



**UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA**

COMPOSICIÓN INSTRUMENTAL INSPIRADA EN LA COSMOVISIÓN MAPUCHE

**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.**

SEBASTÍAN DIONISIO MARCHANT SARABIA

Profesor Guía: Aníbal Correa Blanco

Valparaíso, Chile

2009

Agradecimientos

Quisiera agradecer primeramente a mi familia, quien me ha apoyado durante toda mi carrera y me han hecho posible el poder estudiar.

Agradezco a los profesores Aníbal Correa, Paul Hernández, José Quilapi y Cristian López, por su gran y desinteresada ayuda.

También quisiera reconocer y agradecer a Alexander Muñoz, con quien comenzamos este proyecto desde hace mucho tiempo, el cual nació desde lo invisible.

Un agradecimiento especial a Shantal Andrada, que si no fuera por su incondicional ayuda y cariño, no hubiera sido posible llegar hasta estas líneas.

Y finalmente a todos los que de alguna u otra manera han aportado para la creación de este trabajo. Mis sinceros agradecimientos.

Índice

Introducción	6
Primera Parte	
Capítulo 1. Historia de los Mapuches	9
1.1 Época Precolombina.....	9
1.2 Época de la Conquista.....	10
1.3 Época Colonial.....	12
1.4 Sociedad Mapuche a fines de la Colonia	14
1.5 Época de la Independencia	17
1.6 El Alzamiento general mapuche de 1881.....	23
1.6.1 Lumaco.....	24
1.6.2 El levantamiento de la costa: Budi y Toltén.....	25
1.6.3 Nueva Imperial	26
1.6.4 Ataque al fuerte de Tirúa.....	26
1.6.5 El Ataque al fuerte Ñielol.....	27
1.6.6 Temuco	29
1.7 La ocupación definitiva.....	30
Capítulo 2. Cosmogonía Mapuche	32
2.1 El Cosmos Mapuche.....	33
2.1.1 Concepción vertical del cosmos	33
2.1.2 Concepción horizontal del cosmos	35
2.2 Deidades.....	36
2.2.1 Diferenciación de status	37
2.3 Ritos Mapuches	40
2.3.1 We Tripantu	40
2.3.2 Nguillan Mawún	40

2.3.3 Guillatún	41
2.3.4 Machitún.....	41
2.3.5 Epew	41
2.3.6 Purrúm	42
Capitulo 3. Música Mapuche	43
3.1 Organología	43
3.1.1 Aerófonos.....	44
3.1.2 Idiófonos.....	46
3.1.3 Membranófonos	47
3.2 Rítmica	49
3.3 Melodía	50
Capitulo 4. Formas Musicales empleadas en la composición	53
4.1 Música programática.....	53
4.2 Ejemplos sobre música programática.....	54
4.3 Referencia latinoamericana sobre música programática ..	55
4.4 Obras musicales basados en la música mapuche	56
Capitulo 5. Los Movimientos	58
5.1 El Duelo de las Serpientes.....	58
5.2 Tierra de las Cuatro Esquinas	59
5.3 La muerte del Mapu	60
Capitulo 6. Instrumentación.....	61
Segunda Parte	
El Duelo de las Serpientes	63
Partituras	73
Tierra de las Cuatro Esquinas	83
Partituras	90

La Muerte del Mapu	95
Partituras	104
Conclusiones	122
Bibliografía	123

Introducción

La historia oficial en la educación de Chile, ha estado siempre abundante de hechos importantes, victorias y conquistas que ensalzan a las grandes figuras que en algún momento forjaron el destino de lo que es nuestra sociedad hoy en día.

A pesar de todo esto, la historia oficial no ha podido establecer una visión clara y realista de la situación actual de nuestros pueblos originarios, negando incluso el apoyo y el respeto que se merecen.

Más específicamente, la versión oficial de los hechos nunca ha podido dar cuenta de la realidad del conflicto mapuche que ha acaecido en nuestro país desde la época de la conquista Española hasta el siglo XXI.

Desconocer nuestros orígenes es desconocer lo que somos. Y desconocer lo que somos, es desconocer también nuestro pasado y futuro. Más aún cuando estamos a vísperas del bicentenario y apenas la sociedad tiene una vaga idea, si no es que nula, de la cultura y la cosmovisión Mapuche.

Este mismo desconocimiento general es una de las principales causas del poco aprecio e intolerancia por parte de la sociedad hacia los integrantes del pueblo Mapuche.

En base a todo esto, el siguiente trabajo es una representación y apreciación personal sobre el pueblo Mapuche.

El objetivo de esta tesis es crear una composición instrumental, en formato rock, basado en un fragmento de la mitología, historia y relatos de este pueblo.

Ésta composición, en base a una previa investigación, utilizará los recursos sonoros y el material académico impartido a lo largo de la carrera de música.

Para lograr este objetivo, esta tesis se ha dividido en dos partes:

La primera parte contiene todo lo concerniente a marco teórico; para lo cual ha sido dividida en 6 capítulos:

El primer capítulo abarca la historia del pueblo mapuche desde su época precolombina hasta el alzamiento general en 1881.

El segundo capítulo aborda datos generales sobre la cosmovisión mapuche.

En el tercero se exponen algunos aspectos musicales y se explica la funcionalidad musical dentro de su cosmovisión.

El cuarto capítulo abarca la forma compositiva en que se desarrollará la obra y algunos ejemplos discográficos.

En el quinto capítulo se exponen los tres movimientos; y en el último capítulo se explica la instrumentación que se utilizará.

Es necesario destacar que gran parte del conocimiento de este pueblo ha sido transmitido de forma oral de generación en generación. Es por eso que las fuentes son variables y actualmente se ha perdido gran parte de este conocimiento; aún más con la intervención extranjera, que forzó a una gran parte de este pueblo a convertirse a otra religión y a asumir una cultura ajena a la propia. Sin embargo, hasta el día de hoy, este pueblo se resiste a desaparecer y perder el legado que se han ganado gracias a méritos propios.

En la segunda parte del trabajo, se abordará directamente la composición. Se explicarán y se detallarán las partes más relevantes de ésta y la representación de cada pasaje.

Se adjuntarán las partituras generales de cada movimiento.

Finalmente, este trabajo estará orientado a un público general, debido al carácter de expresión artística que esta tesis posee, como es la composición e interpretación musical.

Primera Parte

Capítulo 1: HISTORIA DE LOS MAPUCHES

1.1 Época precolombina

Los Mapuches son un pueblo originario que se localiza en el centro sur de Chile, abarcando también la isla grande de Chiloé y el sudeste de Argentina. Sin embargo, se establece que de antes de la llegada de los españoles se ubicaban desde el valle del Aconcagua hacia el sur¹.

La palabra Mapuche deriva de dos términos extraídos del mapudungún, (denominada “lengua de la tierra”) que es Mapu = tierra y che = gente. Buen ejemplo de la estrecha relación con la tierra y su naturaleza divina.

No existe certeza sobre sus orígenes, pero se postula que fueron un grupo nómada que se había trasladado del centro de América en migraciones sucesivas provenientes de la vertiente oriental de la cordillera, pampeana y guaraní, que a través de un largo proceso de migración, se introdujeron como un grupo étnico y cultural foráneo entre los Picunches y los Huilliches.²

La zona de Arauco³, junto con la vertiente oriental de Nahuelbuta (Angol y Purén) y el extremo sur de esta cadena montañosa (Imperial), parecieron haber sido los lugares más densamente poblados, lo que hoy en día es Cañete, Lebu, Arauco, Contulmo y las orillas del lago Lanalhue.

Poseían una población sedentaria, establecida y muy numerosa, sin llegar a constituir poblados, siendo la familia el centro de esta sociedad.

¹Vera Richard, Pérez Claudio, “El Despertar del Pueblo Mapuche”, Editorial Lom, p 29

² Ricardo Latcham, “El Origen de los Araucanos” En: La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos. Publicaciones del museo de Etnología y Antropológica de Chile. Vol. III, PP. 254-268. Santiago De Chile.

³ El origen de las palabras Arauco y araucano proviene de esta zona. Al parecer existía un río que se llamaba Rauco, al sur de Concepción. Los mapuches de esta zona se denominaría “raucos” y a ellos los españoles llamaron “Arauco” y “Araucanos”. Luego se designó a todos los mapuches con este nombre. Es un nombre totalmente castellano, ya que el verdadero nombre del aborigen (originario) de la araucanía es ‘Mapuche’. Profesor Hugo Gunkel, “Variaciones de la palabra araucano”, en Boletín de la Universidad de Chile, n° 2. 69-70, septiembre-octubre de 1966.

Su estado de desarrollo fue protoagrario, conociendo la reproducción de ciertas especies vegetales a menor escala sin haber desarrollado la agricultura como propiamente tal. También utilizaron la caza y la pesca para su alimentación, pero su alimento más característico fue el piñón: fruto extraído del pino araucaria que es posible cosecharse durante todo el año, de donde sacaban la harina de tal. ⁴

La ganadería de *Chilihueques* (ovejas de la tierra, guanacos de la tierra) estaba bastante expandida, aunque no se había establecido un régimen ganadero como tal.

1.2 Época de la Conquista

El primer intento de sometimiento a los mapuches fue en el siglo XV, en 1460 aproximadamente a manos del pueblo Inca, quienes buscaban la expansión de imperio, el cual no se pudo lograr. Sin embargo en el presente capítulo nos detendremos en el segundo intento de conquista protagonizada por un pueblo europeo; los españoles.

Durante el siglo XVI los conquistadores españoles llegaron a América con el fin de colonizar, evangelizar y extraer el oro para la corona española, pero al contrario del logro que se alcanzó en México y Perú, con los mapuches fue diferente, ya que al ser un pueblo sin una base de poder centralizada no se pudo conquistar de una sola vez y menos se los pudo diezmar, ya que su distribución era más bien de comunidades independientes entre sí, las cuales se organizaron y resistieron la invasión del Extranjero⁵.

“Fue un tiempo de guerra casi permanente. Los españoles eran pocos y trataban de hacer trabajar a los mapuches por fuerza de las armas; había guerras, batallas, masacres. Los españoles sembraban el temor en las rucas y

⁴Domeyko Ignacio, *Araucanía y sus habitantes*. Editorial Francisco de Aguirre. Buenos Aires, 2º Edición 1971, p. 28.

⁵ Vera Richard, Pérez Claudio, “El Despertar del Pueblo Mapuche”, Editorial Lom, p 30

territorios mapuches. Muchos indígenas huyeron hacia las montañas o a poblar tierras del interior, donde aún no se aventuraban los invasores” cuenta el relato de José Bengoa⁶.

La guerra ofensiva practicada durante todo el conflicto, consistía en atacar a los indios enviando expediciones a la Araucanía, entrar en el territorio enemigo y construir ciudades y fuertes.

También hubo otro elemento que exterminó a un gran número de mapuches, específicamente un quinto de la población (lo que equivale a 100 mil personas aproximadamente): la viruela, el resfriado y la sífilis.

Estas pestes afectaron principalmente a los Picunches o mapuches del norte del Bío-Bío, que tenían más contacto con los españoles. En el valle central de Chile quedó muy poca población aborigen. Las pestes los diezmaron y muchos otros arrancaron a la zona sur a defenderse junto a los mapuches. Pero también murieron muchos mapuches del sur, se cuenta que en medio de las batallas se producían vómitos y muertes por el *chavalongo* (llamada así a la enfermedad en mapudungún). Como se sabe en toda América Latina los indígenas fueron presa de un ataque bacteriológico, producto de las pestes que trajeron los españoles.⁷

Pedro de Valdivia fue quien guió a las fuerzas españolas. Lideró la Conquista de Chile a partir de 1540, fundando las ciudades de Santiago de Nueva Extremadura el 12 de febrero de 1541, Concepción en 1552, La Imperial en 1551, y Valdivia en 1552. Dispuso además la fundación de las ciudades de La Serena, Villarrica, y Los Confines.⁸

Dentro de esta época tuvo lugar la presencia de un mapuche que cambiaría radicalmente la historia del pueblo: Leftrarú, también llamado Lautaro; caballerizo de Pedro de Valdivia, el cual le dio la posibilidad de

⁶ Bengoa José, “Historia del Pueblo Mapuche, siglo XIX y XX”, 6º edición Editorial Lom, p 36.

⁷ Bengoa José, “Historia del Pueblo Mapuche, siglo XIX y XX”, 6º edición Editorial Lom, p 35.

⁸ http://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_de_Valdivia#La_batalla_de_Tucapel_-_Muerte_de_Valdivia

estudiar mejor al pueblo invasor y conocer los puntos débiles del enemigo. Enseñó a los mapuches el uso del caballo y aplicó estrategias militares basándose en los recursos naturales y su entorno, rompiendo el mito de que los españoles son invencibles.

Esta guerra entre mapuches y españoles comenzó en 1535 con la Expedición de Diego de Almagro y tuvo su término en 1598 en la batalla nombrada “El desastre de Curalaba”⁹.

La destrucción de Villarrica y las ciudades de la araucanía fue el hecho más importante de la historia mapuche y española dentro de ese periodo. El triunfo militar cambió el sentido de la guerra: se construyó un ejército profesional con fondos del rey (real situado); se eliminaron los lavaderos de oro más importantes y la colonia española en Chile se empobreció enormemente. Muchos indígenas del norte se refugiaron en la Araucanía, con el consiguiente despoblamiento del valle central.

Guerra y ejército pagado desde el extranjero, economía pobre y deficitaria, poca población y ausencia creciente de indígenas en el valle central, serían tres de los elementos más importantes que en definitiva estructurarían en los siglos posteriores a la sociedad chilena.

1.3 Época Colonial

Nos encontramos en la primera mitad del siglo XVII y ya comienzan a suceder los primeros planes de paz entre españoles y mapuches. Este cambio se debe principalmente por las obras pacificadoras de los jesuitas: frailes de orden religiosa católica fundada por Ignacio de Loyola en 1529¹⁰.

Sin embargo aun las guerras no terminan completamente: En 1624 se formó la batalla en las cangrejeras, cerca de Chillán, alcanzando la victoria los

⁹ Carvallo y Goyeneche, Vicente, Descripción Histórico Geografía del Reino de Chile, disponible en el sitio http://es.wikipedia.org/wiki/Batalla_de_Curalaba

¹⁰ Wikipedia, Compañía de Jesús, http://es.wikipedia.org/wiki/Compa%C3%B1a_de_Jes%C3%BAs

mapuches. Después los mapuches fueron los vencidos en La Albarrada, cerca de Arauco.

El 6 de enero de 1641 se reunieron españoles y mapuches por primera vez en las paces de Quilín. El jesuita Diego de Rosales y otros de su orden, hicieron un trabajo previo de organización de este importante primer encuentro. Este parlamento reconoció la frontera del Bío-bío, y la independencia del territorio mapuche. Los españoles se comprometieron despoblar Angol, la única ciudad que les quedaba en el territorio. Los Mapuches, por su parte, se comprometieron a no vulnerar la frontera, dejar predicar a los misioneros en su territorio y devolver a los prisioneros.

El parlamento de Quilín tuvo gran importancia para los Mapuches, ya que todos los parlamentos posteriores se basarán en lo allí acordado: en el Bío-Bío y territorio independiente, reconocimiento formal por parte de España, de la independencia de los territorios comprendidos entre el Bío-Bío y el Toltén. Se constituyó este en un territorio no perteneciente a la capitanía general de Chile, siendo nación independiente y relacionada directamente con la Colonia. Tal condición costó aproximadamente casi un millón de muertos al pueblo Mapuche.¹¹ Sin embargo hubo muy poco cambio en la práctica ya que a pesar del reconocimiento de la frontera por parte de los españoles continuamente se volvían a vulnerar las paces: todos los veranos se organizaban incursiones al interior de la Araucanía con el motivo de capturar a mapuches, que eran vendidos como esclavos en Santiago o a los encomenderos al norte del país. Consideremos que en ese entonces Chile sufría una enorme escasez de mano de obra.

El 13 de febrero de 1726 se celebró un nuevo parlamento realizado en Negrete por el gobernador Cano y Aponte. Este parlamento fue el modelo de muchos parlamentos que habrá durante este siglo, hasta terminar la Colonia. En este parlamento los puntos más significativos son:

- 1- Los Indios debían deponer las armas

¹¹ Bengoa José, “Historia del Pueblo Mapuche, siglo XIX y XX”, 6ª edición Editorial Lom, p 38.

- 2- Reconocerse vasallos del rey de España
- 3- Enemigos de los enemigos de este
- 4- No oponer resistencia al restablecimiento de fuertes al sur del Bío-Bío
- 5- Aceptar misioneros en sus tierras, y concurrir a la iglesia los que fuesen bautizados
- 6- Prohibición de robos de indios del territorio Mapuche

Al igual que el parlamento en Quilín, se reconoció la frontera del Bío-Bío y el carácter independiente del territorio. También aparece el tema del comercio entre españoles (mestizos, criollos, etc.) y mapuches. Este tema será central en los parlamentos siguientes ya que el comercio sería un factor clave dentro del pueblo mapuche.

Los mapuches tienen la peculiaridad admirable de haber permanecido independientes de España por espacio de 260 años. Esta independencia se conquistó y mantuvo a causa de la situación de equilibrio militar que lograron en la guerra. A pesar de los intentos realizados por los castellanos, el mapuche se mantuvo fuera de su dominio.

Han existido muchas hipótesis de esta causa, pero a diferencia de los Incas y los mexicanos (aztecas) que poseían gobiernos centralizados y divisiones políticas internas, los mapuches poseían una estructura social no jerarquizada. En la situación mexicana y andina, el conquistador golpeó el centro de poder político y, al conquistarlo, se aseguró el dominio del imperio. En el caso del mapuche esto no fue posible, ya que para su sometimiento tendría que derrotar a cada una de miles de familias independientes.

1.4 Sociedad Mapuche a fines de la Colonia

En la primera mitad del siglo XIX nos encontramos con una sociedad mapuche que tiene muy poca semejanza con la que conocieron los españoles al llegar a Chile. Más de dos siglos de guerras, batallas sin fin, contacto

también, comercio e intercambios, no han sido en vano. La sociedad mapuche ha modificado su economía, su organización social y política, sus costumbres incluso, en forma muy profunda.

La sociedad mapuche en el siglo XIX (hasta 1881) fue una organización dinámica azotada de profundas transformaciones evolucionando a una sociedad mercantil muy desarrollada y con sectores agrícolas ya constituidos, aunque la agricultura no era generalizada en todas las regiones de igual manera.

La guerra tuvo un cambio de ritmo durante la segunda mitad del siglo XVIII y creció el comercio entre el territorio mapuche y la sociedad española-criolla del norte. La paz que se logró durante esos años, permitió que aumentara la población, por lo tanto, un mayor número de mapuches dedicados a las tareas económicas. El contacto con la sociedad colonial del norte influyó en los gustos y costumbres araucanos, incorporando una serie de productos provenientes del comercio. En definitiva, el sistema económico basado en la recolección de frutos, en la caza y pesca, y en pequeñas plantaciones de hortalizas, es reemplazado por una economía fundamentada en el ganado vacuno, ovejuno y caballar. Estas son tres especies que revolucionan la economía mapuche.¹²

La guerra asoló principalmente a las poblaciones más cercanas de la frontera, por lo que muchas familias optaron por emigrar de las zonas conflictivas a territorios del interior, que ofrecían mayor seguridad. Estas tierras eran planas y con menos recursos para la recolección y la caza, pero abundantes en pastos para el ganado. Es así como la guerra y la actividad ganadera fue cambiando los lugares de mayor concentración de población. Los llanos de la vertiente oriental de la cordillera de Nahuelbuta y las planicies de la precordillera de los Andes, se poblaron más densamente que en el periodo anterior. En cambio, áreas tan conflictivas como Arauco fueron poco a poco

¹² Bengoa José, "Historia del Pueblo Mapuche, siglo XIX y XX", 6ª edición Editorial Lom, p 48.

despoblándose, por los peligros que encerraban y por su inadecuación para la crianza de animales.

El ganado equino, vacuno y ovejuno tuvo una rápida multiplicación en la Araucanía. No mucho tiempo después del triunfo de Curalaba, que los mapuches tenían más caballos que todo el conjunto del ejército español. En el proceso de cuidado y reproducción del ganado, los mapuches, en busca de pastos y animales para comerciar, se fueron internando en la cordillera de los Andes, intensificando las relaciones con la población pehuenche, y siguieron incursionando en las montañas hasta llegar a las pampas trasandinas, ocupándolas plenamente a fines del siglo XVIII. El viaje hacia y desde las pampas tenía una motivación principalmente económica: la búsqueda del ganado para su venta en la frontera con Chile central y también de sal.¹³

Otra consecuencia de esta expansión territorial de los mapuches y de su producción ganadera fue que, a partir de las nuevas relaciones económicas, se produce una transformación en su estructura social y política, lo que condujo a una creciente jerarquización social y centralización del poder político. Comenzó a generarse una marcada división social entre caciques *-lonkos-*, y guerreros *-lanzas, conas*. Empieza a producirse una alta concentración de los ganados y conas, luchando por el control de los pastos *-territorios amplios de talaje-*. Unos pocos caciques fueron adquiriendo mayor influencia y mayor riqueza acumulada, y empezaron a formarse alianzas entre distintos *lonkos*, provocándose verdaderas formas gremiales de centralismo político. Se da una transformación de los caciques mapuches, de “Gran Hombre” a “Jefe”, puesto que ya no es en la guerra donde se basa el liderazgo político mapuche, sino en el área económica, especialmente por medio de la acumulación de un capital económico; en el área política, en los parlamentos con los españoles, y a partir de un capital de información determinado por la posición central de los caciques en un campo de poder desde ahora bastante integrado, como por la constitución de amplias redes de alianzas políticas, matrimoniales y

¹³ Bello Álvaro, “Nampülkafe: El viaje mapuche a las Pampas Argentinas o Puelmapu (siglos XIX y XX)”. En: Espacio de Convergencia. Primer y segundo encuentro de investigadores jóvenes. Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna. Ediciones Lom. Santiago. 2001.

económicas con otros grupos indígenas. El “gran hombre” cuya distinción se realizaba sobre la base de sus habilidades guerreras es reemplazado por un *ulmen* que se lanza en una nueva competición económica y en hábiles negociaciones políticas.

1.5 Época de la Independencia

Al momento de la Independencia de Chile con España (1810), el territorio mapuche gozaba de un status jurídico particular a consecuencia de los parlamentos realizados con las autoridades españolas, el último de los cuales (Negrete 1803), había reconocido una vez más la frontera territorial en el Bío-Bío.

Al principio de esta época surgió un discurso patriota entre los criollos independistas, proclamando y enalteciendo el valor y la bravura con que los mapuches resistieron la invasión española. El discurso “araucanista” de los primeros padres de la patria se mantendrá hasta hoy en la tradición patriótica chilena, pasando a ser parte integrante del discurso oficial. Se trata de reforzar la idea libertaria e indómita de este pueblo.

Es así, entonces, que en un primer momento se produce una valoración del mapuche, la que se complementa con la idea de incluirlo en el proyecto de nación que se estaba gestando para construir con él y sus territorios el nuevo país que surgía desde las ruinas del mundo colonial.

Se percibe un ambiente de profundas buenas intenciones en la construcción del nuevo Estado - Nación que se estaba formando, primando la idea de una gran hermandad. En esta dirección habría apuntado, por ejemplo, un proyecto de “Pacificación de la Araucanía” presentado en el año 1823 por Mariano Egaña¹⁴, que permitiese ocupar la región con colonos nacionales y extranjeros, prefiriendo para ello a los propios mapuches. El proyecto, debía necesariamente ser acordado con los indígenas por medio de un parlamento, tal cual lo habían efectuado durante la colonia, españoles y mapuches.

¹⁴ Mariano Egaña (1793 - 1846) Constitucionalista chileno. Principal redactor de la constitución de 1833

Sin embargo, se visualiza un cuadro bastante contradictorio en la medida en que se produce la llamada "Guerra a Muerte"¹⁵. Pues, si bien en una primera instancia los mapuches aparecen gestando los antecedentes de la nacionalidad, gracias a la "sangre araucana" derramada en pos de la libertad, el primer contacto directo que tuvieron los patriotas libertarios con los mapuches adquirió un carácter más bien traumático, con esta denominada "Guerra a Muerte".

Los mapuches se vieron envueltos en una guerra ajena, entre patriotas y realistas, pero fieles a los acuerdos y a la palabra empeñada, mantuvieron sus compromisos contraídos en los parlamentos con los españoles. En ellos, los españoles reconocían el territorio y autonomía del Pueblo Mapuche, en cambio los patriotas pensaban en un territorio unificado bajo la bandera chilena desde el norte hasta el Cabo de Hornos. Los mapuches percibieron esta diferencia entre chilenos y españoles y temieron, con evidente previsión, la constitución de un gobierno central en Santiago que, poseedor de fuerzas armadas ofensivas, atacara y sometiera definitivamente el territorio.¹⁶

De esta manera, los mapuches adhirieron mayoritariamente al bando realista y lucharon contra los chilenos, contra los fundadores de la patria. En este sentido, decae en el imaginario nacional la figura mapuche que cimentaba la lucha por la libertad y la defensa de los derechos como pueblo independiente. Por otro lado, la forma de lucha que se dio en la Frontera, tuvo un carácter en el que la caballería no era el signo más característico. El accionar de los mapuches transforma radicalmente la imagen que se había construido de ellos, frente a la naciente sociedad nacional. Aparece el estereotipo del bárbaro, la imagen de seres salvajes, primitivos, que no coincidía, o no estaba a la altura del proyecto de nación liberal civilizada que se pretendía edificar.

¹⁵ Don Benjamín Vicuña Mackenna designó este nombre. proveniente de la tradición militar independentista.

¹⁶ Bengoa José "Historia del Pueblo Mapuche, siglo XIX y XX", 6ª edición Editorial Lom, p 143.

La ocupación de la Araucanía fue precedida por la colonización espontánea de chilenos del norte del país, por compras y especulación de tierras, por un lento avance de la frontera agrícola hacia el sur. Cuando la necesidad de ocupar agrícolamente esos territorios se hizo evidente, el gobierno y el ejército chileno debieron desarrollar un plan de ocupación y sometimiento de la sociedad mapuche.

La ocupación de la Araucanía fue la solución para solventar las necesidades económicas de la sociedad chilena de ese periodo,

“La agricultura del Valle Central sufrió un desastre gigantesco con la revolución de la Independencia. El comercio de granos, charqui, vino y otros productos, que se venían desarrollando con creciente importancia durante el gobierno de la Colonia, se interrumpió. El mercado peruano se cerró y se alteró profundamente el que realizaba con España y, a través de ella, con Europa. (...)

En 1848 comenzó a cambiar la situación de la agricultura, con el descubrimiento del oro de California. El abastecimiento de trigo, harina, porotos, charqui y otros productos alimenticios, se hacía desde Valparaíso. En la misma época comenzó a colonizarse Australia, y los barcos que hacia allá viajaban se abastecían en Valparaíso. Junto con los mercados mineros del norte, la mayor apertura peruana y partidas importantes hacia Argentina, permitieron un auge agrícola de grandes proporciones. En esos años se realizaron grandes obras de regadío en la zona central, que permitieron poner en producción prácticamente todo el territorio hasta el Bío-Bío.”¹⁷

De esta manera era necesario el hecho de expandir la frontera agrícola y el único territorio que quedaba para tal expansión era la Araucanía.

También en la mente de la sociedad criolla comenzó a nacer un pensamiento expansivo hacia los territorios del sur justificando esta necesidad

¹⁷ Bengoa José, “Historia del Pueblo Mapuche, siglo XIX y XX”, 6ª edición Editorial Lom, p 157 - 158.

con un pretexto “civilizador”. A continuación un párrafo del diario el mercurio que ejemplifica este pensamiento:

“No se trata sólo de la adquisición de algún retazo insignificante de terreno, pues no le faltan terrenos a Chile; no se trata de la soberanía nominal sobre una horda de bárbaros, pues esta siempre se ha pretendido tener: se trata de formar de las dos partes separadas de nuestra República un complejo ligado; se trata de abrir un manantial inagotable de nuevos recursos en agricultura y minería; nuevos caminos para el comercio en ríos navegables y pasos fácilmente accesibles sobre las cordilleras de los Andes... en fin, se trata del triunfo de la civilización sobre la barbarie, de la humanidad sobre la bestialidad...”¹⁸

La sociedad agraria, santiaguina que miraba hacia Europa y que surgió en las primeras décadas del siglo XIX no tuvo la capacidad de comprensión hacia el Pueblo Mapuche, y de esta manera se escribe parte de los pasajes más oscuros de la historia chilena, hasta donde actualmente se intenta negar y ocultar.

El 2 de diciembre de 1857, el presidente Manuel Montt designó intendente y comandante de armas de Arauco a Cornelio Saavedra, quien fue el artífice de la ocupación de la Araucanía.

Este hombre basó la ocupación en el modelo en que funcionaba la colonización Norteamérica, realizada durante esos mismos años. Este modelo planteaba que el estado se hacía cargo del proceso, ya que era el único comprador de tierras. En primer lugar, avanzaba el ejército sometiendo a los ocupantes del territorio, estableciendo líneas fortificadas de frontera y reduciendo a los indígenas a reservaciones donde se controlara y concentrara. A continuación el estado y capitales privados, cuando los hubiere, instalaba obras de infraestructura, especialmente los ferrocarriles y el telégrafo. Detrás del ejército venía el tren. Pacificando el territorio y con el ferrocarril en

¹⁸ Diario el Mercurio de Valparaíso “Una cuestión de Primera Importancia”. 5 de Julio de 1859

construcción, se procedía el remate de las tierras por parte del estado, y a la inmigración. En la medida que había paz y comunicaciones, se podía traer inmigración europea, familias respetables y no bandas de aventureros. A partir de estos tres elementos, era posible formar pueblos, ciudades y fomentar el progreso.¹⁹

Saavedra propuso avanzar la línea fronteriza hasta el río Malleco; realizar la venta y subdivisión de los territorios comprendidos entre el Bío-Bío y el Malleco, a fin de establecer pobladores en la región; explotar los suelos agrícolas con colonos chilenos y extranjeros.

Saavedra logró incorporar más de un millón de hectáreas al territorio nacional. Consideremos que el desarrollo armamentista hasta el momento favoreció a los chilenos enfrentándose a los araucanos con fusiles, mientras que los mapuches se valían de lanzas, boleadoras y otras armas rudimentarias extraídas de su entorno. Los mapuches usaron solo esporádicamente las armas de fuego. La razón no es únicamente de orden cultural, sino consecuencia de las dificultades para obtenerlas. Por lo tanto esta guerra era esencialmente de un pueblo con armas rudimentarias contra un ejército moderno.

En 1866 se dictaron las primeras leyes de ocupación, momento en que el concepto “territorio de indígenas” es cambiado por el de “territorio de colonización”. Las tierras fueron declaradas fiscales para evitar que los aventureros y especuladores se apropiaran de todos los recursos y no dejaran espacio para la inmigración extranjera, que era, en definitiva, el verdadero objetivo.

Los mapuches, por su parte, al ver la inminente ocupación y devastación, buscaron desesperadamente sectores aliados, sin embargo el apoyo nunca llegó. Es necesario destacar las tres posiciones que el pueblo debatió frente a este conflicto durante esta época: Por una parte hay quienes

¹⁹ Bengoa José “Historia del Pueblo Mapuche, siglo XIX y XX”, 6º edición Editorial Lom, p 174.

sostienen enfrentar del modo militar la invasión que se venía encima. Quien dirige esta tendencia es el lonko Quilapán de los arribanos o wenteches. Hay un segundo sector que se encuentra liderado por el cacique de Quechereguas, Pailahueque, que trata de establecer alianzas y negociaciones. Para ello incluso viaja a Santiago a solicitar el fin de la ofensiva. Es apoyado por los frailes franciscanos italianos. Un tercer sector o tendencia de opinión política, trata de establecer una alianza con los chilenos y sus dirigentes. La encabeza el lonko de Chol Chol, Venancio Coñoepán. Estas tres "líneas políticas" que se registran en la sociedad mapuche de la década del setenta y ochenta del siglo XIX, muestran una enorme continuidad. Unos creen que el camino es la resistencia, otros la negociación con diferentes aliados y otros la adaptación.

Durante quince años se produce un período de mucha violencia. Desde 1866 hasta la fundación de Temuco y el ataque que todas las agrupaciones mapuches hicieron el 5 de noviembre de 1881 al fuerte allí establecido, fue un período de continua guerra. Como en todas las guerras hubo mucho sufrimiento y muchos desplazados. Las familias de la Frontera, cercanas a la recién construida línea del Malleco huyeron a lugares más lejanos, hacia la Cordillera.²⁰

El mismo Coronel Cornelio Saavedra le escribía al Gobierno que esta campaña le había costado "*... Mucho mosto, mucha música y poca pólvora...*", frase llena de orgullo y soberbia que ha quedado en los anales de la historiografía chilena y que hizo creer a muchos autores que la campaña del sur había sido "un paseo por el prado". No son pocos quienes adhirieron a esta idea levantando teorías que señalan que los mapuches ya estaban "aculturados" en ese momento y que la ocupación de la Araucanía se realizó sin oposición de ninguna especie. Las pruebas históricas empíricas desmienten absolutamente esta manera de ver la historia. El propio Cornelio Saavedra se dio cuenta de esta situación. En un texto menos citado, pero que anticipa el conflicto que se estaba generando, escribe a las autoridades de Santiago lo siguiente:

²⁰ http://biblioteca.serindigena.org/libros_digitales/cvhynt/v_i/1p/v1_pp_4_mapuche_c1_los_mapuche-6_.html#Heading251

“... llevada (la guerra) por el sistema de invasiones de nuestro ejército al interior de la tierra indígena, será siempre destructora, costosa i sobre todo interminable, mereciendo todavía otro calificativo que la hace mil veces más odiosa i desmoralizadora de nuestro ejército. Como los salvajes araucanos, por la calidad de los campos que dominan, se hallan lejos del alcance de nuestros soldados, no queda a estos otra acción que la peor y más repugnante en esta clase de guerra, es decir: quemar sus ranchos, tomarles sus familias, arrebatárles sus ganados i destruir en una palabra todo lo que no se les puede quitar. ¿Es posible acaso concluir con una guerra de esta manera, o reducir a los indios a una obediencia durable?”²¹

Esta guerra consistió esencialmente, por parte del ejército chileno, en una operación de pillaje. Se aplicó la política de “tierra arrasada”, siguiendo los métodos más bárbaros de la guerra; se quemaban casas, rucas y sementeras. Se apresaba a cuanto ser viviente había, asesinando mujeres y niños. Se arreaba con todos los animales y se los entregaba al gobierno como botín de guerra.

Estas sucesiones de hechos serían la causa por la cual se confeccionó uno de los enfrentamientos más memorables y trágicos dentro de la historia de Chile.

1.6 El alzamiento General Mapuche de 1881

Los mapuches decidieron terminar con las pequeñas negociaciones y tratados de paz no respetados por el gobierno de Chile, y se lanzaron a una de las batallas más sangrientas que se pueda recordar.

²¹ Saavedra Cornelio. *Documentos relativos a la ocupación de Arauco*. Imprenta La Libertad. Santiago. 1870. p. 205. Citado Por Jorge Pinto, “La ocupación de la Araucanía a través de historiadores, novelistas, poetas y dirigentes mapuche”, *Investigando y Educando: Estudios para el Análisis y la Aplicación*. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Santiago. p. 3.

El 5 de noviembre de 1881 se ejecutó el último alzamiento general del pueblo mapuche. Los caciques llamaron a su pueblo para mostrar que aun tenían poder; el poder de morir.

La insurrección fue general. Habían fracasado todas las estrategias políticas. Los Colipí, abajinos de Purén y Los Sauces, habían fracasado con su estrategia negociadora y de alianza con los chilenos. Los Arribanos habían fracasado también, al no ser capaces de detener al ejército chileno; los Pehuenches habían sido bloqueados por lado y lado; los grupos de los ríos Toltén y Budi se habían mantenido neutrales, pretendiendo con esa política obtener el respeto a su libertad, veían como también estaban involucrados en la dominación. Habían fracasado las negociaciones, la beligerancia y el combate, la neutralidad y el aislamiento. Solo quedaba la realización de un acto simbólico, expresivo de la unidad cultural a pesar de la enorme diversidad interna. Por primera vez, se unieron todos los grupos mapuches en una insurrección. No se trató de una unión política, que nunca habían tenido, sino de una unidad cultural.²²

La táctica militar mapuche era la siguiente: en un día convenido cada agrupación tuvo la misión de atacar un fuerte, un pueblo, una misión recién instalada o simplemente un lugar en donde vivieran *huincas* (extranjeros). El objetivo muy sencillo. Expulsar al Huinca del Mapu (tierra), aunque fuera un objetivo casi imposible, viéndolo desde una perspectiva actual.

1.6.1 Lumaco

En la madrugada frente al poblado de Lumaco aparecieron varios cientos de guerreros mapuches, liderados por Luis Marileo Colipi. Junto con él venían mapuches y caciques de Purén, Los Sauces, Traiguén, Nahuelbán y los alrededores. Marchaban alrededor de 400 mapuches

²² Bengoa José “Historia del Pueblo Mapuche, siglo XIX y XX”, 6º edición Editorial Lom, p 299

El fuerte de Lumaco se encontraba en guardia, previniendo el ataque mapuche. El 3 noviembre en la noche los arribanos habían asaltado el fuerte de Quillem, al parecer adelantándose equivocadamente a la fecha convenida. Ese asalto fue una victoria para los mapuches, sin embargo había dejado en alerta a los otros fuertes de la frontera²³

La batalla comenzó en la mañana, y más de 50 mapuches cayeron muertos por las descargas de fusilería. Se reagruparon después de varias horas de combate, en una loma que domina el poblado. Descansaron y llegaron más refuerzos para ambas partes. Por la tarde comenzó la batalla más cruenta, teniendo la victoria el escuadrón que protegía el fuerte.

En el recuerdo actual se tiene presente la masacre de Lumaco que allí ocurrió. La batalla se había desarrollado en el mismo punto que cruza el río. Se cuenta que las aguas estaban teñidas en sangre y no se terminaba nunca de recogerse cadáveres en la orilla del río.²⁴

1.6.2 El levantamiento de la Costa: Budi y Toltén

Neculmán organizó este ataque convocando a los grupos de Boroa, Huillío, imperial hasta conectar Budi.

Los costinos atacaron la Misión de Puerto Saavedra y los grupos de Boroa e Imperial destruyeron esa ciudad.

El ataque a la costa no logró su objetivo, que era expulsar a los chilenos del Toltén, puerto fundado por Cornelio Saavedra 20 años antes. Los costinos no habían participado anteriormente en guerras y los mapuches tenían muchos lazos de fidelidad con el gobierno.

²³ El 3 de noviembre, 500 mapuches aproximadamente, todos armados de lanzas y algunos con armas de fuego cayeron a medianoche en el fuerte de Quillem. La pequeña guarnición que defendía ese fuerte opuso una feroz resistencia. sin embargo se vio en la necesidad de retirarse. Diario el Mercurio, 10 de Noviembre de 1881.

²⁴ Relatos de Lumaco. Bengoa José “Historia del Pueblo Mapuche, siglo XIX y XX”, 6º edición Editorial Lom, p 301

“Durante nuestra estada en Toltén recibió Painemilla un mensaje de Calfupán. “Tenéis que ayudarnos, vamos a asaltar el pueblo de Toltén”, me pedían los caciques Colihuinca, Painecur, Huichal y Carmona, los jefes del levantamiento. Yo me negué, les dije: “si queréis recibir derrota, andaos solos”. Más tarde nos contó un mensajero: “Cuando la insurrección llegó a Boca Budi, fue muerto el chileno José López por el cacique Painecur. En una canoa bajaba este con otros, entonces los alzados avanzaron desde las dos riberas contra ellos, invadieron las canoas y los ultimaron...”²⁵ Cuenta el relato de Pascual Coña.

1.6.3 Nueva Imperial

Más hacia el interior el ataque fue mucho más masivo destruyendo esa ciudad. El día 7, en la madrugada comenzó el ataque mapuche a Nueva Imperial. Después de varias horas de batalla la ciudad fue prácticamente destruida; los chilenos, colonos y guardias que allí había huyeron a los cerros.

“Hoy a las 8 de la mañana los padres de la misión de Imperial llegaron arrancando de los indios y me dicen lo que sigue: Ayer a las 5 PM los indios en Mañío en número de 2.000 dispersaron a las tropas. En el río Cautín han muerto a 9 individuos. Muchos temores en Imperial. Sirva US. Mandar éste mensaje por vapor a Lebu. Dios guarde a US, muchos años...”²⁶

1.6.4 Ataque al fuerte de Tirúa

El pánico cundió en la región de la frontera y los mapuches vieron que era posible desarrollar su plan de ataque, la insurrección se propagó desde la costa de Tirúa y Cañete.

El gobernador de Lebu, Manuel Carrera Pinto telegrafiaba desesperadamente al intendente de Arauco, pidiendo refuerzos. El pánico fue general al saberse las noticias de la destrucción del fuerte Imperial. Los refuerzos enviados de Lebu se habían tardado a causa de una tormenta.

²⁵ Coña Pascual, “Memorias de un Cacique Mapuche”, 1930.

²⁶ Telegrama de Pascual López a Gregorio Urrutia. 6 de noviembre de 1881.

Viendo esto los mismos vecinos de Cañete se organizaron para socorrer Tirúa, llegando a contarse 400 campesinos y colonos.

El primer encuentro tuvo lugar a una legua y media de Tirúa, en el borde del río del mismo nombre (lugar conocido como Loncotipai). A una descarga de fusilería cayeron 30 mapuches muertos y el doble de ellos quedó herido. Por el lado chileno la tropa estaba comandada por el capitán de milicias don José Luis Aguayo. Al día siguiente se produjo otro enfrentamiento en el fundo Relún, al oriente de Tirúa, 156 kilómetros aproximadamente donde murieron 42 mapuches, dejando en el terreno muchos heridos que iban llevando el día anterior.

De esta manera termina la sublevación de la costa el cual comenzó exitosamente para los mapuches. Imperial había sido destruida, se neutralizó Toltén y se avanzó hacia Arauco.²⁷

1.6.5 El ataque al Fuerte Ñielol (Galvarino)

El coronel Urrutia, venido de Santiago, llegó el día 6 de noviembre a Angol, trayendo tropas de refuerzos. El día 7 se trasladó a Traiguén y envió tropas a la zona central con el fin de neutralizar a los arribanos. Considerando que a lo largo del siglo este grupo mapuche había sostenido todo el peso de la guerra el coronel Urrutia se enfocó primeramente en este conjunto.²⁸

Curiosamente en esta etapa, los arribanos estaban ya sin fuerzas y fueron presionados a marchar a Temuco como “indios amigos” del ejército de Urrutia. “Lo que me proponía –dice el coronel – obligándolos a marchar conmigo era, más que el auxilio de fuerza que podía ofrecerme, mantenerla como una garantía para que las numerosas tribus arribanas no se levantasen a mi espalda y fuesen a hacer incursiones al norte del Traiguén.” (Collipulli y las otras ciudades y pueblos del Malleco)

²⁷ Bengoa José “Historia del Pueblo Mapuche, siglo XIX y XX”, 6º edición Editorial Lom, p 313

²⁸ El coronel Urrutia había llegado hace poco desde las campañas en Perú. Trajo consigo refuerzos que serían un factor decisivo en la derrota del Mapuche.

Los combates continuaron durante toda la semana, en la que la insurrección estaba en marcha, sin embargo la presencia de las fuerzas militares tuvo su efecto. Los trenes con tropas de Santiago, continuaban llegando a Angol y de allí eran despachados hacia la frontera. 200 hombres del 8º de línea y del batallón de Chillán se trasladaron el día 9 a reforzar el fuerte Ñielol.²⁹

Al amanecer del día 9 de Noviembre comenzó el ataque mediante una estratagema utilizada por los mapuches: se disfrazaron entre coligues, vacas, ovejas. Llegaron al fuerte imitando sonidos de animales y haciendo ruido de coligues. Pero los guardias ya estaban previstos y sabían que los mapuches iban a llegar. No fueron engañados.

Después de cuatro horas de combate el enemigo se retiró dejando cientos de muertos en el foso que rodea al fuerte.

Más tarde los mapuches mantuvieron cercado el fuerte, pero al día siguiente llegaron los refuerzos militares provenientes de Traiguén quienes los derrotaron por completo.

“Los que sitiaban el fuerte Ñielol, como se lo comunicó en telegrama de ayer, han sido atacados el 10 por nuestras tropas derrotándolos por completo. Han quedado en el campo, y es lo que se sabe hasta ahora, cuarenta indios muertos y treinta heridos. Los derrotados emprendieron la fuga hacia el interior”

30

Consideremos que las partes enviadas del ejército del sur disminuían los números de muertos para no ser criticados en Santiago.

²⁹ Este fuerte se encontraba entre el actual pueblo de Galvarino y Choll Choll, en las inmediaciones de la cadena de los cerros Ñielol. Bengoa José “Historia del Pueblo Mapuche, siglo XIX y XX”, 6º edición Editorial Lom, p 314.

³⁰ Telegrama al Comando General del Ejército del sur. Reproducido en El Mercurio de Valparaíso. El 15 de noviembre de 1881

1.6.6 Temuco

El asalto al fuerte de Temuco ha sido, sin duda, la batalla más recordada que se ha tendido durante el proceso de la pacificación a la Araucanía.

Los mapuches que asediaban Temuco estaban organizados en tres fuerzas. De Tromen venía un contingente dirigido por Huentelao, Epul, Catrileo, Melillán. Estos grupos se reunieron en el lugar que hoy en día ocupa el cementerio de Temuco.

La segunda columna, la de los mapuches de Maquehue, Quepe y Toltén, estaba dirigida por Melivilu, Painevilu, Manquilef, Epuñam y Millañir, estos debían ingresar por el sur de Temuco.

La tercera columna estaba formada por las agrupaciones de Truf-Truf, Cajón y participaban los del Llaima. Su jefe principal era Esteban Romero de Truf-Truf y Manuel Cotar de Llaima, todo ellos se ubicaron al pie del cerro Conunhuenu, conocido posteriormente como la "Quinta Pomona".³¹

A las 8 de la mañana del día 10 de Noviembre tuvo lugar el ataque mapuche. Se establece que fueron alrededor de 4.000 lanzas que asediaron el pueblo fortificado.

El mayor Bonifacio Burgos dirigía las fuerzas que protegían el fuerte, incluso hubiera sido derrotado si no fuera por la llegada de 150 infantes y 30 jinetes venidos del batallón del Bío-Bío, comandado por el capitán Alberto Arce, oficial que había luchado en las campañas del Perú durante la guerra del pacífico.

Con este refuerzo los Mapuches caen sucesivamente, sus jefes son muertos y el pueblo mapuche es derrotado.

³¹ <http://www.anarkopunks.8k.com/mapuche.html>

“Mi padre don Juan Quidel, ya mui viejo, se subió conmigo al cerro Conunhuenu, al sureste de Temuco, a presenciar el ataque. La partida de Truf-Truf estaba acampada cerca del vado, tal ves esperaban reunirse con los demás: varios mocetones carneaban cuatro vacas que habían aparecido por ahí, de repente llegan los soldados y los cargan... Manuel Cotar, cacique de Llaima, su capital Colimán y muchos mocetones cayeron en la pelea...Desde el fuerte disparaban algunos cañonazos para el otro lado del río, en dirección a Padre Las Casas. Así fue ese ataque tan memorable para los habitantes de Truf-Truf...”³²

1.7 La ocupación definitiva

Después del levantamiento, el pueblo mapuche fue perseguido. Los refuerzos del ejército eran enviados desde Santiago a escarmentar a los insurrectos. Así comenzó una batida final apresando a los caciques que habían participado en la insurrección.

Bandas de “paisanos”, colonos pobres y chilenos, recorrían los campos incendiando rucas, asesinando y arreando animales de los mapuches. Se produjo una suerte de persecución sin piedad a los grupos mapuches derrotados, que el mismo Urrutia detuvo, a fin de que fuera el ejército quien controlara la situación.

La ocupación del territorio comenzó con la fundación de nuevos fuertes

Las familias sobrevivientes arrancaron hacia el otro lado del río Cautín, buscando refugio en las montañas.

En el verano de 1882 se prepararon las expediciones que cerrarían los boquetes cordilleranos y someterían a los grupos mapuches establecidos hacia las montañas. Se enviaron tropas a cargo del comandante Drouilly hacia Lonquimay, donde fundó el fuerte de Nitrito. Se expedicionó el Llaima y se fundó Cunco y, por el lado del Cautín cordillerano, Curacautín.

³² Testimonio de don Juan Quidel de Truf-Truf. Consignado en “Historia del Pueblo Mapuche”, José Bengoa, 1985.

Durante ese año se preparó una expedición con el objetivo de llegar a Villarrica. Recordemos que hace 300 años ese pueblo fue destruido transformándose en ese entonces el símbolo de la resistencia mapuche. El 1º de enero de 1883, llegando a punta de machete, el ejército ocupó las ruinas de esa antigua ciudad y fundó una nueva población.³³

La fundación de Villarrica marcó el final del pueblo mapuche como un pueblo independiente y tuvo que regirse a las decisiones que el estado chileno estableció sobre ellos.

El pueblo mapuche tuvo que sobrevivir al rigor de la civilización, hasta el día de hoy.

³³ Bengoa José “Historia del Pueblo Mapuche, siglo XIX y XX”, 6º edición Editorial Lom, p 325.

Capítulo 2: COSMOGONÍA MAPUCHE

En primera instancia, es menester establecer las diferencias entre los términos cosmogonía y cosmovisión.

Cosmogonía es el conjunto de narraciones e historias ideadas que pretenden dar respuesta al origen del Universo y del hombre mismo.

En cambio, la Cosmovisión es la manera de ver e interpretar el mundo. La cosmovisión tiene que ver con el modo en que cada sociedad determina su cultura particular, pues la cosmovisión regula las creencias, valores, ideas y percepciones sobre el entorno.

A continuación se procederá a explicar parte de la cosmogonía y cosmovisión del pueblo mapuche.

El pueblo Mapuche cuenta con una religión politeísta, cuentan con la existencia de seres supremos, en entidades y en poderes espirituales que influyen o determinan sus actividades. Sus creencias no son del tipo ni de la categoría con la familiarización cristiana; se trata de creencias con un contenido bastante complejo, en donde las características del Ser supremo, que ellos denominan *Ngenechen*, y las características de los demás poderes espirituales, junto con la liturgia con que practican sus cultos, responden a nociones del mundo y del hombre completamente distintas a las nuestras³⁴.

Sin embargo, es necesario mencionar que la denominación de *Ngenechen* es resultado de la influencia cristiana, la que busca denominar a dios como un solos dios. Aunque varias comunidades mapuches actualmente mantienen esta tradición.

El establecer una estructura formal de toda la religión mapuche sería imposible ya que el vasto conocimiento ha sido trasmitido de forma oral solo entre iniciados, especialmente machis (chamán), los cuales tal información se

³⁴ Dowling Jorge, “Religión, chamanismo y mitología Mapuches”, editorial cormorán, p 13 - 15

guarda hasta hoy celosamente, considerando que los relatos nos son certeros y van variando de acuerdo a cada persona entrevistada, más aun se hace más complejo por el hecho de que gran parte de su identidad ha sufrido una serie de variaciones a causa de la intervención extranjera, como la que acabamos de comentar.

2.1 El Cosmos Mapuche

Es necesario establecer que para los mapuches el cosmos no está establecido de la manera como la conoce el mundo occidental, sino de una forma vertical en la cual residen las entidades espirituales y de forma horizontal en donde establecen los puntos cardinales o también llamada *Meli witran Mapu* (tierra de las cuatro esquinas).

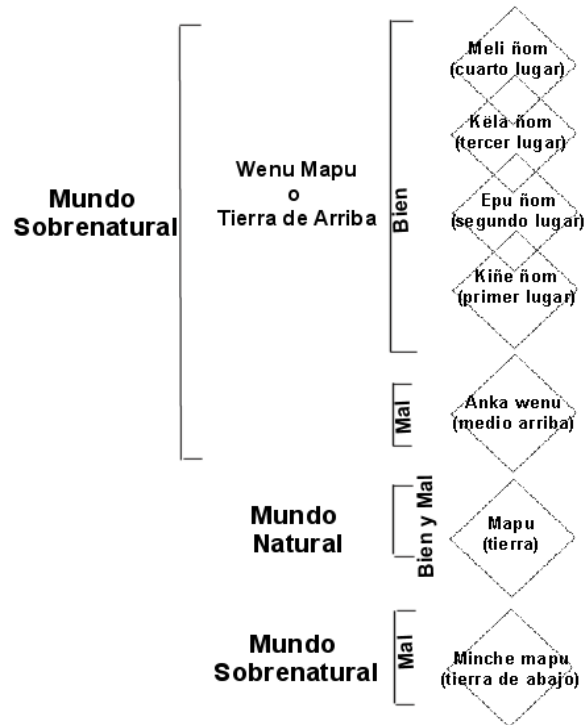
2.1.1 Concepción vertical del cosmos

Los Mapuches establecen el cosmos en base a una serie de plataformas superpuestas en el espacio, en la que se establecen las entidades espirituales según su familia y naturaleza. Dichas plataformas son todas de forma cuadrada y de igual tamaño. Fueron creadas en orden descendente durante los tiempos del origen del mundo. La agrupación de estas plataformas cuadradas define la ubicación de las tres zonas cósmicas: cielo (orden), tierra (síntesis) e infierno (caos)³⁵. Es necesario destacar que estos tres conceptos no se establecen como el cristianismo, sino que basan estas tres plataformas en otro sentido en donde el orden y el caos tienen una constante rivalidad.

Las cuatro plataformas del bien, *Wenu Mapu* 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 donde residen, respectivamente, los *Wekufe* (espíritu malévolo) y los *Lafrache* (hombres enanos o pigmeos).

³⁵ Eliade Mircea, Chamanismo, México FCE (Fondo de la Cultura Económica) 1960, p 209, 222 -227.

Concepción Vertical del Cosmos



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. A pesar de que, desde un punto de vista lógico, podríamos reducir las tres zonas cósmicas a dos —mundo natural y sobrenatural—, la visión cósmica del mapuche apunta hacia otro criterio, puesto que, para él, el mundo sobrenatural es algo tan real y tangible como el natural. Al respecto, Mircea Eliade³⁶ afirma que "para el hombre religioso, lo sobrenatural está indisolublemente ligado a lo natural", puesto que "la naturaleza expresa siempre algo que la trasciende"³⁷. En resumen, la visión cósmica mapuche es dualista y dialéctica: el *wenu mapu* contiene sólo al bien (tesis); el *anka wenu* y *minche mapu* representan sólo el mal (antítesis); y en la tierra coexisten el bien y el mal en una síntesis que no implica fusión, sino yuxtaposición dinámica. La verdadera polaridad tiende a la unión; y la

³⁶ Eliade Mircea, *Chamanismo*, México FCE (Fondo de la Cultura Económica) 1960

³⁷ Véase *Lo Sagrado y lo Profano*, Madrid, Guadarrama, 1967, p. 115. Refiriéndose al hombre primitivo, Charles Houston Long coincide con Eliade. El símbolo religioso primitivo "revela una percepción del mundo diferente al nivel ordinario de la experiencia", puesto que el hombre comprende lo sagrado como real y lo reactualiza en ritos y ceremonias. (Consúltese "Primitive religion", en *Enciclopedia Británica, op. cit.*, XIX, p. 112.

conjunción de dos fuerzas opuestas es una condición necesaria para lograr el equilibrio cósmico dualista.

2.1.2 Concepción Horizontal del Cosmos

El hombre Mapuche explica de manera vertical la ubicación en donde pertenece cada entidad espiritual, incluyéndose al si mismo. Sin embargo, también establece un plano horizontal en donde éste se ubica. Esta referencia esta orientada según los cuatro puntos cardinales, reconociéndose, por lo tanto, cuatro direcciones a partir del Este, lugar direccionado hacia la cordillera de los Andes y región matriz de la presente concepción espacial. (Considerando que el amanecer proviene del Este) y en donde se pone el sol (oeste).³⁸

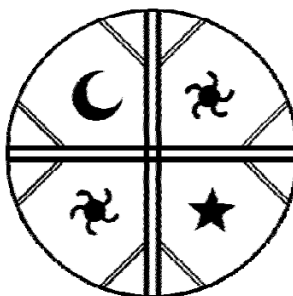
El Pueblo Mapuche también establece una simbología a los puntos cardinales:

<i>Puntos cardinales</i>	<i>Elementos empírico- racionales</i>	<i>Elementos mágico-religiosos</i>
ESTE (<i>puel mapu</i>)	Buen viento, buen aire o brisa, buen tiempo, buen día, buen trabajo, buena cosecha, abundancia, salud	Dioses, espíritus benéficos, antepasados, rogativa a los dioses, ayuda divina, buena suerte
SUR (<i>willi mapu</i>)	Bonanza: sol, buen viento, buen aire o brisa, buen día, buen trabajo, buena cosecha, salud	Buena suerte
NORTE (<i>piku mapu</i>)	Viento norte, mal tiempo, lluvia, agua, trueno, temporal, heladas, rocío, enfermedad, muerte	Mala suerte
OESTE (<i>lafkén o nau mapu</i>)	Oscuridad, viento malo, temporal, maremoto, lluvia mala, nieve, heladas, ruina del cultivo, enfermedad grave, muerte	<i>Wekufe</i> (espíritu del mal), mala suerte, mal.

Es necesario considerar que gran parte de su historia es consecuente con este orden simbólico cardinal, por ejemplo: del Este nace el sol; elemento

³⁸ Grebe María Ester, Pacheco Sergio y Segura José. “Cosmovisión Mapuche”. Descarga en <http://meli.mapuches.org/spip.php?article95>

divino que ha sido preponderante para todas las culturas humanas. El Sur es hacia donde pueblo mapuche emigro buscando nuevos territorios y posibilidades de subsistencia. El Oeste es el origen de los espíritus malignos (véase la leyenda de Tren-tren Vilú y Kai-kai Vilú. La serpiente marina que buscaba aniquilar al hombre provenía del mar) y del Norte han llegado todos los pueblos invasores como la incaica precolombina los españoles y el pueblo chileno. Esta concepción también se encuentra representada en el *Kultrúm*, instrumento ejecutado principalmente por la machi. En el parche de cuero tiene plasmado con sangre de cabrito la cruz que establece los puntos cardinales, antes mencionados.³⁹



La cruz está inscrita en la membrana circular del Kultrúm. Las cuatro demarcaciones que resultan los brazos mismos de la cruz, son los puntos cardinales. Según esta interpretación, la cruz determina en el área del círculo lo que los Mapuches llaman *Meli Witram Mapu* (Tierra de las cuatro esquinas)⁴⁰

Es válido comentar que este instrumento contiene todo un micro y macrocosmos del pueblo mapuche en él, ya que envuelve una serie de elementos simbólicos arraigados muy profundamente en esta cultura.

2.2 Deidades

El cosmos Mapuche está poblado por tres clases de habitantes: seres sobrenaturales benéficos, seres sobrenaturales maléficos y el hombre.

³⁹ Es necesario destacar que los motivos del Melli witran Mapu se plasman según la machi, y no todos los diseños son iguales.

⁴⁰ Soubllette Gastón, “La estrella de Chile” Ediciones Universitarias de Valparaíso, p 17- 19

Cada uno de estos seres cumple una función trascendental para la vida mapuche, donde cada uno tiene una diferenciación de status de cada uno de los miembros de cada familia de dioses o espíritus, y cumplen una clasificación jerarquizada de status de una familia de dioses o espíritus con respecto a las demás.

Los Mapuches reconocen tanto aquellos elementos, fuerzas y agentes naturales que se pueden controlar mediante su conocimiento y esfuerzo como aquellos que son imposibles de controlar por los hombres. Frente a estos últimos recurren a explicaciones ligadas a la religión.

Generalmente estos seres se encuentran en dualidades simétricas, en donde viven en familia manteniendo esta simetría y status. Esta diferenciación se basa en dos puntos:

- Diferenciación de status de cada uno de los miembros de cada familia de dioses o espíritus.
- Clasificación jerarquizada de status de una familia de dioses o espíritus con respecto a las demás

2.2.1 Diferenciación de Status

Los dioses y espíritus tienen una organización de cuatro seres con una diferenciación de edad y de sexo a la que constituyen una familia; Cada familia es una unidad, una tétrada constituida por una doble pareja de posiciones en la cual se conjugan dos principios: sexo (masculinidad-femineidad) y edad (vejez-juventud).

En consecuencia, la diferenciación de status determina la posición preponderante del sexo masculino y la vejez: la mujer aparece subordinada al hombre; y el joven al adulto o anciano. Así la unidad básica está formada por

cuatro dioses o espíritus que componen una familia nuclear organizada de la siguiente manera:

Familia nuclear de dioses o espíritus: tétrada básica

<i>Edad</i>	<i>Sexo masculino</i>	<i>Sexo femenino</i>
Vejez	<i>Feta chachai</i> (esposo-padre-dios)	<i>Ñuke papai</i> (esposa-madre-diosa)
Juventud	<i>Weche wentru</i> (hombre-joven-dios)	<i>ülcha domo</i> (mujer-joven-diosa)

Este grupo se compone por la pareja anciana *Feta chachai* y *Ñuke papai* quienes son los padres de la pareja joven *Weche wentru* y *Ülcha domo*, y esta familia *Ñidol* (de los cuatro dioses jefes) son los dioses con mayor jerarquía.

Las diversas familias de dioses y espíritus están divididas en dos categorías y cuatro subcategorías, de acuerdo a una clasificación jerarquizada del status correspondiente a cada una de ellas. La jerarquía de cada familia se refleja en su posición relativa en el cosmos: a mayor altura, mayor status y poder. A continuación una clasificación jerarquizada de las familias de dioses y espíritus del pueblo mapuche.

<i>Categorías</i>	<i>Subcategorías</i>	<i>Familias o tétradas</i>
1. DIOSES	1. 1. MAYORES	1. 1. 1. <i>Meli ñidol</i> : cuatro dioses jefes
		1. 1. 2. <i>Meli Kiyén</i> : cuatro dioses de la luna
		1. 1. 3. <i>Wuñelfe</i> : lucero del alba
		1. 1. 4. <i>Meli wanién</i> : cuatro dioses de las estrellas
	1. 2. MENORES	1. 2. 1. <i>Meli weichafe</i> : cuatro dioses guerreros
		1. 2. 2. <i>Meli nillatufe</i> : cuatro dioses de la rogativa
		1. 2. 3. <i>Meli tayiltufe</i> : cuatro dioses del canto ritual

		<p>1. 2. 4. <i>Meli witrán</i>: cuatro familias de dioses de los cuatro puntos cardinales</p> <p><i>Puel mapu</i>: cuatro dioses de la tierra del Este</p> <p><i>Willi mapu</i>: cuatro dioses de la tierra del Sur</p> <p><i>Piku mapu</i>: cuatro dioses de la tierra del Norte</p> <p><i>Lafkén mapu</i>: cuatro dioses de la tierra del Oeste</p>
2. ESPÍRITUS	2. 1. BENEFICIOS	<p>2. 1. 1. <i>Meli antiku pu lonko</i>: cuatro caciques antiguos</p>
		<p>2. 1. 2. <i>Meli antiku pu machi</i>: cuatro machis antiguas</p>
	2. 2. MALEFICOS	<p>2. 1. 3. <i>Antiku che</i>: antepasados que subieron al <i>wenu mapu</i> (ellos no se agrupan en familias o tétradas)⁴¹</p>

⁴¹ Los espíritus maléficos, cualquiera sea su origen, se separan en otra agrupación, puesto que no se integran al orden simétrico de familias de cuatro dioses o espíritus. Pertenecen a las dos plataformas cósmicas en las cuales reina el mal y poseen, por lo tanto, un orden jerárquico distinto.

2.3 Ritos Mapuches

A continuación una explicación de los ritos más comunes entre los Mapuches

2.3.1 We Tripantu

We Tripantu o *Wüñoy Tripantu* es la celebración del año nuevo mapuche que se realiza en el solsticio de invierno boreal (el día más corto del año en el hemisferio sur) entre el 21 y el 24 de junio (llamada para los cristianos “La noche de San Juan”)

El *We tripantu* es un día sagrado para los mapuches, ya que es el día más corto del año y corresponde al comienzo de la época más fría del año.

El año nuevo mapuche equivale a la celebración del Año nuevo en Europa la noche del 31 de diciembre, cercano al solsticio de invierno septentrional (el día más corto del año en el hemisferio norte).

Este día se realizan una serie de actividades acompañadas de instrumentos como la trutruca, la Pifílca, y el Kultrúm, además de un baile, el purrúm y un juego de Palín (o chueca).

2.3.2 Nguillan Mawún

El Nguillan mawún o Ceremonia del amanecer del *We tripantu* donde se comunican con las fuerzas del cosmos y que dirige la machi o el lonko.

Antes que salga el sol, la comunidad se reúne para realizar en nguillan mawún,-ceremonia que se realiza al amanecer del *We Tripantu*. Cuando el sol aparece por las montañas del *Puel Mapu* (en mapudungún: *puelmapu*, 'tierra del este'), los mapuche gritan (en mapudungún: *Auki We Tripantu*, 'llegó el año nuevo') y (en mapudungún: *Wiñoi Tripantu*, 'regresa la salida del sol'). Durante todo el día del nuevo sol que regresa, se juega palín (en mapudungún: *palín*, 'chueca') y se hace guillatún.

2.3.3 Guillatún

El Guillatún (del mapudungún: *nguillatún*, acto de petición), es un rito mapuche de conexión con el mundo espiritual para pedir por el bienestar, fortalecer la unión de la comunidad o agradecer los beneficios recibidos. En algunas zonas tiene características particulares y recibe el nombre de lepún o camaricún. Una traducción aproximada que se usa frecuentemente para esta ceremonia es rogativa.

El Guillatún es realizado para pedir por el clima, las siembras, las cosechas, para que no haya enfermedades, para la abundancia de alimentos, por la fortaleza y vitalidad espiritual. Cada comunidad realiza el guillatún con periodicidad, que suele ser al menos una vez al año, puede ser que fuentes sobrenaturales, a través de *peuma* (sueños) y *perimontún* (visiones), indiquen la necesidad de realizar el rito.

2.3.4 Machitún

El machitún es una ceremonia de sanación del pueblo mapuche, llevada a cabo por una machi.

En el machitún se invoca a los antepasados que han dejado el mundo terrenal, y ahora controlan el arte de diagnosticar males y enfermedades. Ellos velan a las Machis y asisten en sus tratamientos. Generalmente se desarrolla dentro de la ruca del enfermo junto con sus parientes.⁴²

2.3.5 Epew

El *epew* es un tipo de relato oral mapuche en que se narran sucesos ficticios, habitualmente protagonizados por animales personificados.

Puede considerarse un equivalente mapuche de la fábula, pues aunque tiene la función de entretener, también cumple con un fin didáctico y se usa para transmitir a los niños y jóvenes valores como la honradez o la lealtad.

⁴² http://www.nuestro.cl/notas/etnias/ritos_mapuches.htm

Entre los animales que protagonizan las historias con frecuencia se hallan el zorro (*ngürü*), el jote (*kanin*) o el puma, particularmente una hembra (*pangi*) y sus cachorros (*pangküll*).

2.3.6 Purrúm

Purrúm es el nombre que reciben las danzas o bailes mapuche que representa la reproducción del la forma de ver el mundo desde la visión mapuche.

Pueden ser, de carácter deportivo, agrario o religioso, prima el movimiento circular o semicircular de los bailarines, además de movimientos de avances y retroceso. Algunos detalles son:

- Rituales, sin formar parte de una ceremonia de carácter mágico-religioso- o familiares.
- Algunos son propios de las mujeres, otros de los hombres: en algunos participan hombres y mujeres y hasta los niños.
- Los que más abundan son los mixtos de carácter mágicos.
- Algunos de estos Purrúm, se acompañan del canto, otros solamente con algunos de estos instrumentos y otros uniendo el canto al conjunto instrumental.⁴³
- La danza *Choike - Purrúm* (danza del avestruz) es una de las más comunes y simboliza el baile del ñandú para cortejar a la hembra y se divide en tres partes: llamada, danza y despedida.

⁴³ Biblioteca virtual Wikipedia, Ceremonias y celebraciones Mapuches.
http://es.wikipedia.org/wiki/Categor%C3%ADa:Ceremonias_y_celebraciones_Mapuche

Capítulo 3: MÚSICA MAPUCHE

El término “música” tal como la conocemos no tiene el mismo sentido dentro de la cultura mapuche ya que esta posee una finalidad meramente ritualista y no se la establece como una expresión artística. La música mapuche es de origen netamente religioso y objetiva.

Esta música posee tonalidades y ritmos monocordes, la cual es adecuada para las ceremonias, en la que muchas veces los miembros de la comunidad se sumergen en estado de trance. Para el Mapuche la danza y la música son puentes de contacto directo con la naturaleza y los espíritus, por lo tanto, en la vida cotidiana resulta un nexo Tierra – Espíritu de un carácter fundamental.

3.1 Organología

Hay una diferenciación entre la música vocal y la música instrumental para bailar.

El término *ülkantún*, se refiere a todos los tipos de Música mapuche cantada y el termino *purrúm* designa la música instrumental para danzar, incluya o no la música vocal.

Ül designa la música como canción con texto, *ülkantún* el acto de cantar no necesariamente profano y *ülkantufe* al cantante.

Hay cánticos tradicionales antiguos –*kuifi ülkantun*- y cantos nuevos –*we ülkantún*-, así como estilos de canto femenino –*domo ülkantún*- o de genero masculino –*wentru ülkantún*-.

El universo de la música mapuche ritual cumple distintas funciones según la ocasión en que se desenvuelve el canto usualmente religioso, formal o medicinal. Atribuyen a la música ritual la capacidad de ejercer un poder positivo y eficaz, capaz de conectar los ámbitos sobrenaturales de los dioses y

los espíritus con el ámbito terrenal de los hombres, además de cumplir funciones medicinales.

Los instrumentos musicales mapuches pueden ser clasificados de acuerdo al medio utilizado para emitir sonidos, a continuación los instrumentos que se utilizarán en la presente composición:

3.1.1 Aerófonos

Son aquellos que se basan en el aire para emitir sonido. A continuación una explicación de cada una de ellas.

Trutruca



Uno de los instrumentos más característicos del pueblo mapuche. El cuerpo de este tipo de trompeta está compuesta a base de una caña larga de coligue, la cual se parte en dos mitades longitudinales y se le extrae toda la pulpa interior para volverse a unir y dejar un tubo hueco. Se le suele recubrir con tripas secas de animales (preferentemente de caballo) o también de lana, forrando la caña para que el aire no pueda salir. Uno de sus extremos se corta a bisel y en el otro se le coloca un cuerno de vacuno, el que se asegura con ataduras. Esta terminación sirve como amplificador.

Según la fuerza que se emplee al soplar variarán sus notas musicales. Sus medidas varían de dos a cinco metros, sin embargo existen variaciones más pequeñas de este instrumento a la que se le nombran *Pichí trutruca*.

La trutruca no tiene orificios para modificar la altura de sonidos, las diversas alturas se obtienen por cambio en la presión del soplo y la posición de

los labios. Los instrumentos son apoyados en el suelo o en un tronco para su ejecución. Se ejecuta principalmente en fiestas religiosas como el *guillatún*, el *camaruco*, el *loncomeo* y en ceremonias funerarias, aunque también se suele escuchar en época de desgracia, como por ejemplo luego de un terremoto.

Pifilca

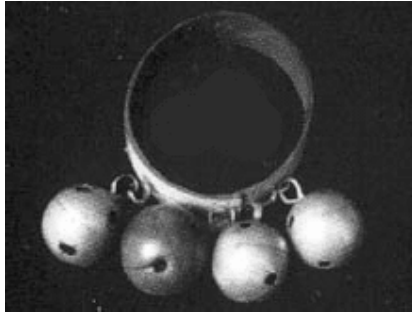


Palabra mapudungún con etimología onomatopéyica que designa una flauta vertical de madera, simple cerrada en su base, sin aeroducto, semejante a un silbato. Se toca en pares, tiene un único orificio, se ejecuta mediante soplo rasante y da un solo tono, su única nota se mezcla en el curso del canto o del conjunto instrumental sin relación rítmica. Se difundió en la Patagonia, principalmente en las provincias de río Negro y Neuquén. Se construye tallando una madera de unos treinta o cuarenta centímetros de largo de madera de lenga, coihue o ciprés, con un par de orejas por donde se pasa un cordón para sujetarlo, en uno de sus extremos se realiza una sola perforación en la misma forma que en el pilolai. Su uso es exclusivo del varón, especialmente de los adolescentes quienes lo ejecutan hoy únicamente en el marco del *Nguillatún*. Se han encontrado al igual que el Pilolai ejemplares contruidos en otros materiales. En la cultura Mochica, en pinturas sobre vasijas se encuentran dibujos de ejecutantes de un instrumento similar, este fenómeno también aparece reflejado en distintas culturas como las orientales, hecho que se encuentra en investigación al igual que otros instrumentos.

3.1.2 Idiófonos

El cuerpo de estos instrumentos son sacudidos para poder emitir sonidos.

Kaskawilla



Su nombre procede del mapudungún, es una adaptación de la palabra castellana “cascabel”, a veces escrito cascahuillas o cashcahuillas.

Se trata de un conjunto de pequeños cascabeles de metal –plata, bronce o alpaca- ensartados en una cuerda, cinta o faja de cuero que envuelve la mano sobre los nudillos.

Tiene un uso ceremonial como acompañamiento cuando se toca el Kultrúm en las ceremonias religiosas: Estas cintas se atan en las manos y suenan cuando se percuten el Kultrúm o también cuando se mueven los bailarines.

Trompe



Este instrumento metálico se coloca en la boca para ejecutarlo; es un instrumento introducido por los conquistadores españoles, adquirido por los

mapuches, y es usado generalmente por los hombres para cortejar a una mujer.

El ejecutante coloca la parte más estrecha en su boca que sirve como caja de resonancia y con un dedo se pulsa la lengüeta produciendo sonidos monocordes. Los distintos sonidos se consiguen: cerrando la boca, abriendo la boca, respirando y exhalando mientras se va pulsando la delgada lengüeta.

Es el mismo instrumento universal con cientos de nombres en diversos idiomas, adoptado por los Mapuches a partir del contacto con los europeos.

3.1.3 Membranófonos

Su sonido es producido mediante una membrana tensa a la cual se percute.

Kultrúm



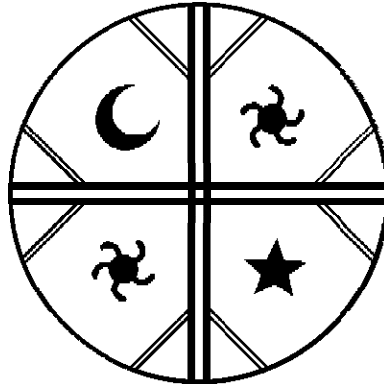
El instrumento más simbólicos y sagrado del pueblo Mapuche. Este tambor es un membranófono e idiófono a la vez.

Se compone por una vasija tallada en madera sagrada cubierta por un parche de cuero –de cabrito- tensado, sujeto a la vasija mediante cordones de cuero y crin de caballo. En su interior contiene diversos objetos como guijarros o huesos funcionando como una particular calabaza.

Se percute con una baqueta para los ritos chamánicos el cual se obtienen diversas rítmicas según la celebración.

Desde un punto de vista simbólico, el Kultrúm es un pequeño microcosmos que busca representar al universo mapuche y la visión dual de la

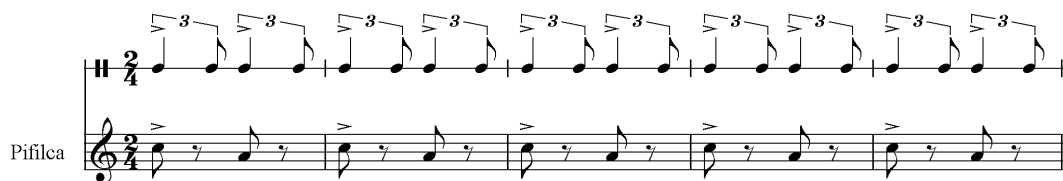
cosmogonía de esta etnia: sus símbolos pintados en el parche nombrado *Melli Witrán Mapu* (tierra de las cuatro esquinas) simbolizan las estaciones del año, sus fases solares y lunares. Esta pintura es a base de sangre de cabrito y solo los Kultrunes de las machis pueden tener el siguiente dibujo.



Hay dos formas para tocar este instrumento: sosteniendo con una mano el cuerpo y percutiendo con una baqueta. La segunda forma es apoyando en el suelo el cuerpo del Kultrúm y percutiendo con dos baquetas.⁴⁴

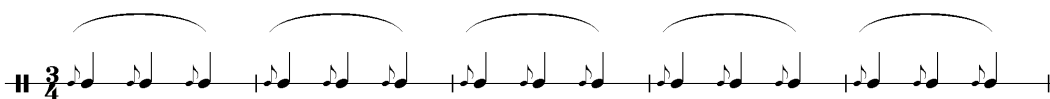
⁴⁴ Fuentes: http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_8/musica%20mapuche.html
Wikipedia, creencias religiosas Mapuches, http://es.wikipedia.org/wiki/Creencias_religiosas_mapuches
Gastón Soubllette, “La Estrella de Chile”, Ediciones Universitarias de Valparaíso, p 15 – 17.

Estas rítmicas sirven como base de sustentación al canto y a otros instrumentos acompañantes del Kultrúm, como la kaskawilla y las pifilcas que meramente subrayan los tiempos fuertes o duplican los esquemas rítmicos.



Como norma general, los cambios métricos indican una división o una subdivisión de la canción o danza ritual, estando también ligados a los cambios de contenido poético del canto chamánico. Asimismo, es común la alternancia entre metros binarios y ternarios, lo cual favorece la variedad y el contraste.⁴⁵

Para despedir a los danzantes y terminar con la danza se ejecuta esta rítmica



El tempo de la rítmica se basa del momento de la danza o ritual. Depende muchas veces de factores extramusicales. Así, por ejemplo, los pulsos extremadamente rápidos acompañan a los episodios de trance extático de la machi y su desarrollo dramático; y los más lentos a los toques del rito funerario chamánico.

3.3 Melodía

Las melodías del cántico mapuche generalmente son monocordes. La finalidad de esta varía según su objetivo, considerando que estos cánticos están hechos para las diferentes actividades de la vida diaria, como por

⁴⁵ María Ester Grebe “Kultrúm Mapuche. Un microcosmos simbólico” en Revista Musical Chilena, Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, año XXVII, N° 123 y 124, Santiago de Chile, julio diciembre, 1973.

ejemplo, para el trabajo, para sanar a un enfermo, para hacer dormir a un niño, para enterrar a los muertos, para jugar palín, etc.⁴⁶ Varían según el ejecutante, esto se debe a distintos factores como la improvisación, la herencia técnica musical transmitida de forma oral o el estado de ánimo del cantante.

Sin embargo es posible encontrar algunos grados, dentro de una tonalidad monocorde en el canto mapuche. Grados que se acentúan de forma espontánea y se tienden a repetir. Estos son el 1º (tónica), 3º (mediante) y 5º (dominante).



Esto ofrece la posibilidad de encontrar una escala, dentro de la música occidental.⁴⁷

Estas escalas contienen más intervalos que los intervalos conocidos dentro de la música occidental (tono y el intervalo mínimo semitono). Estos intervalos son llamados microtonos. Sin embargo se tiende a marcar los grados principales de una triada (1º, 3º y 5º) y la alteración más destacable es el 3º.

Características representativas generales de la música vocal son la tendencia a la tetrafonía y el estilo de inflexiones ascendentes al final de cada frase, en las interpretaciones femeninas a menudo en terceras menores.⁴⁸



También las melodías están basadas en los instrumentos mapuches que ofrecen tonalidades, por ejemplo la trutruca.

⁴⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_de_Chile

⁴⁷ Véase Beatriz Pichi Malen, disco “Plata”, track numero 5

⁴⁸ Manuel Dannemann, “La Música Tradicional de Chile”, <http://www.flacsoandes.org/dspace/bitstream/10469/837/31/09.%20La%20m%C3%BAsica%20tradicional%20de%20Chile.%20Manuel%20Dannemann.pdf>

Este instrumento, según su confección, ofrece una tonalidad libre. Esto quiere decir que el tono va a ir variando según su fabricación.



La presente escala ha sido extraída directamente del instrumento, notando que es posible utilizar los principales grados del acorde, incluyendo su séptima para formar una tétrada. También aparece la relativa menor y la 9º bemol.⁴⁹

El canto también utiliza la rítmica del kultrúm. Utilizando la escala es posible aplicar variaciones rítmicas junto con saltos tonales.



⁴⁹ Este análisis es un acercamiento tonal hacia la música mapuche desde una perspectiva técnica personal. No establece que la música se base exclusivamente a esta escala, sino que busca plasmar una referencia para el concepto musical occidental. (nota de autor)

Capítulo 4: FORMAS MUSICALES EMPLEADAS EN LA COMPOSICIÓN

El siguiente capítulo busca explicar los elementos compositivos utilizados dentro de la composición; reiterando que en la cultura mapuche no existe una definición musical tal como la considera el mundo occidental, pero sí es posible utilizar elementos de ambos lados para crear música basada preferentemente en referencias chilenas.

4.1 Música programática

También llamada música descriptiva. Es la música que tiene por objetivo evocar ideas o imágenes extra-musicales en la mente del oyente, representando musicalmente una escena, imagen o estado de ánimo. Este tipo de música se basa en un concepto, no precisamente musical, exclusivamente basado del punto del vista o la inspiración del autor, el cual es posible plasmarse en distintas expresiones del arte.

Estas composiciones son puramente instrumentales, en que se toma de una base deliberada, una situación, un personaje característico, una escena natural o dramática.⁵⁰

Al contrario, se entiende por música absoluta aquella que se aprecia por sí misma, sin ninguna referencia alusiva al mundo exterior.

El término se aplica exclusivamente en la tradición de la música clásica europea, particularmente en la música del periodo romántico del Siglo XIX, durante el cual el concepto va a tomar gran popularidad, llegando a convertirse en una forma musical autónoma, a pesar de que antes ya habían existido piezas de carácter descriptivo. Habitualmente el término se reserva a las obras puramente orquestales (piezas sin cantantes ni letra) y por lo tanto no es correcto utilizarlo para la ópera y los lieder.

⁵⁰ Bas Julio, Tratado de la Forma Musical, editorial Ricordi, p. 328

4.2 Ejemplos sobre Música Programática

- *Las cuatro Estaciones* de Antonio Vivaldi (4 de marzo de 1678 - 28 de julio de 1741)

El compositor italiano utilizó el concepto de las cuatro estaciones del año como inspiración y así crear una obra de cuatro movimientos que reflejan esta idea. Cada movimiento tiene su sello particular que lo hace diferenciarse del resto en donde se plasma musicalmente el carácter de cada estación. Por ejemplo: En el movimiento correspondiente a invierno surge un hermoso e inquietante juego de cuerdas que representan el viento; y en el movimiento de la “Primavera” el motivo es más vivo y animoso, donde se representa el florecimiento de la vida.

- *Sinfonía n.º 6 en fa mayor, Opus 68 "Pastoral"* de Ludwig van Beethoven (16 de diciembre de 1770 – 26 de marzo de 1827)

Creada en 1808, también se le llama “Recuerdos de una vida campestre”. Esta es una descripción sinfónica de la naturaleza, aunque este tipo de composición no es muy habitual en Beethoven.⁵¹

- *Sinfonía fantástica* de Héctor Berlioz (11 de diciembre de 1803 – 8 de marzo de 1869)

Compuesta en 1830, La sinfonía posee un argumento muy detallado. Por esta razón se suele decir que es uno de los mejores ejemplos de la música programática; y también, uno de los primeros en este estilo.

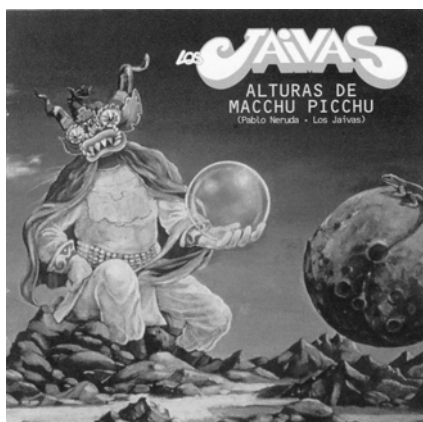
Inspirado esencialmente en el amor que tenía el autor hacia la actriz Henrietta Constance Smithson.⁵²

⁵¹ Bas Julio, Tratado de la Forma Musical, editorial Ricordi, p. 329

⁵² http://es.wikipedia.org/wiki/Sinfon%C3%ADa_fant%C3%A1stica

4.3 Referencia Latinoamericana sobre Música Programática

Dentro de la música chilena se puede encontrar un ejemplo contemporáneo de música programática, y es el séptimo álbum de la banda de rock chileno Los Jaivas: “Alturas de Machu Pichu”.⁵³



Alturas de Machu Picchu, fue lanzado en 1981, y probablemente es el más importante y popular de toda su discografía. En él, el grupo musicaliza el popular poema de Pablo Neruda del mismo título; publicado en su libro Canto General, en 1950. En esta obra, el poeta canta, subyugado por la grandeza de la creación humana que él atestigua en las ruinas de Machu Pichu, Perú; sobre el glorioso pasado indígena de América Latina, las miserias humanas, la muerte y el dolor que la majestuosidad a menudo causa en quienes la forjan.

El poema es uno de los más trascendentes de la poesía de Neruda, y su musicalización por parte de Los Jaivas ha sido considerada como magistral y fiel al contenido de la obra original.⁵⁴

También es importante mencionar que esta obra utiliza elementos mapuches como trutruacas (véase track 1 y 2), entre otros instrumento

⁵³ Es necesario destacar la diferencia de este disco con el presente trabajo que es completamente instrumental.

⁵⁴ Enciclopedia virtual Wikipedia

http://es.wikipedia.org/wiki/Alturas_de_Machu_Picchu_%28canci%C3%B3n%29

4.4 Obras musicales basados en la cultura mapuche

Existen varias obras que se basan en la música mapuche, pero nos detendremos en dos autores en particular: Ernesto Holman y Beatriz Pichimalen.

- Namco de Ernesto Holman



Ernesto Holman, bajista chileno que desarrolla su estilo musical basado en ritmos y aspectos musicales de la cultura Mapuche. Este es un disco de fusión con una mezcla de sonidos del jazz fusión, la música tecno y el ritmo de la música ritual mapuche.

Presenta el disco como un homenaje a la música ritual de nuestra ancestral etnia aclarándonos que no es una reproducción de este tipo de música, sino una manera de acercar al auditor a una diferente manera de "oir". Devela sutilmente que la música en otras culturas puede estar ligada a la espiritualidad y no a la estética y placer como es costumbre en la concepción que tenemos habitualmente.

- Plata de Beatriz Pichimalen



plata

canções de origen mapuche

Connotada cantante mapuche nacida en Argentina. Su obra está basada concretamente en el mundo mapuche, teniendo la particularidad que todas sus letras son cantadas en mapudungun.

El disco plata es el primer trabajo discográfico de Pichi Malen, dedicado íntegramente a los cantos ancestrales Mapuches.

Su repertorio contiene composiciones mapuches en diferentes expresiones: Tayül (cantos sagrados), Ül Kantun (cantos populares), Elegíacos (cantos de pena/dolor) y Cantos Profanos. Hace poco terminó de grabar su segundo material discográfico "Añil".

Capítulo 5: LOS MOVIMIENTOS

La presente obra fue concebida en 3 movimientos. A continuación una breve explicación de cada movimiento.

5.1 Trentren vilú y Kai kai vilú (el duelo de las serpientes)

Trentren vilú y Kaikai vilú son dos seres mitológicos en forma de serpientes. Según los mapuches, estas dos serpientes serían originalmente los hijos de los pillanes⁵⁵ más poderosos, que como castigo habrían sido convertidos en estos seres. Así que el hijo de Peripillán fue convertido en una inmensa culebra que sería Kaikai, y el hijo de Antu (sol) convertido en una inmensa culebra que sería Trentren vilú. Ambas culebras son adversarias, así como fueron adversarios Antu y Peripillán. Kaikai fue mandada a vivir en el mar para cuidarlo, y Trentren fue mandada a vivir en la tierra para ayudar al ser humano; Siendo así como estas dos culebras son usadas como un instrumento a través del cual también se cumple la voluntad de los espíritus antiguos.

Se dice que cuando Kaikai despertó de su sueño a causa del desagrado que tuvieron los hombres por todo lo dado por el mar; Kaikai se enfureció y usó su cola en forma de pescado para golpear el agua. Con ello inició un gran cataclismo que empezó a inundar y crear un diluvio todo el territorio; ya que tenía el deseo de castigar al ser humano y de incorporar toda la vida terrestre a sus dominios. Kaikai ordenó a las aguas que inundaran los valles y cerros, y que llevaran a todos los habitantes al fondo del mar.

Al ver Trentren, que los habitantes y animales estaban desesperados y que los hombres la invocaron, y como por órdenes de su padre, ella era quien debía proveerles de sabiduría y protección; decidió ayudar a los seres humanos. Así ayudó a escapar a los habitantes y a los animales subiéndolos en su lomo y llevándolos a los cerros; y a los que quedaban atrapados por las aguas, los transformó en aves para que escaparan volando; a los que se

⁵⁵ El **Pillán** es un tipo de espíritu poderoso e importante presente en la mitología mapuche.

ahogaban en peces y mamíferos marinos y a los ahogados en *sumpall*⁵⁶. Los seres humanos que quedaron inmóviles por el terror que sentían, se habrían transformado en piedras y rocas. Pero como el mar seguía subiendo de nivel, Trentren tuvo que ordenarles a los cerros que aumentaran de altura para contrarrestar el poder de Kaikai. Enojada, Kaikai empezó a luchar contra Trentren en una titánica batalla que duró mucho tiempo, hasta que ambas serpientes se cansaron, con lo cual Trentren venció parcialmente al no haberse inundado toda la tierra, sin embargo, las aguas no volvieron totalmente a su nivel antiguo; con lo que Chile obtuvo su actual geografía.⁵⁷

5.2 La Tierra como madre (Tierra de las cuatro esquinas)

Para el mapuche la tierra lo es todo. Su historia como pueblo se basa en la naturaleza que ha sido su fuente de sustento, su fuente cosmogónica y su fuente de nehuén (energía).

Gracias a este concepto, este pueblo ha podido resistir durante siglos fuerzas adversas que han intentado por distintos motivos o intereses expropiarse de sus riquezas sin saber que su base ha sido simplemente la naturaleza que lo rodea⁵⁸

El segundo movimiento representa el desarrollo del pueblo mapuche, su relación con la tierra, antes de la llegada de los pueblos invasores. Este narra el concepto del ser humano en armonía con la naturaleza.

El nombre es la traducción de *Melli Witran Mapu*, nombre del dibujo que se encuentra plasmado en el parche del Kultrúm, que utiliza la machi.

⁵⁶ El **Sumpall** es un ser mitológico del mundo mapuche el cual tiene apariencia de pez y hombre. Es relacionable con el concepto de sirena

⁵⁷ Enciclopedia virtual Wikipedia http://es.wikipedia.org/wiki/Trentren_Vilu_y_Caicai_Vilu

⁵⁸ Este concepto ha sido descrito en forma personal a base de varios relatos e ideas de familiares y amigos mapuches que han aportado al presente trabajo

5.3 La usurpación del territorio Araucano (La Muerte del Mapu)

Esta obra está inspirada directamente en el relato narrado en el primer capítulo. Busca contar la invasión del español y la usurpación del territorio por parte del chileno y pueblos extranjeros, y como a pesar de estas fuerzas opresoras el mapuche sigue sobreviviendo, manteniendo su identidad y su orgullo de ser mapuche.

Capítulo 6: INSTRUMENTACIÓN

La presente composición esta basado en formato estilístico del rock, por ese motivo la instrumentación que se utilizará es la siguiente.⁵⁹

- **Piano o teclados:** Instrumento de cuerdas y percusión. Tiene posibilidades de ejecutar armónica y melódica a la vez. Su amplitud en las octavas permite funcionar como bajo o agudos según sea necesario. También tiene la posibilidad de funcionar como atmósfera, elemento necesario según el pasaje que se pretenda lograr. No se requiere exclusivamente un piano acústico, ya que puede ser reemplazado por un teclado electrónico.
- **Guitarra Eléctrica:** Este instrumento de cuerdas brinda una amplia versatilidad tanto melódica como armónica. También ofrece las posibilidades de añadirle efectos sonoros, como delay, distorsión u otros, aportando aun más con la riqueza sonora del proyecto.
- **Guitarra Acústica:** Instrumento cordófono con una estrecha relación con los mapuches.
- **Bajo Eléctrico:** Su presencia destaca y aporta a los otros instrumentos gracias a su rango de baja frecuencia. De la misma forma que la guitarra, se le pueden añadir efectos sonoros.
- **Percusiones:** La batería se encargará de las percusiones. Sin embargo el pueblo mapuche nos ofrece nuevos instrumentos percutidos como *el Kultrúm* y *la Kaskawilla* los cuales serán aprovechados.
- **Vientos:** Esta sección se basará principalmente en dos instrumentos: Trutruca, Pifílca. instrumentos de exclusiva procedencia mapuche, los cuales aportarán en algunos pasajes.

⁵⁹ Esta configuración instrumental ha sido creada en rigor desde una perspectiva personal. (nota del autor)

Segunda Parte

El Duelo de las Serpientes (1º movimiento)

Este movimiento busca narrar las fuerzas en oposición, relatados en el mito de Trentren vilú y Kaikai vilú. *(Descritos en el capítulo 5)*

Es necesario notar que en la partitura están escritas dos guitarras acústicas, sin embargo la guitarra eléctrica puede suplir a la segunda guitarra acústica (*tercer sistema*) teniendo en cuenta que este instrumento tiene la posibilidad de ejecutarse en un canal limpio y en un canal con un efecto sonoro de distorsión

Este movimiento esta dividido en 4 secciones, ya que cada uno representa a un personaje descrito en el mito. Estos son:

- El conflicto – Compás 1 al 23
- Kaikai vilú – Compás 24 al 80
- Trentren Vilú – Compás 81 al 142
- La batalla – Compás 143 al 186 (final)

El objetivo es poder caracterizar a cada personaje con un instrumento, esto se puede lograr a base de una confección melódica y también por una confección armónica de dos o más instrumentos a la vez. Es por este motivo que primero se representa en los primeros compases al conflicto, como personaje, más que como un hecho particular. *(Desde el compás 1 al 24)*

El Conflicto

El tema comienza con el bajo marcando la tónica en La, junto a una base percutida en 4/4, aumentando en volumen y fuerza. El esquema rítmico está basado en el purrúm, lo cual le da un carácter tribal al movimiento.

The image shows a musical score for a drum part. It is in 4/4 time and has a tempo of 120. The notation consists of a single staff with a double bar line on the left and a double bar line on the right. The notes are quarter notes, and there are triplets indicated by a '3' over the notes. The dynamics are marked as *ppp*, *pp*, *p*, and *mf* from left to right.

Desde el compás 14 se van incluyendo la guitarra acústica. Esta tiene la misma métrica del bajo, solo con unas leves alteraciones.

La armonía se desplaza entre La menor, Sol mayor y Do mayor, hasta el compás 23. Este pasaje es el prelude del movimiento.

Aparece la trutruca acompañando el pasaje (*compás 17*). Es necesario mencionar que este instrumento puede ser ejecutado en una rítmica espontánea y con notas que se acerquen a la tonalidad de los otros instrumentos⁶⁰

Por otro lado la guitarra eléctrica, que también aparece junto a la guitarra acústica, presenta un trémolo, el cual se asemeja al sonido que emite el movimiento de cola de las serpientes de cascabel.

El piano surge desde el compás 16 dando acordes disonantes que se suman a la guitarra eléctrica. De esta forma se presenta la instrumentación.

⁶⁰ La confección del instrumento no permite ejecutar una nota exacta, sin embargo es posible un acercamiento a esta por medio de una ligera alteración al instrumento.

Kaikai Vilú

En el compás 24 se establece el motivo que caracteriza a Kaikai vilú, el cual no volverá a aparecer excepto en algunos pasajes citados por la guitarra eléctrica.

Musical score for Piano and Pno. (Piano) showing measures 24-29. The score features complex rhythmic patterns with triplets and slurs, indicating a modulating harmonic structure.

Lo característico de este pasaje es la armonía que va modulando de La menor a Fa# mayor, Fa mayor y Sol# menor. Esta sucesión de acordes es un recurso genera que la melodía vaya desarrollándose a base de una armonía caótica, pero sin tratar de ser desagradable.

Al llegar al compás 40 la dinámica disminuye repentinamente. Lo que se busca asemejar es el avance de Kaikai vilú, desplegando su ira hacia el ser humano.

Musical score for Guitar and Pno. (Piano) showing measures 40-44. The score features a dynamic shift to piano (*p*) and includes a guitar part with a *pp* marking, indicating a change in the piece's intensity.

La tonalidad modula a Do menor.

La guitarra acústica avanza junto al piano agregando tensión con trémolos. Este pasaje será repetido con la diferencia que se le son agregados las percusiones y la guitarra eléctrica.

The image shows a musical score for two instruments: Drums and Electric Guitar. The first system consists of two staves. The top staff is for Drums, using a drum set icon and a treble clef, with notes and rests representing different drum parts. The bottom staff is for Electric Guitar, using a treble clef and a 7/8 time signature, with notes and rests, including triplets. The second system starts at measure 4, with the Drums staff continuing and the Electric Guitar staff being empty.

Es necesario destacar que la figura de la guitarra eléctrica, durante este pasaje, está basada directamente de cantos vocales mapuches.

La batería, por su lado, agrega cascahuillas⁶¹ hasta el compás 46. En el siguiente compás se marca los tiempos fuertes con trémolos en los tambores de la batería, esto simulando a una marcha militar.

Este pasaje dará la pauta al clímax de la representación de Kaikai vilú.

En el compás 50 el piano y la guitarra acústica van ejecutando paralelamente una escala en Do menor, la cual va modulando a La menor, Sol# mayor y Fa mayor. Sin embargo la escala de la guitarra no es la misma que la del piano, ya que esta ejecuta principalmente las notas del acorde correspondiente, mientras el piano va digitando una escala ascendente y descendente en los acordes ya mencionados.

⁶¹ Estas pueden ser remplazadas por cascabeles o algo similar

A la guitarra se le aplica el efecto de distorsión, sin embargo el piano y la guitarra acústica tienen el protagonismo durante la primera mitad de este pasaje.

A la segunda mitad, en el compás 64, el protagonismo lo toma la guitarra

Sin embargo si el piano tiene la posibilidad, puede ejecutar notas del acorde con efectos de cuerdas. Esto es buscando aplicar atmósfera.

En el compás 72 las guitarras acústica y eléctrica ejecutan la siguiente melodía, para terminar el pasaje de Kaikai vilú.

Trentren vilú

El piano también responde a este motivo con una figura similar creándose una pequeña polifonía. Este pasaje funciona como puente para entrar en el motivo que representa a Trentén vilú.

The musical score for 'Trentren vilú' consists of two systems. The first system includes three staves: Acoustic Guitar (top), Electric Guitar (middle), and Piano (bottom). The Acoustic and Electric Guitars are silent, indicated by a horizontal line with a dash. The Piano part features a melodic line in the right hand with eighth-note triplets and a bass line with quarter notes and eighth-note triplets. The second system includes three staves: Acoustic Guitar (top), Electric Guitar (middle), and Piano (bottom). The Acoustic Guitar part begins with a melodic phrase starting on the fourth measure, marked with a '4' above the staff, consisting of eighth-note triplets and a half note. The Electric Guitar part has a melodic line with eighth-note triplets. The Piano part continues with a similar melodic and bass line pattern.

Trentren vilú es la serpiente de tierra, entonces bajo este concepto la melodía se diferencia con sonidos más marcados en los primeros tiempos y sin tantas escalas, en el caso de Kaikai vilú.

Factor preponderante para alcanzar este objetivo es la batería, ya que acentúa con la caja

The drum score is written on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with asterisks above certain notes indicating accents. The pattern is repeated four times, with eighth-note triplets indicated by a '3' above the notes.

La dinámica vuelve a tomar fuerza. El piano y la guitarra eléctrica reflejan a Trentren vilú.

Electric Guitar

Piano

La guitarra acústica ejecuta una escala digitando las notas de los acordes, recurso utilizado anteriormente para plasmar a Kaikai vilú

Acoustic Guitar

A. Gtr.

Todo este pasaje es la presentación de Trentren vilú, tal como lo fue con Kaikai vilú. Esto para mantener una línea conductual de composición.

En el compás 89 el piano toca una melodía octavada, reflejando el carácter terrenal de Trentren vilú, marcando preferentemente los primeros tiempos. Este motivo tiene la presente rítmica.

Piano

Para poder cumplir esta rítmica, dentro de una cifra indicadora de 4/4 se tuvo que alterar un compás en 5/4, resultando el siguiente motivo.

Piano

Para que se cumpla la figura de tres negras con blanca y dos negras más (♩♩♩♩) se alteró un compás. Esto permite la posibilidad de volver a 4/4, resultando un recurso interesante.

Este pasaje se desarrolla en Fa mayor, La menor, Do menor, Sol menor, Si bemol menor, vuelve a Fa mayor y concluye en La menor. Se repite dos veces.

Al llegar al compás 107 la cifra indicadora cambia a 2/2. La batería utiliza la siguiente figura



Esta percusión está basada en la despedida al finalizar la danza de Choike Purrúm, tocada por el Kultrúm.

Durante este periodo, la guitarra ejecuta una frase junto con la trutruca. Con esto crea una atmosfera particular al pasaje.

La tonalidad en este pasaje es de La menor, y el bajo se encarga de digitar los grados del acorde de forma descendente.



En el compás 115 aparecen nuevamente el piano y la guitarra acústica (que acompaña en la armonía. 2º sistema). Sin embargo este último instrumento toma un papel más protagonista



Estos dos instrumentos producen una interacción, en donde intercambian frases melódicas, las cuales van modulando junto con la armonía, desplazándose de La menor a Fa# menor. Este pasaje se repite tres veces.

En la segunda vuelta, se inmiscuye la guitarra eléctrica con una melodía templada, la cual busca dar un sentido lógico a la polifonía. Esta guitarra va tomando fuerza al entrar la batería con caja y acentos. Precisamente en la tercera vuelta. (compás 131)

This musical score shows three staves. The top staff is for Drums, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents and triplets. The middle staff is for Electric Guitar, with a melodic line that includes triplets and accents. The bottom staff is for E. Gtr., which has a more complex melodic line with triplets and accents, starting with a '5' above the first measure.

Para dar un carácter más autoritario a la melodía de la guitarra, esta utiliza las octavas paralelas, tal cual como el piano.

El paso para entrar en la batalla de las dos serpientes es el siguiente.

This musical score features five staves. The top staff is for Drums, with a rhythmic pattern and accents. The second staff is for Guitar, showing a chord progression: Fmaj (with a triplet), Emaj, and E-. The third staff is for Electric Guitar, with a melodic line and triplets. The fourth staff is for 4-string Bass Guitar, with a bass line and triplets. The bottom staff is for Piano, showing a chord progression: Fmaj, Emaj, and E-.

Este es el final de la presentación de las serpientes, en donde el aspecto más característico del paso es el Mi mayor que modula a Mi menor y se queda en este acorde.

La batalla

En la última etapa del movimiento la rítmica cambia a la cifra indicadora de 6/8

This musical score shows a single staff for Drums in 6/8 time. It features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and triplets.

También existe la opción de un solo de batería dentro de este pasaje.

El concepto de esta etapa es la batalla misma de las míticas serpientes. Es por este motivo que es necesario ejecutar de forma abrupta los acordes. Estos son Am6/E y E-.

Desde el compás 147 hasta 154 la guitarra acústica con el bajo ejecutan los acordes en esta figura.

The musical notation shows two staves: Guitar and 4-string Bass Guitar. The guitar part consists of three measures with chords Am6/E and E- marked with accents (>). The bass part has a rhythmic pattern of eighth notes and rests, marked with a forte (ff) dynamic.

Desde el compás 155 esta figura se estabiliza para dar la entrada al piano, que ejecuta notas octavadas evitando el primer y cuarto tiempo del compás.

The musical notation shows a single staff for Piano. The piano part features octaved notes in a rhythmic pattern, marked with a forte (ff) dynamic.

La batería va incluyendo mas recursos sonoros como cajas y platos, de esta forma tensionando este pasaje.

La guitarra hace su entrada en el compás 163 sonando en el primer y cuarto tiempo del compás, llenando así el vacío sonoro que dejó el piano, aunque este último también utiliza el cuarto tiempo para sonar.

Esta tensión tiene un descanso en el acorde de Mi menor.

Esta misma secuencia se repite con más recursos sonoros aportados por cada instrumentista, los cuales vuelven a terminar en mi menor. De esta forma concluye este movimiento.

El Duelo de las Serpientes

Sebastián Marchant

$\text{♩} = 120$

Trutruca

Acoustic Guitar

Electric Guitar

Distortion Guitar

4-string Bass Guitar

Piano

Sintetizado

Drums

mf El Conflicto

ppp *pp* *p* *mf*

5

Tru.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno

Dr.

13

Agregar trutruca (opcional)

18

Tru.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

Distorsión

p

24

Tru.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

Kaikai Vili

29

Tru.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

Kaikai Vili

34

Tru.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr. Guitarra Limpia

Bass

Pno.

Dr.

40

Tru.

A. Gtr. *pp*

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr. Cascabilla

Tónica libre

45

Tru.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr. Distorsión

Bass

Pno.

Dr.

71

Tru.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

79

Tru.

A. Gtr. *Trenten Vili*

E. Gtr. *Trenten Vili*

Bass

Pno.

Dr.

85

Tru.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

This musical score is for a jazz ensemble, covering measures 90 to 105. The instruments are Tru (Trumpet), A. Gtr. (Acoustic Guitar), E. Gtr. (Electric Guitar), Bass, Pno. (Piano), and Dr. (Drum). The score is divided into three systems, each starting with a double bar line and a measure rest for the Tru part. The first system (measures 90-94) features a 5/4 time signature. The second system (measures 95-100) features a 4/4 time signature. The third system (measures 101-105) features a 3/4 time signature. The A. Gtr. part is characterized by a continuous triplet eighth-note pattern. The E. Gtr. part has a melodic line with some triplet eighth notes. The Bass part provides a steady eighth-note accompaniment. The Pno. part consists of block chords and some triplet eighth notes. The Dr. part features a consistent triplet eighth-note pattern. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *mp* and *p*.

107

Tru.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno

Dr.

114

Tru.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno

Dr.

121

Tru.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno

Dr.

127

Tru.

A. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

133

Tru.

A. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

139

Tru.

A. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

La Batalla

Batalla percusión con instrumentos melódicos en Am6/E

Solos batería (opcional)

147

Tru.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

154

Tru.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

161

Tru.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

The image displays a musical score for measures 147 through 161. The score is organized into three systems, each beginning with a double bar line and a measure number (147, 154, and 161). Each system contains staves for Tru., A. Gtr., E. Gtr., Bass, Pno., and Dr. The Tru. part is mostly silent. The A. Gtr. part features complex chordal textures with many beamed notes. The E. Gtr. parts are mostly silent. The Bass part has a rhythmic pattern with many beamed notes and dynamic markings like *ff*. The Pno. part has a rhythmic pattern with many beamed notes. The Dr. part has a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The score is written in a standard musical notation style with various dynamics and articulations.

168

Tru.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

176

Tru.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

181

Tru.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

Tierra de las Cuatro Esquinas (2º Movimiento)

Este movimiento busca relatar la relación del mapuche con la naturaleza, antes de la llegada de los españoles.

Para poder asimilar este concepto, el movimiento se va a desarrollar con instrumentos preferentemente acústicos, con excepción al bajo eléctrico. También se utiliza la Pifilca.⁶² Usado para marcar los tiempos fuertes y fortalecer el carácter de la obra.

Tal como fue con el primer movimiento, este se trabajará en personificaciones musicales a base de conceptos. Estos son:

- La Naturaleza – Compás 1 al 38
- Hijos de las cuatro esquinas – Compás 39 al 105
- La tierra en el hombre – Compás 106 al 158 (solo de piano)
- Reexposición

Naturaleza (introducción)

Al comenzar el movimiento se plasma el carácter de la naturaleza como un ser impredecible y en constante evolución.

Este movimiento tiene como cifra indicadora 6/8. Comienza con la narración de la naturaleza reflejada en la melodía del piano, desde el primer compás hasta el compás 36.

El primer acorde es Sol menor (G-) modulando a Mi menor (E-), Mi bemol mayor (Eb M) y La bemol mayor (Ab M). Se repite nuevamente Sol menor (G-) cayendo a Mi menor (E-), sin embargo la armonía vuelve a modular pasando por las siguientes tonalidades: Mi bemol mayor (Eb M), Re menor (D-), Si bemol mayor (Bb M), Do menor (C -), Mi menor (E-), Fa sostenido menor (F# -), Si menor (B-), Sol mayor (G M) y volviendo a Fa sostenido menor (F# -).

⁶² Instrumento de viento, de origen mapuche. Descripción en capítulo 6.

Esta serie de modulaciones fue creada de forma espontánea con el fin de reflejar el desarrollo de la naturaleza, de un modo impredecible, extraño pero armonioso.

Después de F# - la armonía se estabiliza con B-, G mayor y F# - para dar el paso en el compás 31 a La mayor, la cual será la tonalidad del motivo principal.

Durante este pasaje una de las guitarras, que serán acústicas, se ejecutará al unísono con el bajo, usando el recurso de “walking”⁶³.

La otra guitarra acústica se encarga de marcar los grados del acorde en corcheas, apoyando principalmente a la melodía del piano.

La percusión tiene la posibilidad de hacer sonar los platos durante este pasaje, sin embargo al compás 31 se establece la siguiente figura.

⁶³ Este recurso es muy utilizado en el bajo del jazz. Walking significa “caminar” y las notas que se ejecutan pasan por los grados principales del acorde correspondiente.

Esta percusión esta basado en una variación sencilla del toque del Kultrúm, la cual le da un carácter araucano a la obra.

En el compás 37 se concluye la presentación de la naturaleza, entrando en el compás 39 al motivo principal.

Hijos de las cuatro esquinas

El siguiente pasaje esta inspirado en el concepto mapuche como un nuevo ser, hijo de la naturaleza y aprendiz de la tierra.

Una de las guitarras se encargará de ejecutar la melodía, mientras que la otra guitarra se encargará de digitar los acordes. No obstante, la forma de sonorizar el acorde esta basada en el toque de la Pifílca.



Este toque se refleja acentuando el primer y cuarto tiempo del compás, utilizando el 3º y 2º del acorde, en este caso La mayor. El bajo ejecutará las notas en estos tiempos, buscando resaltar este efecto.



El antecedente del motivo se ejecuta en La mayor y Sol mayor, mientras que su consecuente se desarrolla en Do menor y La bemol mayor. Este pasaje se repetirá al final del movimiento, en la reexposición.

El motivo principal concluye con Fa mayor, La bemol mayor y Mi bemol mayor. Todo este pasaje se repite con la inclusión del piano, el que ejecuta algunos grados del acorde buscando acentuar el efecto de la Pifílca, junto con el bajo y la otra guitarra acústica.

La melodía se repite, con la diferencia que se le agregan leves modificaciones sonoras. Esto es para variar la musicalidad.

Al terminar la segunda vuelta del motivo (*compás 86 al 90*) la armonía varía a Si bemol menor

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 86 to 90. The key signature is one flat (B-flat minor). The instruments are Drums, Acoustic Guitar, 4-string Bass Guitar, and Piano. The drums play a steady eighth-note pattern. The acoustic guitar and bass guitar play chords and bass lines that change every two measures. The piano part features sustained chords. A measure rest of 4 measures is indicated at the beginning of the second system.

Este pasaje se vuelve a repetir, pero con la diferencia que no cae a Si bemol menor, sino a La menor, pasando en La bemol mayor, para llegar a Sol menor en donde se desarrolla el siguiente pasaje. Durante este segmento la rítmica primordial que ejecutan las guitarras y el bajo es la que ha utilizado la percusión durante el segmento anterior.

A single musical staff showing a rhythmic pattern in 6/8 time. It consists of a sequence of eighth notes with accents, followed by a bar line.

Al llegar a La bemol mayor se le es agregado una aceleración al tiempo. De esta forma concluye el motivo principal.

La Tierra en el Hombre

El siguiente pasaje de la obra busca resaltar aun más la identidad mapuche, por este motivo se le dará mayor énfasis a los primeros tiempos y a las disonancias que produce el piano junto con la melodía.

Musical score for three instruments: Drums, Acoustic Guitar, and 4-string Bass Guitar. The score is in 6/8 time and begins with a tempo marking of ♩ = 96. The Drums part features a steady pattern of eighth notes. The Acoustic Guitar part plays a melodic line with a mix of eighth and quarter notes, including a sharp accent on the first note. The 4-string Bass Guitar part provides a harmonic foundation with a pattern of eighth notes.

En los primeros cuatro compases (106 a 109) la tonalidad es de Sol menor, pero al llegar a la melodía principal del pasaje, ejecutado por una guitarra acústica y el piano, la tonalidad pasa de menor a Sol Mayor. La guitarra acústica vuelve a utilizar la misma rítmica usada en el motivo principal del movimiento (Hijo de las Cuatro Esquinas).

La melodía abarca la 11ª bemol, buscando utilizar el recurso de las disonancias, más el aporte rítmico que le agrega un color más interesante a la obra.

Musical score for Acoustic Guitar and Piano. The Acoustic Guitar part features a melodic line with a sharp accent on the first note, followed by a sequence of notes including a flat and a double flat. The Piano part provides a harmonic accompaniment with a pattern of chords and a final rest.

Por otro lado, la armonía de este mismo pasaje está plasmado en los primeros grados y los quintos en menor. Esto se ve reflejado en los siguientes acordes que se utilizan en esta etapa: De Sol menor a Re menor y de Fa menor a Do menor.

Acoustic Guitar

4-string Bass Guitar

Este pasaje dura desde el compás 106 hasta el compás 137.

Al llegar al compás 138 la frase rítmica cambia notoriamente, para dar paso a un solo de piano en La bemol mayor.

Los acordes de este solo son Re bemol mayor, Do menor, Sol bemol (el séptimo grado no funciona como sensible) y Fa menor.

$\text{♩} = 144$

Esta percusión, en donde se ejecuta el solo de piano, esta basado en el llamado del ritmo purrúm, el cual le aporta más variedad a la obra.

Las guitarras se enfocarán en la armonía, pero de distinta forma una de la otra.

Acoustic Guitar

Acoustic Guitar

Una guitarra ejecuta los acordes en una figura de negra, acentuando el purrúm; mientras que la otra guitarra hará dos corcheas unidas y negra, acentuando principalmente el primer tiempo.

Del compás 150 al compás 153 se encuentra la primera casilla de repetición, la cual lleva nuevamente al compás 138. En la segunda casilla (*desde el compás 154*) la armonía se mantiene en Fa mayor, mientras que la percusión se acentúa para dar aun mas fuerza al carácter del último pasaje.



Todo este segmento de Fa mayor dura 8 compases. De esta manera se da un respiro melódico para llegar a la última etapa.

Reexposición

En el compás 162 se retoma el motivo principal, pero esta vez la guitarra que ejecuta la frase es acompañada por el piano. Con esto se le da más fuerza a la melodía.



Es necesario destacar que la guitarra repite la melodía principal, pero no comienza de la tónica, como en un principio, sino que desde la tercera, en este caso Do# mayor.

En el consecuente del motivo principal la guitarra retoma las mismas notas que ejecutó anteriormente.



Desde el compás 185 hasta el final, la armonía se quedará entre Do menor y La bemol menor. Este pasaje va disminuyendo en tempo para concluir en los acordes menores, haciendo alusión a la tragedia que le espera al pueblo mapuche (tema tratado en el 3er movimiento).

Tierra de las cuatro Esquinas

Sebastián Marchant

Drums $\text{♩} = 73$
La Naturaleza

Acoustic Guitar La Naturaleza

Acoustic Guitar La Naturaleza E7maj

4-string Bass Guitar La Naturaleza

Piano La Naturaleza $\text{♩} = 73$

Dr. $\text{♩} = 73$

A. Gtr. E7maj D. E7maj

A. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

A. Gtr. D. B7maj C.

A. Gtr.

Bass

Pno.

Dr. Hijo de las Cuatro Esquinas

A. Gtr. Hijo de las Cuatro Esquinas

A. Gtr. Hijo de las Cuatro Esquinas

Bass Hijo de las Cuatro Esquinas

Pno. Hijo de las Cuatro Esquinas

42

Dr. *Handwritten notation: A series of eighth notes with accents, alternating between two rhythmic patterns.*

A. Gtr. *Handwritten notation: A melodic line with accents and some rests.*

A. Gtr. *Handwritten notation: Chords with accents, some with a 'p' dynamic marking.*

Bass *Handwritten notation: A bass line with accents and some rests.*

Pno *Handwritten notation: A piano accompaniment with a steady eighth-note pattern.*

53

Dr. *Handwritten notation: A series of eighth notes with accents, alternating between two rhythmic patterns.*

A. Gtr. *Handwritten notation: A melodic line with accents and some rests.*

A. Gtr. *Handwritten notation: Chords with accents, some with a 'p' dynamic marking.*

Bass *Handwritten notation: A bass line with accents and some rests.*

Pno *Handwritten notation: A piano accompaniment with a steady eighth-note pattern.*

63

Dr. *Handwritten notation: A series of eighth notes with accents, alternating between two rhythmic patterns.*

A. Gtr. *Handwritten notation: A melodic line with accents and some rests.*

A. Gtr. *Handwritten notation: Chords with accents, some with a 'p' dynamic marking.*

Bass *Handwritten notation: A bass line with accents and some rests.*

Pno *Handwritten notation: A piano accompaniment with a steady eighth-note pattern.*

73

Dr. *Handwritten notation: A series of eighth notes with accents, alternating between two rhythmic patterns.*

A. Gtr. *Handwritten notation: A melodic line with accents and some rests.*

A. Gtr. *Handwritten notation: Chords with accents, some with a 'p' dynamic marking.*

Bass *Handwritten notation: A bass line with accents and some rests.*

Pno *Handwritten notation: A piano accompaniment with a steady eighth-note pattern.*

83

Dr. A. Gtr. A. Gtr. Bass Pno

Detailed description: This system covers measures 83 to 92. The drum part (Dr.) features a steady eighth-note pattern. The acoustic guitar (A. Gtr.) has a melodic line with various articulations. The electric guitar (A. Gtr.) plays a complex, rhythmic chordal pattern. The bass (Bass) provides a steady eighth-note accompaniment. The piano (Pno) part consists of sustained chords and arpeggiated figures.

93

Dr. A. Gtr. A. Gtr. Bass Pno

accel.

Detailed description: This system covers measures 93 to 103. The drum part continues with a steady eighth-note pattern. The acoustic guitar (A. Gtr.) has a melodic line. The electric guitar (A. Gtr.) plays a complex, rhythmic chordal pattern. The bass (Bass) provides a steady eighth-note accompaniment. The piano (Pno) part consists of sustained chords and arpeggiated figures. An 'accel.' marking is present above the drum staff and below the bass staff.

104

Dr. A. Gtr. A. Gtr. Bass Pno

La tierra en el Hombre

Detailed description: This system covers measures 104 to 114. The drum part features a steady eighth-note pattern. The acoustic guitar (A. Gtr.) has a melodic line. The electric guitar (A. Gtr.) plays a complex, rhythmic chordal pattern. The bass (Bass) provides a steady eighth-note accompaniment. The piano (Pno) part consists of sustained chords and arpeggiated figures. The lyrics 'La tierra en el Hombre' are written above the drum staff and below the electric guitar staff.

115

Dr. A. Gtr. A. Gtr. Bass Pno

Detailed description: This system covers measures 115 to 124. The drum part features a steady eighth-note pattern. The acoustic guitar (A. Gtr.) has a melodic line. The electric guitar (A. Gtr.) plays a complex, rhythmic chordal pattern. The bass (Bass) provides a steady eighth-note accompaniment. The piano (Pno) part consists of sustained chords and arpeggiated figures.

126

Dr. *v*

A. Gtr. *v*

A. Gtr. *v*

Bass *v*

Pno

137

Dr. *v*

A. Gtr. *v*

A. Gtr. *v*

Bass *v*

Pno *f*
Improvisación de piano Abmgj

147

Dr. *v*

A. Gtr. *v*

A. Gtr. *v*

Bass *v*

Pno 1. 2.

159 **Reexposición**

Dr. *v*

A. Gtr. *v*

A. Gtr. *v*

Bass *v*

Pno *f*
Reexposición

170

Dr. *v*

A. Gtr. *f*

A. Gtr. *v*

Bass

Pno. *v*

182

Dr. *v*

A. Gtr. *p*

A. Gtr. *v*

Bass

Pno. *v*

192

Dr. *v* *rall.*

A. Gtr. *p*

A. Gtr. *v*

Bass

Pno. *rall.*

La Muerte de Mapu (3º movimiento)

Este movimiento está basado directamente en el relato narrado en el capítulo uno, el cual cuenta el proceso de la irrupción extranjera sobre el territorio, la barbarie cometida a causa de ésta y la resistencia de la cultura mapuche.

Es necesario identificar 5 pasajes referenciales.

- El final de una época libre (compás 1 al 79)
- Hijos del Wekufu⁶⁴ (compás 80 al 124)
- Resistencia (compás 125 al 149)
- El Alzamiento (compás 150 al 200)
- Epilogo (compás 201 al 219)

Como este movimiento relata un periodo histórico, convulsionado por enormes cambios, el ritmo ha sido creado a partir de la cueca, y el rock.

El Final de una Época Libre

A pesar de que el movimiento, en sus primeros compases, comienza en una cifra indicadora de 4/4, gran parte de éste se desarrolla en 6/8. Sin embargo no es necesario cumplir cabalmente con esta cifra indicadora, ya que lo que se busca en el inicio es marcar el Fa# octavado de forma espontánea.⁶⁵

Desde el quinto compás se agrega la guitarra acústica digitando principalmente una tercera mayor y una tercera menor del acorde de Fa. Con esto se logra un carácter inestable y tenso (ver pentagrama en página siguiente.).

⁶⁴ Este ser es un espíritu malévolo, dentro de la cultura mapuche. Véase capítulo 2.

⁶⁵ También está la opción de insertar efectos de audio, como delay.

Desde el compás 9 hasta el compás 12 ya se establece el acorde de Fa menor como tonalidad base para el principio de este movimiento.

La batería está basada en un patrón de cueca. De esta manera se utilizarán más recursos sonoros que enriquecerán la obra e integrarán algunos aspectos culturales.

La guitarra acústica, por su lado, ejecuta los acordes con rasgueos, mientras que la guitarra eléctrica digita la tónica y la quinta del acorde correspondiente.

El bajo marca un patrón rítmico enfocado a acentuar el primer y cuarto tiempo. Este patrón esta basado en el toque del kultrúm.

Toda la introducción del movimiento dura hasta el compás 28. Al siguiente compás se establece el primer motivo que funciona como estribillo. Este motivo es ejecutado por el piano con la siguiente melodía, en La mayor.

Musical notation for Piano in 6/8 time. The melody starts with an accent on the first note, followed by a triplet of eighth notes. The key signature is one sharp (F#). Chords are labeled 'Amaj' and 'F-'.

Esta melodía lleva casilleros de repetición creando una leve alteración en el final de la frase.

En el compás 41 aparece un pasaje en Sol# 7, Si menor y Fa # menor. Este pasaje funciona como interludio entre la repetición del estribillo y no aparece más en la obra.

Musical notation for Acoustic Guitar, Electric Guitar, and 4-string Bass Guitar. The passage features chords G#7, B-, and F#. The Acoustic Guitar part has a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The Electric Guitar and Bass parts provide harmonic support.

Musical notation for A. Gtr., E. Gtr., and Bass. The A. Gtr. part features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The E. Gtr. and Bass parts provide harmonic support.

La repetición del estribillo (*compás 48*) es similar a la primera, incluyendo las casillas de repetición. No obstante, le son agregadas algunas variaciones al piano y aparece el toque de Pifilca acentuando los tiempos fuertes.⁶⁶

Es necesario destacar que al repetirse la segunda casilla no caerá en Sol # menor, sino que mantendrá el Fa# menor. Esto es para dar el paso al coro del movimiento.

⁶⁶ Tal como ocurre con la Trutrúca, la Pifilca no tiene una nota exacta de alguna escala musical, sino que su sonoridad está basada en su confección.

Este pasaje (compás 60) se refleja en la variación de todos los instrumentos.

Musical score for measures 60-63. The score is in 6/8 time and D major. It features four staves: Drums, Acoustic Guitar, Electric Guitar, and 4-string Bass Guitar. The drums play a pattern with accents on the first and fourth beats. The acoustic guitar plays a rhythmic strumming pattern. The electric guitar plays a melodic line. The bass guitar plays a simple bass line.

El patrón rítmico de la batería es cambiado por otro en donde se acentúa con la caja el primer y cuarto tiempo. Este patrón busca dar más fuerza a este coro.

La guitarra acústica cambia la figura rítmica del rasgueo para unirse a la alteración, mientras que la guitarra eléctrica se mantiene ejecutando una melodía aparte, basada en el toque del bajo y la frase melódica que va ejecutando el piano.

Musical score for measures 64-67. The score is in 6/8 time and D major. It features four staves: Acoustic Guitar, Electric Guitar, Piano, and A. Gtr. (Acoustic Guitar). The acoustic guitar plays a rhythmic strumming pattern. The electric guitar plays a melodic line. The piano plays a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The A. Gtr. plays a rhythmic strumming pattern. The score includes chord changes: Emaj, G#-, Emaj, G#- in the first system and B-, F#-, C#- in the second system.

El piano, durante el coro, ejecuta una melodía octavada basada en el toque de la trutruca, mientras que en los bajos, este marca los tiempos acentuando el primer grado en cuanto al tercer y quinto grado del acorde, similar a la guitarra eléctrica.

Este coro se repite dos veces, en donde se le agregan casillas de repetición.

Al llegar a la segunda casilla (*compás 68*), la tonalidad se mantiene en un Fa menor para modular a Mi mayor frigio, en el compás 70. Este recurso, extraído de la música flamenca, busca plasmar la irrupción española y el quiebre del mundo mapuche conocido hasta ese punto de la historia.

El paso al siguiente pasaje dura hasta el compás 79 en donde los instrumentos van silenciándose poco a poco. También se agrega un retardando para llegar a un tempo de negra con punto en 47, finalizando en un completo silencio.

Hijos del Wekufu

Esta etapa del movimiento busca representar el carácter trágico de los hechos sucedidos durante la irrupción extranjera.

En el compás 80 se instala una percusión que puede ser interpretada en un tom de batería o directamente en un kultrúm. Esta percusión inhibe el primer y cuarto tiempo.

Percussion $\text{♩} = 47$ Kultrúm (opcional)

La tonalidad de este pasaje es La menor, y la guitarra con el bajo se encargan de ejecutar ésta. Aunque en el desarrollo de este episodio se va a pasar por una serie de acordes y modulaciones.

Acoustic Guitar $\text{♩} = 47$ Am⁹

4-string Bass Guitar *gliss.*

A. Gtr. ⁴

Bass

La melodía, ejecutada en el compás 88, da una pequeña alusión al motivo del estribillo, en el compás 29. Ésta va evolucionando junto con la armonía de este pasaje. La característica del piano es que por cada fraseo que ejecuta se responde a sí mismo con notas bajas.

Piano

Pno.

A continuación se produce una serie de acordes y modulaciones desde el compás 92: La menor 9, Fa mayor 6, Mi mayor, Fa mayor con bajo en Mi, Sol mayor con bajo en Mi y vuelve a Mi mayor en el compás 99.

Cabe destacar que en el tiempo 4,5 y 6 del compás se ejecutan una serie de acordes, los cuales serían La menor, Sol mayor, Fa para caer en Mi mayor. Este recurso es utilizado usualmente en la cueca.

Guitar

Gtr.

Am⁹ Fmaj⁶

Emaj Fmaj/E Gmaj/E Emaj A- G F Emaj

El Mi mayor se minoriza comenzando otra serie de acordes y modulaciones. Todo este recurso armónico busca narrar el estado de incertidumbre que debió haber sentido el pueblo araucano al ver por primera vez al nuevo hombre, ataviado con armaduras y montado a caballo, irrumpir en su territorio.

La serie de acordes que sigue es: Mi menor, Do disminuido, Sol menor, Re dominante, Fa# menor, Do # dominante, La menor y cae nuevamente a Mi mayor, en el compás 114. Durante esta serie la guitarra eléctrica aparece con

efecto distorsionado, preferentemente en exceso, golpeando las cuerdas en notas riffs.

Electric Guitar

Percutir preferentemente

E. Gtr.

La batería, por su lado, comienza a agregar toques suaves de platillo para dar más variedad a este pasaje.

Al llegar al compás 115 la armonía se estabiliza quedando en Mi menor, Fa mayor con bajo en Mi, Sol con bajo en Mi y descansa en Do menor con bajo en La. Se repite todo desde Mi menor.

Durante la repetición la batería agrega más recursos como toms y platillos.

El piano agrega un bajo más rítmico mientras aún ejecuta la melodía principal de este pasaje.

Piano

f

Pno.

El final de este pasaje concluye con un Do aumentado con bajo en La. Se dispuso de esta forma para representar el horror del mapuche frente a la usurpación de su tierra.

Resistencia

En el compás 126 la cifra indicadora cambia a 2/2, sonando solamente una guitarra acústica. El objetivo es establecer el concepto de resistencia como un motivo delicado y sutil, el cual va desarrollando más fuerza.



Guitar

Este pasaje refleja la resistencia que se generó en contra del pueblo invasor.

En el compás 134 se le une a esta melodía el piano, digitando en terceras al unísono con la guitarra. También aparece el bajo que marca la tónica, y la batería que aporta con trémolos en los toms. Este último tiene la posibilidad de percudir aleatoriamente este recurso.

La melodía de la guitarra y el piano pasan por Sol# menor, Si menor, Fa# menor, Sol# mayor, Si menor y descansa en Fa#- volviendo a la tonalidad original del principio del movimiento.



Guitar

Piano

En el compás 150 se establece la cifra indicadora 6/8 utilizando nuevamente las octavas paralelas en Fa# que digita la guitarra eléctrica, mientras que los otros instrumentos marcan el primer y cuarto tiempo de los compases.

También se agrega un acelerando para llegar al tiempo de negra con punto en 90.

Al llegar al compás 158 se establece cada instrumentación de la misma manera que se presentó al principio. En el compás 21, sin embargo, la variación es producida por la batería que acentúa con la caja los tiempos fuertes.

El siguiente pasaje es similar a la segunda vuelta del estribillo, solo con unas pequeñas modificaciones en el bajo del piano y la batería. Esto es para acentuar el carácter guerrero que se quiere reflejar.

En el compás 186 vuelve a sonar el coro, con la diferencia de que la melodía ahora es octavada. Esto es para acentuar el motivo.



Después de concluir el coro, específicamente desde el compás 194 al 200, se crea un puente que permite llegar a la última etapa del movimiento. La armonía de este paso se mantiene en Do# menor con la misma rítmica del coro

Epilogo

Al llegar al compás 201, la dinámica disminuye considerablemente para que otra armonía irrumpa entre Sol # dominante y Do# menor.

Este pasaje está basado directamente en la cueca y busca reflejar al pueblo chileno como otro elemento invasivo frente al pueblo mapuche.

La armonía se repite entre Do# menor y Sol# dominante 3 veces para que en la cuarta repetición se acentúe la dinámica y concluya el movimiento con un toque de batería.



La Muerte del Mapu

Sebastián Marchant

Musical score for the first system of "La Muerte del Mapu". The score is in 4/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The instruments are: Pifilca, Acoustic Guitar, Electric Guitar (top), Electric Guitar (bottom), Bass Guitar, Piano, and Drum Kit. Each instrument part includes a rehearsal mark: "El Final de una época Libre". The Pifilca part is mostly rests. The Acoustic Guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Electric Guitars play sustained chords. The Bass Guitar has a simple bass line. The Piano part is mostly rests. The Drum Kit part has a simple drum pattern.



Musical score for the second system of "La Muerte del Mapu", starting at measure 13. The time signature changes to 6/8. The key signature remains three sharps. The instruments are: Pifilca (Pif.), Acoustic Guitar (A. Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Piano (Pno.), and Drum Kit (Dr.). The score includes an "accel." marking and a tempo of "♩ = 90". The Pifilca part is mostly rests. The Acoustic Guitar part features a complex rhythmic pattern with chords and a final section with a dense sixteenth-note texture. The Electric Guitars play sustained chords. The Bass part has a simple bass line. The Piano part is mostly rests. The Drum Kit part has a simple drum pattern.

22

Pfl.

A. Gtr. Amaj

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.



27

Pfl.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

32

Pfl.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.



37

Pfl.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

43

43

Pfl. *pp* *ffilica*

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

Detailed description: This musical score covers measures 43 to 48. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Flute (Pfl.) part starts in measure 43 with a whole rest, then a half rest, and finally a quarter note G#5 in measure 48, marked *pp* and *ffilica*. The Acoustic Guitar (A. Gtr.) plays a dense, rhythmic pattern of eighth notes in chords. The Electric Guitars (E. Gtr.) play a similar pattern of eighth notes in chords. The Bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E

54

54

Pfl.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

Detailed description: This system contains measures 54 through 58. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Pfl. part has a melodic line with a repeat sign and a second ending. The A. Gtr. part features a dense, rhythmic chordal texture. The E. Gtr. part has a steady eighth-note accompaniment. The Bass part plays a simple eighth-note bass line. The Pno. part has a melodic line with an 8-measure rest in the first measure. The Dr. part has a consistent drum pattern with a snare on the 2nd and 4th beats.



59

59

Pfl.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

Emaj G# Emaj G# B-

Detailed description: This system contains measures 59 through 63. The key signature remains three sharps. The Pfl. part has a melodic line with a repeat sign. The A. Gtr. part has a chordal texture with specific chord changes labeled: Emaj, G#, Emaj, G#, and B-. The E. Gtr. part has a steady eighth-note accompaniment. The Bass part plays a simple eighth-note bass line. The Pno. part has a melodic line with a dynamic marking of 'f'. The Dr. part has a consistent drum pattern with a snare on the 2nd and 4th beats.

65 1. 2. rit.

Musical score for measures 65-70. The score includes parts for Pfl., A. Gtr., E. Gtr., Bass, Pno., and Dr. The key signature is two sharps (F# and C#). The score features a first ending (1.) and a second ending (2.) with a ritardando (rit.) marking at the end. The A. Gtr. part has a complex rhythmic pattern with many beamed notes and some slurs. The Pfl. part has a simple melodic line. The Bass part has a steady eighth-note pattern. The Pno. part has a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The Dr. part has a simple rhythmic pattern.



71

Musical score for measures 71-76. The score includes parts for Pfl., A. Gtr., E. Gtr., Bass, Pno., and Dr. The key signature is two sharps (F# and C#). The Pfl. part is mostly silent. The A. Gtr. part has a complex rhythmic pattern with many beamed notes and some slurs. The E. Gtr. part has a steady eighth-note pattern. The Bass part has a steady eighth-note pattern. The Pno. part has a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The Dr. part has a simple rhythmic pattern.

80 $\text{♩} = 47$

Pfl.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

Hijos del Wekufu



87

Pfl.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

Hijos del Wekufu

92

Pfl.

A. Gtr. *Am⁹* *Fmaj⁷* *Emaj*

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass *gliss.*

Pno.

Dr.



97

Pfl.

A. Gtr. *Fmaj/E* *Gmaj/E* *Emaj* *A- G F* *Emaj* *E* *C°*

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

103

Pfl.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.



108

Pfl.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

113

Pfl.

A. Gtr. Emaj E- Fmaj/E Gmaj/E C-/A

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno. *f*

Dr.



119

Pfl. Resistencia

A. Gtr. E- Fmaj/E Gmaj/E Caug Resistencia

E. Gtr. Resistencia

E. Gtr.

Bass Resistencia

Pno. Resistencia

Dr. Resistencia

127

Fl.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.



137

Fl.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

145 $\text{♩} = \text{cel.}$

Pfl.

A. Gtr. El Alzamiento $F^\#$

E. Gtr. El Alzamiento

E. Gtr. El Alzamiento

Bass

Pno. El Alzamiento

Dr. El Alzamiento cel.



155 $\text{♩} = 90$

Pfl.

A. Gtr. $F^\#$

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

161

Pfl.

A. Gtr. Amaj

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.



166

Pfl.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno. *mf*

Dr. *mf*

171

Fl.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.



176

Fl.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

181

Pfl.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.



186

Pfl.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

Emaj G# Emaj G# B F#

192

Pfl.

A. Gtr. *C#*

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.



198

Pfl.

A. Gtr. EPILOGO *pp*

E. Gtr. EPILOGO *p*

E. Gtr.

Bass EPILOGO

Pno. EPILOGO

Dr. EPILOGO *pp*

204

Pfl.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.



210

Pfl.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

pp

214

Pfl.

A. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Dr.

mf

pp

Detailed description: This musical score block contains six staves for measures 214 through 217. The instruments are Pfl. (Percussion), A. Gtr. (Acoustic Guitar), E. Gtr. (Electric Guitar), Bass, Pno. (Piano), and Dr. (Drum). The Pfl. staff is mostly silent with some rests. The A. Gtr. staff features a complex, rhythmic pattern of chords and single notes. The E. Gtr. staff has a melodic line starting with a *mf* dynamic. The Bass staff provides a steady, rhythmic accompaniment. The Pno. staff has a complex, rhythmic pattern of chords and single notes. The Dr. staff features a complex, rhythmic pattern of chords and single notes, starting with a *pp* dynamic.

Conclusiones

En la presente tesis se ha llevado a cabo la creación de una composición instrumental, en formato rock, inspirada en relatos, datos y antecedentes históricos recopilados con anterioridad para dicho fin.

Resultado de esto fue una creación consistente en tres movimientos; cada uno respectivamente representando la batalla de las mitológicas serpientes Kaikai y Trentren en el origen de los tiempos según la cosmovisión Mapuche; la relación del ser humano (el Mapuche) con la tierra; y, finalmente, el conflicto entre un pueblo invasor y el pueblo mapuche.

A lo largo de la realización de este trabajo se lograron alcanzar los objetivos planteados en un comienzo, los cuales fueron la creación musical utilizando recursos de la música mapuche avalados por investigación bibliográfica y aplicados a una instrumentación occidental.

Sin embargo este trabajo no busca establecer estructuras musicales dentro de una música que ha existido hacia otras finalidades, sino que plantear la posibilidad de fusionar elementos sonoros dentro de un contexto escogido.

A partir de este trabajo tanto investigativo como creacional, es posible fomentar la realización de futuros trabajos abarcando la temática mapuche, no sólo en el ámbito artístico, sino también en las otras ramas de cultura como es la investigación, rescate de patrimonio y legislación.

Sin embargo es importante mencionar que es necesario poder alcanzar un mejor grado de apreciación, tolerancia, comprensión y respeto hacia nuestros pueblos originarios ya que son parte esencial de la historia de Chile, sin mencionar la enorme riqueza que estas culturas nos pueden ofrecer como seres humanos.

Bibliografía

Bas Julio, Tratado de la Forma Musical, editorial Ricordi

Bello Álvaro, "Nampülkafe: El viaje mapuche a las Pampas Argentinas o Puelmapu (siglos XIX y XX)". Ediciones Lom. Santiago. 2001.

Bengoa José, "Historia del Pueblo Mapuche, siglo XIX y XX", 6º edición Editorial Lom

Coña Pascual, "Memorias de un Cacique Mapuche", 1930.

Diario el Mercurio de Valparaíso "Una cuestión de Primera Importancia". 5 de Julio de 1859

Dowling Jorge, "Religión, chamanismo y mitología Mapuches", editorial cormorán

Eliade Mircea, Chamanismo, México FCE (Fondo de la Cultura Económica) 1960

Faundes Juan Jorge, "Vientos de Silencio", editorial Planeta. 1999.

Gunkel Hugo, "Variaciones de la palabra araucano", en Boletín de la Universidad de Chile, nº 2

Grebes María Ester, Pacheco Sergio y Segura Sergio. "Cosmovisión Mapuche"

Grebes María Ester, "Kultrúm Mapuche; un microcosmos simbólico"

Jorge Pinto, "La ocupación de la Araucanía a través de historiadores, novelistas, poetas y dirigentes mapuche", Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Santiago

Soublette Gastón, "La estrella de Chile" Ediciones Universitarias de Valparaíso

Vera Richard, Pérez Claudio, "El Despertar del Pueblo Mapuche", Editorial Lom Domeyko Ignacio, *Araucanía y sus habitantes*. Editorial Francisco de Aguirre. Buenos Aires, 2º Edición 1971

Links

- Manuel Dannemann, “La Música Tradicional de Chile”,
<http://www.flacsoandes.org/dspace/bitstream/10469/837/31/09.%20La%20m%C3%BAsica%20tradicional%20de%20Chile.%20Manuel%20Dannemann.pdf>
- Grebe Maria Ester, Pacheco Sergio y Segura José. “Cosmovisión Mapuche”. Descarga en <http://meli.mapuches.org/spip.php?article95>
- Enciclopedia virtual Wikipedia

Disco Alturas de Machu Pichu

http://es.wikipedia.org/wiki/Alturas_de_Machu_Picchu_%28canci%C3%B3n%29

Compañía de Jesús,

http://es.wikipedia.org/wiki/Compa%C3%B1a_de_Jes%C3%BA

Batalla de Curalaba

http://es.wikipedia.org/wiki/Batalla_de_Curalaba

http://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_de_Valdivia#La_batalla_de_Tucapel_-_Muerte_de_Valdivia

Ceremonias y celebraciones Mapuches.

http://es.wikipedia.org/wiki/Categor%C3%ADa:Ceremonias_y_celebraciones_Mapuche

- http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_8/musica%20mapuche.html
- <http://www.anarkopunks.8k.com/mapuche.html>
- <http://www.kilapan.entodaspertes.net/spip.php?article180>
- http://biblioteca.serindigena.org/libros_digitales/cvhynt/v_i/1p/v1_pp_4_m_apuche_c1_los_mapuche-FContents.html
- http://www.archivochile.com/Pueblos_originarios/hist_doc_gen/POdocgen0001.pdf
- http://www.nuestro.cl/notas/etnias/ritos_mapuches.htm

Discografía

- Pichi Malen, Beatriz, disco "Plata". 2000
- Kalfuray, "Cantos ceremoniales".
- Ernesto Holman, "Namco". 2003
- Los Jaivas, "Alturas de Machu Pichu". 1981
- Congreso, "Congreso De Exportaciòn". 2000
- Tomahawk, "Anonymous". 2007
- Dead can dance, "Spiritchaser". 1996
- "Mapuche", sello Alerce