptualizaciones y la aparición de la nota de la estructura que anteriormente se había anunciado.

Figura 73. Compás 13 de la "estructura base".

Relacionado a la figura 72, las ideas conceptuales siguen desarrollándose y mezclándose cada vez más, como por ejemplo, las cascabilas y el violín ya no siguen a las pitillas sino a la trutruka, el kullrun por su parte sigue reiterando sus pequeños momentos de ritmos individualizados en los recuadros, y las pitillas siguen en el mismo estado como anteriormente se les había indicado. Con relación a la estructura se puede decir que en el contrabajo se manifiesta el "La" ligado pero representado en los cinco tresillos del primer compás. Como sólo falta que se presente el "Do" de la guitarra y en la siguiente página de la obra aparece en primer lugar la siguiente nota correspondiente a la flauta, la siguiente imagen corresponde a la sexta fracción de la "estructura base".

Como precedentemente se concluyó el desarrollo de una idea en el calderón, a continuación se propone experimentando la improvisación de ruidos ejecutados por los instrumentos de cuerda, que realizan arco vertical libremente mientras en el kuitrun se ejecutan dos sonidos en el mismo instrumentos, uno con el golpe de baqueta y el otro con semillas que se encuentran en el interior, este último va representando la idea de "interculturalidad de traspaso" donde la pitikka 1 va imitando los golpes de semillas y la pitikka 2 también reacciona con una nota larga. Respecto a la "estructura base", reaparece en la guitarra la nota faltante de la figura 72 y que en la 73 se muestra de principio a fin correspondiente al trémolo glissando de un Do a un Do 1/8 de tono hacia abajo.

Figura 75. Página 18 de "Aliwen" donde se contrasta el ruido generado por los instrumentos de cuerda versus kuitrun, guitarra y pitikka, que realizan un colchón sonoro con notas largas y ritmos mantenidos.

The image shows a musical score for five instruments: Violin (Vln.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Kuitrun (Klt.), and Guitar (Gtr.). The score is written on five staves. The Violin staff has a dynamic marking 'd' and a performance instruction: 'Utilizar 1º trémolo hacia arriba y 2º trémolo hacia abajo'. The Flute staff has a dynamic marking 'd f' and an instruction: 'Pitikka 1: Resaca a golpe de baqueta y Pitikka 2: Resaca a pit. 1 en nota larga'. The Clarinet staff has a dynamic marking 'p'. The Kuitrun staff has a dynamic marking 'p'. The Guitar staff has a dynamic marking 'p'. There are also some handwritten notes and markings on the staves, including 'f' and 'p'.

En la figura 74 se culmina la idea de mezclar las representaciones de dualidad e interculturalidad, en la cual, ocurre por última vez un intercambio de funciones, donde guitarra y kuitrun siguen las notas largas de la trutruka, las cascahuillas siguen al contrabajo y el violín imita en su registro lo que el contrabajo ejecuta pero con las notas escritas sin representarse como "dualidad de traspaso". La flauta realiza una nota larga correspondiente a la "estructura base" que sube con un glissando desde un Si a un Si 3/8 hacia arriba. Finalmente se llega a un calderón donde la última nota es ejecutada por la pitikka 1 volviendo al tempo negra 60. En este caso, se debería esperar hasta que el director indique la siguiente entrada para el contrabajo en la página posterior.

Figura 77.

Musical score for Figure 77, page 20. The score includes staves for Violin (VI.), Viola (VII.), Flute (FL.), Clarinet (CL.), Trumpet (TR.), Trombone (TR.), Horn (TR.), Percussion (Perc.), and Cymbal (CY). The music features dynamic markings such as *f*, *sf*, and *sfz*, and articulation marks like accents and slurs.

La siguiente imagen es de la página 20 de la obra.

Respecto a la figura 76, se puede indicar que se sigue desarrollando la idea del ruido en contraste con las notas largas, donde la trutruka se suma en la rítmica del kultrun. Respecto a la "estructura base", se divisa la penúltima nota de la flauta en el trémolo glissando que sube de un Re a un Re 1/8 de tono hacia arriba.

Figura 76.

Musical score for Figure 76, page 19. The score includes staves for Violin (VI.), Viola (VII.), Flute (FL.), Clarinet (CL.), Trumpet (TR.), Trombone (TR.), Horn (TR.), Percussion (Perc.), and Cymbal (CY). The music features dynamic markings such as *sf*, *sfz*, and *sf*, and articulation marks like accents and slurs.

A continuación, se sigue exponiendo las siguientes páginas de la obra.

Como se puede apreciar, se sigue desarrollando y variando la idea anterior culminando la improvisación de ruido en el último compás del sistema, reapareciendo dos notas más provenientes de la "estructura base" y que son; en el contrabajo la nota Re 1/8 arriba que baja con un glissando a un Re natural, y en el violín un Fa 3/8 de tono arriba que sube con un glissando a un Fa# en la siguiente página de la obra.

Para la siguiente imagen no se esperan notas de la estructura pero, sí algunos cambios respecto a las representaciones conceptuales.

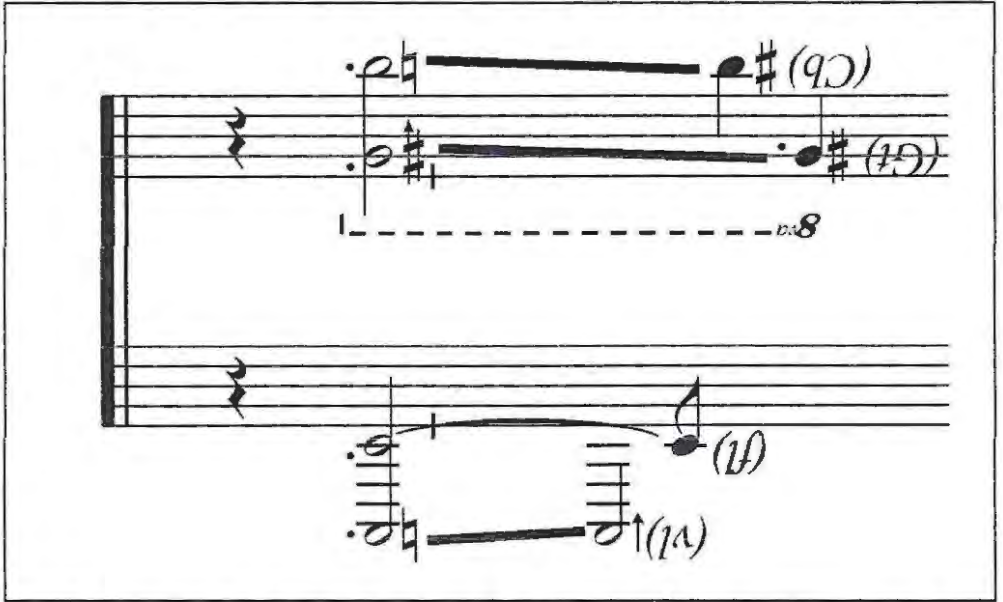
The image shows a musical score for the piece "Aliven". It consists of several staves for different instruments: Violín (Violin), Violonchelo (Violoncello), Contrabajo (Double Bass), Piano, Trompa (Trumpet), Trombón (Tuba), and Percusión (Percussion). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A specific section of the score is highlighted with a box and an arrow, showing a complex rhythmic pattern with notes and rests. The page number 104 is visible in the bottom right corner.

Figura 78. Cambios y variación en las representaciones conceptuales.

En esta sección de la obra se puede percibir que continúan algunos elementos y ocurren cambios en otros. Por ejemplo, el contrabajo realiza la conceptualización de "interculturalidad de transformación", en el cual, el violín con los ritmos que va percutiendo libremente éste se kulturiza. El violín debe reaccionar, al igual que la pitikka 1 y 2, al golpe de semillas del kultur un generándose nuevamente una "interculturalidad de traspaso". Y para esta sección se vuelve a incrementar la velocidad con un acelerando que llega a negra 70 manteniéndose hasta el final.

A continuación en la siguiente imagen la página 22 de obra "Aliven".

Figura 80. Últimas notas de la "estructura base".

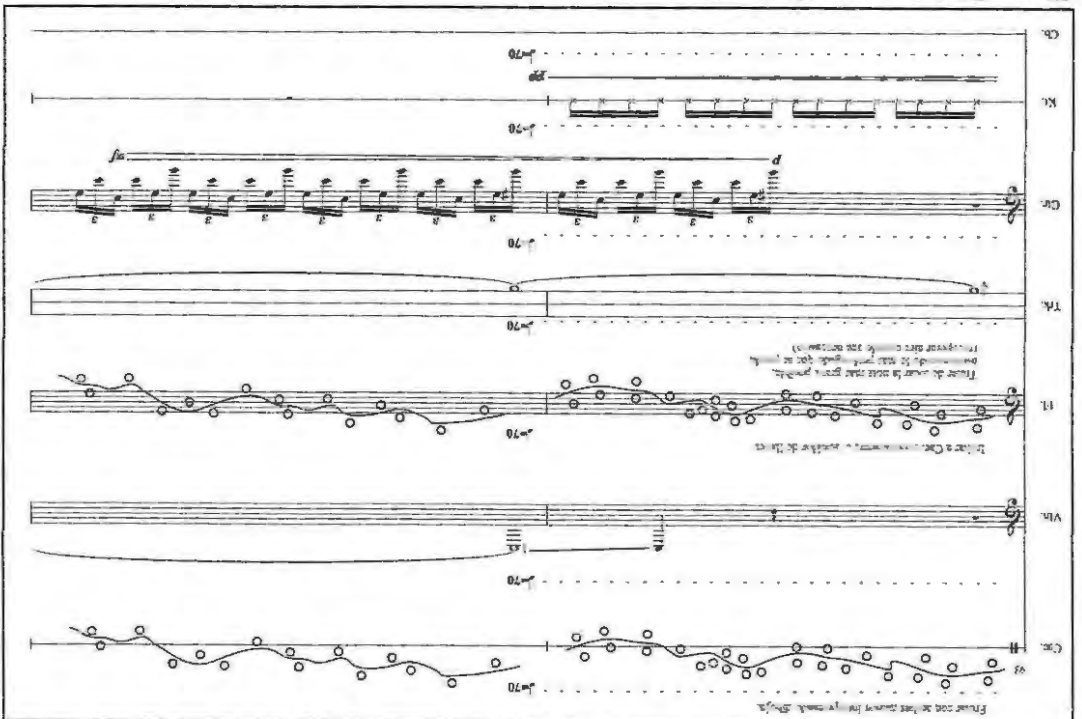


A continuación, la última imagen referente a la "estructura base".

transformación".

En este momento de la obra las notas de la "estructura base" empiezan a reaparecer con más frecuencia donde el violín realiza un La glissando a un La 1/8 de tono hacia arriba, y en las dos últimas páginas de la obra aparecerán las cuatro últimas faltantes. Es considerable mencionar que la función que realizan las cascabilas y la flauta va relacionada con otra manera de representar "interculturalidad de traspaso", ya que, no interpretan el dibujo por sí solos, sino que la flauta debe imitar la sonoridad de las cascabilas utilizando el sonido de llaves, esto se puede describir como "interculturalidad de traspaso, imitación y transformación".

Figura 79. Interpretación de dibujo.



En esta penúltima parte, la obra vuelve a la mezcla de conceptualizaciones pero sumando una mayor libertad en la interpretación, tales como la reacción que deben realizar la trutruka y las cascahuillas, donde el primero reacciona al golpe de semillas del kultrun haciendo una nota con la mayor altura posible pero corta, prosiguiendo con una nota larga y grave que se mantiene, esto se relaciona al concepto de "interculturalidad de traspaso" y "dualidad de altura y duración". Mientras las cascahuillas deben seguir con la ejecución interpretando el dibujo, deben reaccionar en ciertos momentos a las notas largas que va realizando la pitilka 1, donde también la pitilka 2 debe hacer el mismo estímulo. En estos casos las cascahuillas estarían efectuando "interculturalidad de traspaso" y la pitilka 2 también sumándose "interculturalidad de imitación" y "dualidad arsis-tesis". También estos golpes y notas repentinas que realizan las cascahuillas, trutruka y semillas del kultrun, versus las notas tenidas del còhtrabajo, flauta, pitilkas y trutruka, generan el contraste referente a "dualidad de duración". Especificando la función que ejerce el kultrun en este momento, el instrumento vuelve a la intención que reconsidera el significado de las semillas representadas en el dibujo que debe interpretar, pero con la

Figura 81. Incremento de libertades en la interpretación de instrumentos.

The musical score is arranged vertically with instruments from top to bottom: Flauta (Flute), Pitilka 1, Pitilka 2, Trutruka, Kultrun, Cascahuillas, and a bottom staff with a treble clef. The Flauta part features a long, sustained note with a dynamic marking of *f*. The Pitilka 1 part has a dynamic marking of *d* and includes a section with a 'Pulsación de Kultrun' indicated by a shaded area. The Trutruka part has a dynamic marking of *d*. The Kultrun part has a dynamic marking of *d* and includes a section with a 'Pulsación de Kultrun' indicated by a shaded area. The Cascahuillas part has a dynamic marking of *d* and includes a section with a 'Pulsación de Kultrun' indicated by a shaded area. The bottom staff has a dynamic marking of *d* and includes a section with a 'Pulsación de Kultrun' indicated by a shaded area. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Y a continuación, la penúltima página de la obra con sus características.

En esta última sección de la obra los instrumentos siguen avanzando en la idea anterior a excepción del violín, guitarra y contrabajo, desapareciendo gradualmente en un pianissimo y en los dibujos degradándose visualmente. Respecto a los cambios, la flauta continúa con su nota tenida pero cambia para generar el sonido de aire, el contrabajo culmina frotando el arco en el tira cuerdas generando un ruido envolvente y grave, como una atmósfera que representa la profundidad de la tierra. Relacionado a las dos últimas notas faltantes de la "estructura base", el violín no se introduce con un glissando, sino con una oscilación microtonal lenta que fluctúa entre un Do $1/8$ de tono abajo y un Do natural manteniéndose en los tres últimos compases en el Do natural, y en la guitarra, termina con un pequeño glissando que va bajando de un Fa# a un Fa $3/8$ de tono arriba, es decir descendiendo un $1/8$ de tono donde finalmente se mantiene en el Fa $3/8$ de tono arriba en los dos últimos compases.

Figura 82. Finalización de obra "Aliwen".

diferencia que el concepto de semilla no es la de "germinar", sino como la reaparición del contenido del fruto de "Aliwen" y el paso previo a la germinación, manteniéndose la idea del ciclo y el pensamiento en espiral ascendente. Y por último, relacionado a las notas de la estructura, en el contrabajo aparece el Re# glissando a un Re natural y en la flauta el La que se mantiene.

Finalizando la etapa de análisis general de la obra "Aliwen", a continuación la última página.

Capítulo V: Exposición de la Obra "Aliwen", creación desde el dualismo mapuche y su interculturalidad

Glosario

Alteraciones:

↓ 1/8 de tono hacia arriba

♯ 3/8 de tono hacia arriba

♯ 1/2 de tono hacia arriba

♯ 3/4 de tono hacia arriba

↑ 1/8 de tono hacia abajo

♭ 1/4 de tono hacia abajo

Notas:

↓ Nota más aguda que se pueda hacer.

↑ Nota más grave que se pueda hacer.

— Nota larga.

— Oscilación lenta que fluctúa entre microtonos, de 1/8 de tono aprox.

— Sin vibrato a vibrato irregular y lento.


Cuerdas frotadas:

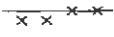
↑↓ Arco vertical, se frota perpendicular a la cuerda.

⊙ Pizzicato Barok.


▶ Frotar el arco en el tira cuerdas (al medio).


Instrumentos Mapuche:

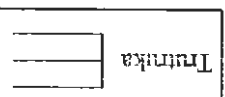
 Posición de Kultrum (boca arriba).


 Cruz en la línea tocar en el centro del cuero, arriba de la línea tocar en la orilla.

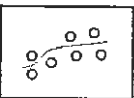
 Tocar desde la orilla del Kultrum hacia el centro.


- 

Hacer sonar semillas que contiene el interior del Kultrun, interpretando dibujo.
- 

Golpe de semillas contra cuero de Kultrun.
- 

Representación que aproxima las alturas de las notas emitidas por al Trutruka, la línea de arriba representa las notas cercanas a lo agudo, la línea media al rango medio del instrumento y la baja a las graves.
- 

Sordina de mano utilizada por el trutrukaturfe.
- 

Sonido de Cascahuillas que se realiza frotando el instrumento con ambas manos e interpretando dibujo, o sonido de llaves con la flauta que imita a Cascahuillas.
- Otros:
- 

Sonido de aire con flauta travesa.

Aliwen

Emanuel Ruiz M.

♩=60

Casachullas

Violin

Piñiras 2

Flauta

Trotroka

Guitarra

Kulturua

Contrabajo

6ta cuerda en D

Posición de Kulturua

Secundatura

ppp *f* *f* *mp* *f* *f* *mp* *f* *p* *p*

This page of the musical score contains the following parts and markings:

- Fl. (Flute):** Measures 8-13. Includes a triplet of eighth notes at measure 8 and dynamic markings *f*, *mp*, and *f*.
- Cl. (Clarinet):** Measures 8-13. Includes a triplet of eighth notes at measure 8, a dynamic marking *f*, and a *pp* marking at measure 13.
- Vln. (Violin):** Measures 8-13. Includes a *pp* marking at measure 13.
- Vla. (Viola):** Measures 8-13. Includes a *pp* marking at measure 13.
- TR. (Trumpet):** Measures 8-13. Includes a dynamic marking *f* at measure 13.
- TR. (Trombone):** Measures 8-13. Includes a dynamic marking *f* at measure 13.
- Pn. (Piano):** Measures 8-13. Includes a dynamic marking *p* at measure 13.
- Fl. (Flute):** Measures 8-13. Includes a dynamic marking *f* at measure 13.
- Cl. (Clarinet):** Measures 8-13. Includes a dynamic marking *f* at measure 13.
- TR. (Trumpet):** Measures 8-13. Includes a dynamic marking *f* at measure 13.
- TR. (Trombone):** Measures 8-13. Includes a dynamic marking *f* at measure 13.
- Pn. (Piano):** Measures 8-13. Includes a dynamic marking *p* at measure 13.

Segue a Flauto

This musical score page features seven staves for different instruments. From top to bottom, they are: Cello (Cb.), Kettledrums (Kl.), Clarinet (Cl.), Trombone (Tbn.), Flute (Fl.), Percussion (Pkr.), and Violin (Vln.). The Cello part consists of a long, sustained note with a fermata. The Kettledrums part has a few rhythmic marks, with dynamic markings *du* and *f*. The Clarinet part features a complex, rapid sixteenth-note passage with dynamic markings *du* and *dd*, and a wavy line below it with a *fu* marking. The Trombone part has a few notes with a *fu* marking. The Flute part is mostly blank, with a few notes at the end. The Percussion part has a few notes with a *du* marking. The Violin part has a few notes with a *fu* marking. The page number 113 is at the bottom right, and the number 3 is at the bottom left.

This musical score is for a string quartet, consisting of six staves: Cello (Cb.), Kontrabaß (Kb.), Geige I (Gt. I), Geige II (Gt. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The music is in 6/8 time, as indicated by the '6' in a circle at the end of the first staff. The key signature has one sharp (F#).
- The Cello part (Cb.) features a long, sustained note with a fermata, spanning measures 27 to 31.
- The Kontrabaß part (Kb.) is mostly silent, with a few rests and a dynamic marking of *f* in measure 30.
- The Geige I part (Gt. I) plays a complex, rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked with dynamics *f*, *ff*, *f*, and *d* across measures 27-31.
- The Geige II part (Gt. II) plays a simple melodic line with a fermata in measure 27.
- The Viola part (Vla.) is mostly silent.
- The Violoncello part (Vcl.) has a few notes in measure 30, marked with a dynamic of *d*.
- The page number '27' is written at the bottom right of the Vcl. staff, and the number '4' is at the bottom right of the page.

23

Musical staff with treble clef, showing a melodic line with slurs and a final measure with a trill-like figure.

Empty musical staff with treble clef.

24

Musical staff with treble clef, starting with a forte (*sfz*) dynamic and featuring a series of slurs and accents.

25

Musical staff with treble clef, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and featuring a series of slurs and accents.

26

Musical staff with bass clef, starting with a piano-piano (*pp*) dynamic and featuring a series of slurs and accents.

This musical score page, numbered 6, contains measures 28 through 33. It features five staves: Violin (Vln.), Viola (Vla.), Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), and Cello/Double Bass (Cb.).

- Violin (Vln.):** Measure 28 begins with a long, sweeping slur over the first six notes, marked *p*. The rest of the staff contains eighth notes.
- Viola (Vla.):** The staff is mostly empty, with a few notes appearing in measures 30, 31, and 32, marked *p*.
- Flute (Fl.):** The staff contains a melodic line of eighth notes, marked *p*.
- Clarinet (Clar.):** The staff contains a melodic line of eighth notes, marked *p*.
- Cello/Double Bass (Cb.):** The staff contains a complex rhythmic pattern of eighth notes, marked *p*. It features numerous triplets, each indicated by a bracket with the number '3' above it.

This musical score is for a percussion ensemble, featuring seven staves with the following instruments: Cym. (Cymbals), Kl. (Kettles), Glt. (Gong), Trk. (Tom-toms), Pl. (Snare Drum), Pk. (Bass Drum), and Csc. (Cymbal). The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *fff*, *ff*, *f*, and *dim*. The Cymbals (Cym.) and Gong (Glt.) parts feature melodic lines with slurs and accents. The Snare Drum (Pl.) and Bass Drum (Pk.) parts consist of rhythmic patterns, with the Snare Drum starting with a *dd* marking. The Cymbal (Csc.) part provides a steady rhythmic accompaniment. The score is divided into three measures, with the final measure ending with a double bar line and a repeat sign.

Vln. 35

Musical notation for Violin (Vln.) starting at measure 35. It features a triplet of eighth notes, followed by a phrase marked *sfz*, then a long note marked *pp*, and finally a phrase marked *mf*.

PIK.

Musical notation for Piccolo (PIK.), which is mostly blank with some faint markings.

Fl.

Musical notation for Flute (Fl.) starting with a triplet of eighth notes, followed by a phrase marked *sfz*, then a long note marked *pp*, and finally a phrase marked *f*.

Trk.

Musical notation for Trumpet (Trk.) starting with a triplet of eighth notes, followed by a phrase marked *p*, then a long note marked *p*, and finally a phrase marked *p*.

Glc.

Musical notation for Clarinet (Glc.) starting with a triplet of eighth notes marked *pp*, followed by a phrase marked *sfz*, then a long note marked *pp*, and finally a phrase marked *pp*.

Kl.

Musical notation for Piano (Kl.) consisting of a few notes marked *mp* and *f*.

Ob.

Musical notation for Oboe (Ob.) starting with a triplet of eighth notes marked *pp*, followed by a phrase marked *pp*, and finally a phrase marked *pp*.

Sigue a Turutka

Musical score for percussion instruments. The score is written for the following instruments: Cb (Cymbal), Kl (Kettledrum), Gr (Gong), Trk (Triangle), Fl (Flute), Prk (Percussion), Vln (Violin), and Csc (Cassidy). The score includes dynamic markings such as *dd*, *ff*, and *fff*. Performance instructions include "golpe con mazo lz. a fija y nota claro (mismo ritmo)". The score is numbered 6 in the bottom left corner and 40 in the bottom right corner.

This musical score is arranged for seven instruments, each with a staff. The instruments are labeled on the right side of the page: Cb. (Cello), Kl. (Clarinete), Otr. (Oboe), Trk. (Tromba), Fl. (Flauto), Pk. (Percussion), and Csg. (Corno). The score is written in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). Each staff begins with a dynamic marking of *ddd* (fortissimo) and a slur over the first few notes. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines. The overall structure is a single melodic line for each instrument, with some instruments having a more active role than others. The page number 120 is located at the bottom right of the page.

50

11

Con. Kt. Cim. Trk. Fl. Prk. Vln. Csc.

Focus ritmos rítmicos alternante, en breves momentos e intentando no sonar junto a la Trinken. (todos en dinámica *f* durante 16")

Focus ritmos libremente tratando de representar puntillismo o un salpicar de notas muy cortas (20")

52

Ce. Cb. Kl. Trk. Pk. Vln. Csc. Kl. Trk. Pk. Ce.

55

Seguir rítmica de pitillas
luciendo ritmos cortos y repentinos (16")

Tratar de locar la nota mas grave posible,
manteniendo lo mas prolongado que se pueda por 16"
(recuperar aire cuando sea necesario)

d *dd* *d* *dd* *ff* *ff*

13

59

Cb

Kl.

Ctr.

Trk.

Fl.

Pk.

Vln.

Csc.

du

f

s

du

6

2

Cxe.

Sigue a Pihlkas (12^o)

Vln.

Pib.

Sigue a Contrabajo

Fl.

Tbk.

Gtr.

Kl.

Oritas del Kl.

Ch.

71
Segue a Tronka

Csc.

Segue a Tronka

Vln.

Pk.

Fl.

Tk.

Gtr.

Kl.

Ch.

Sigue a Contrabajo

Csc.  $\text{♩} = 60$

Vln.  $\text{♩} = 60$

f  $\text{♩} = 66$

Milid erin y legno

Prk.  $\text{♩} = 66$

Flauta

Fl.  $\text{♩} = 66$

Trk.  $\text{♩} = 66$


Sigue a Trombuka

Clr.  $\text{♩} = 60$

Sigue a Trombuka

Kt.  $\text{♩} = 60$

Milid erin y legno

Ch.  $\text{♩} = 60$

18

79

Vln.

Violin I staff with musical notation. A box above the staff contains the instruction: *Utilizar II improvisando entre dos cuerdas ul aire mas graves dentro del recuadro. Interpretar dinamicas libremente*. The dynamic marking *mf* is placed above the staff.

Prk.

Prk. staff with musical notation. A box above the staff contains the instruction: *prk.1 Reaccion a golpe de semillas o/ notu centu prk.2 Responde a prk. 1 o/ notu tangu*. The dynamic marking *mf* is placed above the staff.

Gr.

Guitar staff with musical notation.

Golpes de semillas Kullnan

Drum staff with musical notation. A box above the staff contains the instruction: *Utilizar II improvisando entre dos cuerdas mas graves dentro del recuadro. Interpretar ritmos libremente improvisando entre los vientos.* The dynamic marking *pp* is placed above the staff.

Kl.

Clarinet staff with musical notation.

CB.

Contra Bass staff with musical notation. A box above the staff contains the instruction: *Utilizar II improvisando entre dos cuerdas mas graves dentro del recuadro. Interpretar ritmos libremente improvisando entre los vientos.* The dynamic marking *pp* is placed above the staff.

Musical score for page 61, featuring staves for Violin I (VI), Viola (VII), Piano (PI), Trumpet (TR), Clarinet (Cl), Bassoon (Ba), Horns (Kt), and Cymbals (Cb). The score includes dynamic markings such as *f*, *d*, and *dd*, and articulation symbols like downward arrows.

The score is arranged vertically from bottom to top as follows:

- VI (Violin I):** Features dynamic markings *d*, *f*, and *du*.
- PI (Piano):** Shows two dynamic markings, *d* and *f*.
- TR (Trumpet):** Contains a series of notes with a *dd* dynamic marking.
- Cl (Clarinet):** Shows a melodic line with a *f* dynamic marking.
- Kt (Horns):** Features a rhythmic pattern with a *d* dynamic marking.
- Ba (Bassoon):** Includes articulation symbols (downward arrows) and a *f* dynamic marking.
- Clp, de sem, Kt (Clarinet in C):** Shows a rhythmic pattern with a *f* dynamic marking.
- Cb (Cymbals):** Features a rhythmic pattern.

20

88

Vl. *fp*

Pfk. *f p*

Fl. *f*

Trk. *d*

Ghp. de sem. Kl. *f*

Kl.

Cb. *f*

Violin (Vln.)

Piano (P.N.)

Trombone (Trk.)

Trumpet (Tpk. de sem. Kl.)

Clarinet (Kl.)

Cymbal (Cb.)

91

Reacción a golpe de semillas Kl. con la misma not.

pp

accf.

accf.

f

p

accf.

accf.

accf.

Forar patrones aleatoriamente percutiendo con
manos entre lap i dehinera y fig.

8

8

8

8

21

22

93

Fratar en ambas manos interpretando dibujo.

Csc.

Vln.

Fl.

Intar n.Csc. sonoramente el sonido de llaves
 Truande tocar la nota mas grave posible,
 manteniendo lo mas prolongado que se pueda.
 (recuperar aire cuando sea necesario)

TK.

Gtr.

Kl.

Ch.

23

Reacción con acentuación a notas de prk. I

95

Csc.

Vh.

prk. 1: entrar notas largas, lo mas extensa que se pueda
 prk. 2: responder a prk. 1 con nota larga siguiendo la misma idea

Prk.

Fl.

Trk.

Gtr.

Glp. de sem. Kl.
 Posición de Kulturun

Kl.

Ch.

24

99

C. *pp* *f*
 (rit.)
 Frotte nuevo en tira cuerdas

Kl. *pp* *d*

Gip. de sem. Kl. *pp* *d*

Gtr. *pp* *d*

Trk. *pp* *d*

Fl. *pp* *d*
 Solo sonido de aire

P.R. *pp* *d*

Vln. *pp* *d*

Csc. *pp* *d*
 Oscilación microtonal lenta, fluctuando entre 1/8 de tono abajo y nota natural

Culminando el trabajo que he realizado respecto a los procesos investigativos y compositivos que convergieron en torno a la tesis, puedo reflexionar en cuanto a variados aspectos importantes que fueron confluyendo durante el largo tiempo de búsqueda y aprendizaje que viví hasta su término.

En primer lugar, sobre el desafío que me propuse al componer una obra considerando una carrera con una malla en la que no existió el ramo de creación, sino, algo cercano a un taller en el último año de la carrera, donde finalmente se podía componer y exponer lo que se había creado (oportunidad que nunca tuve, ya que, en ese entonces fue el año del paro por la educación 2011). Mi curiosidad por la creación, en la que sumando los diversos conciertos de nuevas músicas a las que me interesaba asistir, los cursos de composición en los que en un principio no lograba definir nada, seminarios en los que se debatían nuevas formas de escritura y de concebir la música de nuestras raíces, entre otras experiencias, me motivaron al auto-desafío que me propuse relacionado a aprender sobre lo que un compositor debe o no debe hacer en una partitura. En ese camino, ya estaba influenciado por una tendencia hacia lo contemporáneo, pero al momento de definir y tomar decisiones, tuve que replantearme muchas de las ideologías en las que creí estar en lo correcto.

En segundo lugar, el largo tiempo me dio la oportunidad de aprender y conocer a muchas personas nuevas, quienes me guiaron sin compromiso y sin la necesidad de remunerarlas por el trabajo, una comunidad mapuche abierta a la necesidad de compartir sus conocimientos, nuevos amigos en los que me ayudaron en cuanto al arte de componer, sus consideraciones al respecto, orientándome y revelándome las diversas ventajas y desventajas que al componer uno se enfrenta.

En un tercer punto de vista, el trabajo tras la investigación me abrió nuevas posibilidades al espacio del imaginario sonoro, dejando consolidadas varias creaciones en el camino y muchas otras por comenzar, descubriendo la posibilidad de nuevos proyectos compositivos a partir de temáticas similares a la mapuche. Una de ellas es el interés por crear para voces e investigar sobre el idioma mapudungun y la variedad en sus formas de pronunciación y gramáticos que existen dentro del mundo mapuche, ya que, en mi quehacer laboral la mayoría de mis trabajos están relacionados al canto coral.

Y por último, al enfrentarme sobre el ejercicio del auto-análisis en la obra, esto generó la inquietud de seguir mejorando la obra "Aliwen", considerando algunos errores o detalles que se pudieron resolver de mejor manera y desarrollando las ideas con mayor eficacia, sirviéndome también de auto-crítica respecto a las decisiones que fui tomando durante los procesos creativos de la obra, no obstante tuve la oportunidad de exponer ante compositores y profesionales avezados en el ámbito de la composición, con estudios relacionados al tema y que me entregaron buenas críticas respecto al trabajo realizado.

- Benboa, J. (2004). *La Memoria Olvidada. Historia de los Pueblos Indígenas de Chile*. Santiago: Publicaciones del Bicentenario.
- Catruqueo, L. (2004). El Territorio Mapuche desde la perspectiva del Ngutram. *Asuntos Indígenas*, 4(04), 35.
- Díaz, R. (2013). *Culturas Originarias y mística chilena de arte*. Santiago: Amapola editores.
- Díaz, R. (2016). Comportamiento Idiomático de Aerófonos Musicales Mapuches en La Música Chilena de Arte: El Gesto Agrafó inscrito en la Partitura. *Ambito*, 1(1), 95-118.
- Díaz-Fernández, A. (2012). Glosónimos aplicados a la lengua mapuche. *Anclajes*, 10(10), 97.
- Domeyko, I. (1971). *Araucanía y sus habitantes* (2ª Edición ed.). Buenos Aires, Argentina: Editorial Francisco de Aguirre.
- Grebe, M. E. (1973). El kulturen mapuche: un microcosmo simbólico. *Revista musical Chilena*(123-124), 3-42.
- Grebe, M. E. (1974). Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche. *Revista Musical Chilena*, 47-79.
- Grebe, M. E. (1998). *Culturas indígenas de Chile: Un estudio preliminar*. Santiago, Chile: Pehuén Editores Ltda.
- Grebe, M. E., Pacheco, S., & Segura, J. (1972). *Cosmovisión Mapuche. Cuadernos de la realidad nacional*, pag. 49.
- Grebe, M. (1998). Diagrama, concepción vertical del cosmos mapuche. [Figura 3]. *Culturas Indígenas de Chile: Un estudio preliminar*. Santiago, Chile: Pehuén Editores Ltda., pag. 61
- Laboratorio de Palnología, Facultad de Ciencias, Universidad de Chile. (1999). *Etnozoología Mapuche: un estudio preliminar. Revista Chilena de Historia Natural*, 595-627.
- Ladino, M. (2012). *Cultura Social Mapuche* (1 ed.). Santiago: Jasmir.
- Llamazares, A. M. (2006). Metaforas de la dualidad, en los Andes: cosmovisión, arte, brillo y chamanismo. In V. Solanilla, & C. Valverde (Eds.), *Actas del Simposio ARQ (Vol. 24)*.
- Martínez, A. (2002). Mundo Mapuche. En C. C. Painemal (Ed.), *ACTAS DEL PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA MAPUCHE* (pág. 30). Siegen: Nuke Mapuförlaget. Obtenido de Inche Wariache. *Patrimonio Consultores*. (2012). *Conociendo la cultura mapuche*. Santiago: Publicaciones Cultura.
- Soto, E. (2010). UNA MIRADA A LA ESPIRITUALIDAD DE LOS MAPUCHE DE CHILE. *Revista electrónica del Departamento de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos de la Universidad de Guadalajara*, 1(2), 1-15.

Anders, V. (25 de 11 de 2016). *Etimologías de Chile*. Recuperado el 26 de 11 de 2016, de Etimología de Chile. Recuperado el 26 de 11 de 2016, de <http://etimologias.dechile.net/?interculturalidad>

Boeree, C. G. (1998). *Psicología Online*. Obtenido de Teoría de la Personalidad: <http://www.psicologia-online.com/ebooks/personalidad/jung.htm>

Collage. (10 de 08 de 2011). Recuperado el 29 de 10 de 2016, de Scribd: <https://es.scribd.com/doc/54404385/Concepto-Del-Collage>

De la Maza, F., & Marimán, J. (03 de 10 de 2013). *Pueblos Originarios y sociedad nacional en Chile*. Recuperado el 26 de 11 de 2016, de Sistema de las Naciones Unidas en Chile: <http://www.onu.cl/onu/wp-content/uploads/2013/10/Libro-Pueblos-Originarios-y-sociedad-nacional-en-Chile.pdf>

Durkheim, E. (14 de 06 de 2011). *Publicaciones Facultad de Ciencias Sociales*. Recuperado el 28 de 11 de 2016, de El dualismo de la naturaleza y sus condiciones sociales (1914): <http://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/entramadosyspectivas/articulo/viewFile/28/36>

Erize, E. (2013). Mapa territorio Mapuche. [Figura 1]. Obtenido de <http://3.bp.blogspot.com/-E6zVtH5sXU/Um6Tgy0Z2DI/AAAAAAAAAIE/IOeAzVUjBLO/s1600/mapaErize.JPG>

ETS. Ing. de Telecomunicaciones (Universidad de Valladolid). (2006). Rango de frecuencias instrumentos musicales. [Figura 9]. Obtenido de http://www.lpi.tel.uva.es/~nacho/docencia/ing_ond/1/trabajos_05_06/102/pub lic.html/escalas.html

Gavilán, V. (03 de 01 de 2013). *Centro de documentación mapuche*. (J. Calbucura, Ed.) Recuperado el 09 de 12 de 2016, de El pensamiento en espiral - El paradigma de los pueblos indígenas: <http://www.mapuche.info/wps/pdf/gavilan121217.pdf>

Martínez, A. (2008). Calendario Mapuche. [Figura 2]. Obtenido de <http://www.am-sur.com/am-sur/Mapuche/agenda-mapuche2008-ESP/01-calendario-mapuche-d/calendario-mapuche-en-color.jpg>

Núñez, M. A., & Alemán, Y. (7 de Junio de 2007). *Ia Psicología de Carl Jung*. Obtenido de <http://uprm.info/jung/?p=37>

Pérez, F. (29 de 01 de 2015). *El Espectralismo: Origen, Evolución y Definición*. Recuperado el 30 de 10 de 2016, de wordpress: <https://perezalbadejo.files.wordpress.com/2015/01/el-espectralismo-origen-evolucion-y-definicion-de/interculturalidad/>

Pérez, J., & Gardey, A. (s/f de s/f de 2012). *Definición de Interculturalidad*. Recuperado el 26 de 11 de 2016, de Definición de interculturalidad: <http://definicion.de/interculturalidad/>

<http://milenio.uct.cl/wp-content/uploads/2014/06/interculturalidad-en-contexto-mapuche-final-30-09.pdf>

RAE. (2014). *Diccionario de la Lengua Española (23.ª ed.)*. Recuperado el 03 de 09 de 2016, de Real Academia Española: <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=cosmovisi%C3%B3n>

Román, A. (2008). *Indeterminación y Minimalismo, Pop y Vanguardias*. Madrid: Editorial Lulu. Obtenido de https://books.google.cl/books?id=NHgnKvWnppAC&pg=PA3&dq=Indeterminaci%C3%B3n+y+Minimalismo,+Pop+y+Vanguardias&source=bl&ots=2govlcv9!&sig=uPePHIZTndhHMp5LkKZE1OPgM&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjkxjzpt8_OAhUfh5AKHZ-CBVIO6AEIKDAC#v=onepage&q=collage&f=false

Slick, M. (2013 de Mayo de 31). *¿Que es el dualismo?* Obtenido de <http://www.miapic.com/que-es-dualismo>

Soublette, G. (s.f.). *Artes musicales*. Recuperado el 12 de diciembre de 2016, de La Cruz Composta del Cultún Mapuche: http://artesmusicales.tripod.com/cruz_cultun.htm