UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

COMPOSICIÓN PARA PIANO INTERVENIDO INSPIRADA EN LA PERFORMÁTICA MUSICAL Y DESARRAIGO TERRITORIAL MAPUCHE

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

RODRIGO ALBERTO GORIGOITÍA PALMA

Profesor Guía: Javier Pozo León
Profesor Informante: Aníbal Correa Blanco

Valparaíso, Chile
2014

DEDICATORIA

Dedico esta tesis a mi hijo Pascal, tú eres el motivo de mi existencia desde que fuiste concebido. Ha sido un camino lleno de obstáculos, pero tú me dabas fuerzas para continuar, muchas veces quise dejar todo y ahí estabas nuevamente para levantarme una y otra vez. Me has dado el valor para vencer mis fantasmas y volver a soñar nuevamente. Eres lejos, lo mejor que me ha pasado en la vida. Quiero que la vida me de los años suficientes para estar junto a ti en todas tus etapas. Apoyarte incondicionalmente en los momentos difíciles. Aprender constantemente para poder guiarte y educarte lo mejor posible. Darte el cariño que sea necesario para tu mejor desarrollo como ser humano. Por todo, te agradezco que seas mi hijo y te dedico este largo proceso de tesis que gracias a ti fue posible culminar.

Tu padre que te ama desde lo más profundo del alma.

A mi madre Beatriz, por darme una hermosa infancia, por desvelarse cuando era necesario, por estar siempre en los momentos que la necesitaba, por su incondicional ayuda, por darme los valores que me hicieron crecer como persona, por siempre estar dispuesta a escucharme, por aconsejarme, por alentarme cuando daba todo por perdido, por enseñarme que cuando uno se esfuerza de corazón, los proyectos dan resultado, por darme la tranquilidad física y emocional para terminar este proceso de tesis al cuidar de mi hijo, que de otra forma hubiese sido imposible.

Espero algún día compensarte por tu dedicación incondicional.

A mi padre Luis, por su esfuerzo para entregarme una buena educación, por enseñarme valores claves de vida a pesar de su difícil infancia, por postergarse para entregarme una mejor calidad de vida, por entregarme una hermosa infancia, por priorizar siempre la familia, por fomentar en mí el sentido de la responsabilidad, por enseñarme el respeto hacia la mujer, por cultivar en mí el placer hacia música, que de no haber sido así, lo más probable es que esta tesis no hubiese existido.

A mis hermanas Matilde y Karla por creer en mí cuando nadie lo hubiese hecho, por su apoyo emocional en los momentos difíciles, por motivar en mí el estudio hacia la música cuando quise abandonar lo que más me apasionaba, por su admiración hacia lo que hago, por ayudarme en varios aspectos para concluir este proceso.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi tía Virginia, por facilitarme su piano en todos estos años de estudio y por su convicción para fomentarme el estudio de la música.

A mi tía Gloria, por ser como mi segunda madre, de ella recibí sabios consejos y apoyo cuando más lo necesité.

A mí tía Sonia, por su disposición y tiempo al escucharme cuando lo requería.

A mí tía Ángela, por ayudarme en lo que fuera necesario para terminar este proceso.

A mi amigo Cristian, por estar dispuesto a colaborar en mis proyectos y por la grabación de audio profesional de la obra de mi tesis.

A mi primo y amigo Mauricio, por su admiración y aliento para no dejar de lado este a veces difícil camino de la música, por las largas conversaciones de arte hasta altas horas de la madrugada y por la grabación de un video profesional de la obra de mi tesis.

Al personal de secretaría de estudios de la Universidad por su disposición para responder a todas las interrogantes que surgen en este proceso y en especial a María Angélica por su comprensión cuando estuve delicado de salud, al extender el plazo de entrega de mi tesis.

A Rafael Díaz, compositor y etnomusicólogo, por abrirme las puertas de su casa y darme la gran oportunidad de poder realizarle una entrevista. Él fue clave ya que me aclaró muchas dudas del pueblo mapuche gracias a su gran formación y trayectoria con la música de los pueblos originarios. Sus respuestas fueron determinantes para el desarrollo de esta tesis.

A Eduardo Cáceres, por darme la gran oportunidad de realizarle una entrevista. Él fue de gran importancia ya que es uno de los compositores chilenos más involucrado con lo mapuche. Esto, por su vasto catálogo de obras inspiradas en la música de esta etnia. Sin duda, sus respuestas fueron determinantes para el desarrollo de esta tesis.

A mi profesor informante y maestro de piano Aníbal, por los conocimientos adquiridos durante mi formación en la Universidad y por adentrarme aún más en el apasionante mundo de lo subjetivo de la música.

A mi profesor guía Javier, por su incondicional disposición y sus acabados consejos e ideas para poder desarrollar de la mejor forma este trabajo, en especial la composición y además por la amistad que se concretó.

A la madre de mi hijo Karla, por estar conmigo en casi todo este proceso y que a pesar de nuestras diferencias me inspiró en momentos difíciles de mi vida personal para concluir este trabajo y además por su ayuda cuando se lo solicité.

“Una obra de arte de cualquier tendencia nunca se cierra, si nos adentramos en ella, aunque pasen los años nos percataremos de su constante evolución, de su adaptación a distintas épocas y de sus diversos mensajes. Ésa es la intención del artista”.

(Rodrigo Gorigoitía Palma).

ÍNDICE.

1. INTRODUCCIÓN……..09

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA……...13

3. OBJETIVOS……..15

3.1 Objetivo general……15
3.2 Objetivos específicos……15

4. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LOS MAPUCHES……...16

4.1 Origen……...16
4.2 Relación con la naturaleza……...17
4.3 Organización social……19
4.4 División territorial……21

5. COSMOVISIÓN MAPUCHE……...22

6. GENERALIDADES DE LA MÚSICA MAPUCHE……26

7. INSTRUMENTOS MUSICALES DE LOS MAPUCHES……30

8. CARACTERÍSTICAS INFERIDAS DE LA MÚSICA MAPUCHE……33

8.1 La onomatopeya en el entorno sonoro mapuche……33
8.2 El minimalismo……...35
8.3 Música atemperada……...35
8.4 Inclinación a la cacofonía……36
8.5 Los ritmos……36

9. LA ORALIDAD EN EL ORIGEN DEL ÜL (CANTO MAPUCHE)……..38

9.1 El *ül* y el *ülkantun*……...38

10. METODOLOGÍA PARA COMPONER LA OBRA……40

10.1 El dualismo……40
10.2 Los ritmos……...41
10.3 La variedad de timbres……41
10.4 El sentimiento impreso en la obra……42

11. ELEMENTOS QUE COMPONEN LA OBRA……...43

11.1 Partes del piano y zonas de registro……43
11.2 Elementos para producir sonidos desde el cordal……..44
11.3 Simbología de la obra……..45

12. DESPOJO Y DESOLACIÓN……..50

13. BREVE ANÁLISIS Y CONCEPTOS DE LA OBRA……58

14. ENTREVISTAS……66

14.1 Entrevista a Eduardo Cáceres……66
14.2 Entrevista a Rafael Díaz……73

15. CONCLUSIÓN……79

16. BIBLIOGRAFÍA……81

17. WEBGRAFÍA……82

18. DISCOGRAFÍA RECOMENDADA……84

1. INTRODUCCIÓN.

Actualmente en Chile, dentro de la escena musical chilena, en la mayoría de los compositores con formación académica existe una tendencia a crear sus obras en función de la "Escuela Contemporánea Europea". A lo largo de esta investigación, he notado que son muy pocos los compositores que sienten real interés en involucrarse con la "música" de los pueblos originarios, a excepción de compositores como Eduardo Cáceres y Rafael Díaz entre otros.

En Chile y toda Latinoamérica, existe un gran material en torno a distintas fusiones entre culturas, además somos influenciados por música de distintas partes del mundo; esto puede ocurrir por nuestra esencia mestiza, pero falta generar una identidad musical. Es por esto, que a partir de la intención de promover lo autóctono, surge en mí un interés por involucrarme con la riqueza musical que entregan los pueblos originarios, en particular el pueblo mapuche. A su vez, este interés tiene la intención de dialogar con la formación musical que he recibido, la cual está enraizada en la tradición de la música occidental. No se trata de olvidar toda la academia europea central sino que se produzca una hibridación de ambas partes, tomando algunas técnicas de la música tradicional escrita con elementos de la música vernácula mapuche.

Esta investigación tiene como finalidad la "composición e interpretación de una obra para piano intervenido inspirada en la performática musical y desarraigo territorial mapuche". Se utiliza este término de "performática musical", porque para ellos, la música no es vista desde una perspectiva estética o como una manifestación artística, es más, no existe en su lengua una palabra para definir esta palabra. Ella no se constituye como un hecho aislado, sino que por el contrario, se encuentra principalmente en función de lo ritual (cosmovisión); también es utilizada en convivencias sociales para entretener y a través del *ül* (canto mapuche), para expresar sentimientos, contar historias, enseñar valores, entregar conocimiento, etc. Es por eso que cuando se utilice el término "música mapuche" en esta tesis, será desde la perspectiva antes mencionada. Ahora para reafirmar lo anterior dicho, cuando se habla de "performática musical", esto quiere decir que la música se involucra con otras manifestaciones, como la danza, la poesía, situaciones de exaltación de las emociones, etc. Por ejemplo, en su

ceremonia más importante, el *nguillatún*, los mapuches danzan a sus deidades y antepasados mientras cantan y tocan “música”. En el *Machitún*, la machi acompañada de su *kultrung* y su voz, prepara al enfermo para quitarle el mal que le aqueja. Esto indica que nos encontramos frente a una música interdisciplinaria. Es por eso que consciente o inconscientemente, con lo anteriormente dicho, la música mapuche ha sido motivo de investigación e inspiración para crear obras en distintos géneros y/o estilos musicales, desde lo docto a lo popular. En el área académica, los precursores en la utilización de la música mapuche para la creación de diversas obras, fueron los compositores y etnomusicólogos Carlos Lavín y Carlos Isamitt, con quiénes comienza el interés para otras generaciones de compositores por investigar ésta música.

Entonces, nos encontramos en presencia de una música que no tiene los mismos parámetros de elaboración de la música occidental europea. Esto es fundamental aclararlo desde el principio, para así adentrarnos primero en su cultura y después de tener una visión más completa de esta, entrar en lo relacionado a su “música”.

Este estudio consta de tres partes escritas y otra parte que es la composición de la obra con un análisis genérico y conceptual. La primera parte es todo lo relacionado a su historia y cultura; si bien en esta parte se habla poco de música, es primordial entrar en los aspectos históricos, división territorial, organización social, relación con la naturaleza y cosmovisión entre otros aspectos, para después tener una visión más completa de ella; sin el estudio de estos aspectos antes mencionados, su comprensión se hará más difícil.

La segunda parte está relacionada directamente con la música; se abordarán generalidades, los instrumentos, características más relevantes, el ül (canto mapuche) y la metodología para componer la obra.

Con esto, se pretende, como objetivo general del presente trabajo, “componer e interpretar una obra para piano intervenido inspirada en la performática musical y desarraigo territorial mapuche”. Dentro de los objetivos específicos, se busca lograr sonidos que evoquen los principales y casi extintos instrumentos musicales mapuche; por otro lado, establecer un reflejo de algunos aspectos de su cosmovisión y por último, representar la

antigua pero siempre contingente problemática del desarraigo territorial del pueblo mapuche.

En la tercera parte y en un interés por fusionar la música mapuche con rasgos de la música occidental, se ha creado una composición basada en las manifestaciones de la "performática musical y desarraigo territorial mapuche", la cual se titula "Despojo y Desolación"; el nombre de esta obra surge a partir de los grandes conflictos en relación a la pérdida de sus tierras que ha vivido el pueblo mapuche a través de su historia, y en especial con el Estado de Chile. En ella, se pretende que los espectadores perciban los sentimientos de impotencia, ira y angustia que viven los miembros de las comunidades mapuches, así como también los que viven en la ciudad, por la eterna lucha en su reconocimiento como nación.

¿Cómo se llevará ello a cabo? A través de la representación de su "música" en un contexto ceremonial-ritual. Utilizando el piano intervenido, obteniendo una composición con diferentes metros, destacando la sección rítmica como pilar fundamental de la obra. En beneficio de la composición, el piano es un instrumento de amplia tesitura, por lo que en él se pueden lograr numerosas sonoridades, a esto le agregamos que será utilizado desde una perspectiva contemporánea, es decir, será intervenido desde el cordal, sin dejar de lado el tratamiento convencional del instrumento.

La cuarta parte consta de entrevistas realizadas a dos compositores de formación académica, con una larga experiencia en la música de los pueblos originarios; ellos son Eduardo Cáceres y Rafael Díaz. En el caso de Cáceres, la importancia que tienen estas entrevistas radica en una gran cantidad de obras inspiradas en la "música mapuche", además de ser, desde los años ochenta, un compositor que mostró gran interés en difundir lo más propio de nuestra música, no permitiéndose influenciar tanto en los cánones de la música europea contemporánea. Por su parte, Díaz es también un compositor con gran interés en difundir lo más autóctono de nuestra música. Ha escrito varias obras utilizando como fuente de inspiración la "música mapuche" y además en el oficio de etnomusicólogo ha aportado una cantidad considerable de artículos sobre este tema, junto con algunos libros como "Cultura originaria y música chilena de arte, hacia un imaginario de identidad" y "La música originaria, lecturas de etnomusicolgía", entre otros. La relevancia de ellos está en el trabajo que ha realizado por dar a conocer la

música más ancestral que se ha hecho en nuestro país (tanto en su forma originaria como aplicada a la composición), ya que en Chile actualmente no hay muchos compositores con formación académica interesados en estos temas y como consecuencia, se le resta valor o no es tan difundida.

Se recomienda al lector comenzar por esta última parte, para así facilitar y tener una visión más amplia del tema.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

A partir del objetivo general, que es la “composición de una obra para piano intervenido inspirada en la performática musical y desarraigo territorial mapuche”, es indispensable plantearse algunas interrogantes para ver si es viable el estudio, más aún si ésta no es considerada un arte. De aquí se desprenden dos preguntas, a saber:

- ¿Se puede representar la “performática musical y desarraigo territorial mapuche” en un instrumento temperado como el piano?

- ¿Qué elementos encontrados en la “performática musical” serían los más apropiados para resaltarlos en una obra?

Ésta música posee varias características y una de ellas es ser atemperada. Si bien el piano es un instrumento temperado por excelencia, se puede preparar y/o intervenir el cordal para obtener otras sonoridades. Esta técnica no es nueva, ya que es una consecuencia de muchos intentos por modificar el timbre de este instrumento. Hay que aclarar que desde hace varias décadas, el “*piano preparado”*[1] se refiere específicamente al nuevo modo de utilización propuesto por Cage, ya que también, en la actualidad se emplean otros elementos tales como maderas, metales, papeles, plásticos, cristales, telas, etc., que se utilizan dentro del cordal del piano, para obtener así nuevos timbres, o sencillamente, intervenir con las manos las zonas de cordal u otras zonas del piano (como sus lados exteriores) para percutirlas. Para evitar confusiones, estimamos conveniente acuñar el término de “piano intervenido” aquí explicado.

La composición a realizar en el presente trabajo, utilizará entonces el “piano intervenido”, con el fin de lograr sonidos distorsionados, ambiguos, estruendosos, atemperados y así llegar a una aproximación sonora cercana que nos ofrece la “performática musical mapuche”.

[1] González Marreno, 2008. “El piano preparado de John Cage, una solución a un problema de espacio”.

Como respuesta a nuestra segunda interrogante, creemos que es posible extraer varios elementos interesantes de la música mapuche, para ser desarrollados en una obra. Por ejemplo, el dualismo es un elemento profundamente arraigado en la cultura mapuche; es muy notorio y está presente en sus vidas. Se representa en el día y la noche, la vida y la muerte, la felicidad y la tristeza, etc. Estos contrastes son una manera de mantener el equilibrio para el mapuche; ellos buscan una armonía con la naturaleza y es por esto que su visión dualista no es al azar. Por otro lado, también es posible encontrar este dualismo en su música, en contrastes tales como rápido-lento, alto-bajo, fuerte-débil etc., que pueden ser percibidos con claridad.

Otro elemento predominante es el ritmo, donde en su música encontramos, en el momento de transcribir a notación musical, tanto compases binarios con metro ternario (6/8) o compases ternarios con metro binario (3/4), así como también música en el compás simple de 2/4 o 4/4. Asimismo, un factor relevante es que la parte rítmica es más notoria que la melódica. Instrumentos como el *kultrung* (en mayor medida) junto con el *trompe* y la *pifilka,* marcan el ritmo del grupo instrumental. Menos recurrente es el uso de métrica irregular.

Por último, tenemos la variedad de timbres que están presentes en sus diversos instrumentos. Su música, al ser atemperada, esto es que los instrumentos no suenan bajo una afinación estándar como ocurre con los instrumentos de una orquesta sinfónica que generalmente están afinados a partir de un la 440hz; en la “performática musical mapuche”, el resultado sonoro es distinto en el conjunto instrumental y cuando son ejecutados de manera solista, debido a que un mismo instrumento no suena igual al otro. Ahora bien si comparamos instrumentos de distintas comunidades, también encontraremos diferencias entre ellos. Esta manera propia en la construcción y afinación de sus instrumentos, da como resultado una variedad de timbres interesantes que serán representados por medio de los recursos que nos ofrece la posibilidad de intervenir el piano.

3. OBJETIVOS.

3.1 Objetivo General.

El objetivo principal es “componer e interpretar una obra para piano intervenido, inspirada en la performática musical y desarraigo territorial mapuche”. A su vez, este interés tiene la intención de dialogar con la formación musical que he recibido, la cual está enraizada en la tradición de la música occidental, y nuestra música más ancestral. El resultado de esto debe ser el que se produzca una hibridación de ambas partes, tomando las técnicas de la música tradicional escrita con elementos de la música vernácula mapuche.

3.2 Objetivos específicos.

Se pretende lograr en la obra a componer:

- Sonidos que evoquen los instrumentos musicales mapuche más representativos y los ya casi extintos.

- Establecer un reflejo de algunos aspectos de la cosmovisión mapuche en la obra.

- Representar la antigua pero siempre contingente problemática del desarraigo territorial del pueblo mapuche.

4. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LOS MAPUCHES.

4.1 Origen.

El origen de los mapuches es un misterio que hasta el día de hoy los estudiosos del tema no han podido resolver. Es preciso tener en consideración que las culturas no se forman en fechas exactas, sino que son procesos de muchos años, además no responden necesariamente a un desarrollo continuo. Para el pueblo mapuche, no ocurrió lo contrario ya que se puede deducir que su nacimiento ha sido un largo y complejo proceso de distintas culturas que intercambiaron conocimiento en todos sus aspectos, hasta llegar a un punto de homogeneidad el cual se manifestó en una zona territorial determinada.

Según José Bengoa "*El territorio ocupado hoy por Chile -señalan estas otras hipótesis- habría estado habitado desde muy antiguo por grupos humanos que vivían de la caza y la recolección…. estos grupos recolectores no tenían asentamiento fijo, pero sí ocupaban ciertas áreas de manera estable. Se podría plantear hipotéticamente que ellos fueron la base del asentamiento mapuche. Uno de estos grupos recolectores se erigió sobre el resto, les impuso su lenguaje, sus creencias, etc.".*[2]

Ahora bien, desde otro punto de vista, Eduardo Cáceres ha encontrado una similitud entre lo mapuche y Asia "*Por ejemplo las que se dedican a curar mediante ritos tradicionalmente en Corea son las* machin*, si tú observas sus ropas, sus vestimentas e incluso los collares, son muy parecidos a los de las machis y también a los de la mujer mapuche. La verdad es que si yo miro a un coreano, tomando en cuenta su diferencia en el color y la alimentación, es cercano el rasgo étnico a un mapuche, incluso su lengua".*[3]

Dentro de todas las investigaciones realizadas y teniendo en cuenta las dificultades para saber cómo se originó la cultura mapuche, los estudiosos concuerdan que existieron dos culturas a las cuales se les puede denominar parientes directos de los mapuche. Éstas son la cultura *Pitrén* (100-1100 d.C.) y *El Vergel* (1100-1450 d.C.)

---

[2] Bengoa (1996:13,14).
[3] Cáceres. 2014. Entrevista.

4.2 Relación con la naturaleza.

La palabra mapuche significa “gente de la tierra” y su nombre no es en vano; su respeto hacia la naturaleza es digno de imitar, es que para ellos todo lo que está en la tierra tiene su razón de ser. Sacan provecho de ella pero no sobreexplotan sus recursos, al contario de como ocurre hoy en la sociedad actual, donde el cuidado por el medio ambiente pareciera ser algo del pasado. El mapuche es muy sabio, conoce el beneficio de estar en armonía con la naturaleza, de ella viven. En el siguiente poema se puede apreciar el grado de admiración y respeto hacia la *mapu*, o sea, la tierra.

“En este suelo habitan las estrellas
En este cielo canta el agua de la imaginación
Más allá de las nubes que surgen
de estas aguas y estos suelos
nos sueñan los antepasados
Su espíritu -dicen- es la luna llena
El silencio su corazón que late”.[4]

El agua también es sagrada para el mapuche, es la savia de la *ñuke mapu* (madre tierra), no solo porque su consumo es vital para el ser humano, los animales y el regadío de plantas y cultivos sino porque gracias a ella existen todos los seres vivos que habitan en la tierra.
En ella habita el *ngenko* (espíritu del agua), que tiene vida propia, y por ello es un *newén* (energía).

En uno de sus rituales llamado *wetripantu,* tanto hombres como mujeres y niños se acercaban en el alba a un río, vertiente o estero para bañarse y esperar la salida del sol con el cuerpo y espíritu renovado y limpio. Todo esto se hacía para comenzar un nuevo ciclo en la vida familiar y comunitaria.

La abundancia de frutos para la recolección, animales para la caza y agua para la pesca junto con los suelos fértiles para la horticultura que les otorgaba la tierra, hicieron posible la vida en la cultura mapuche. No hay registro de bodegas para la acumulación de alimentos, por lo tanto, no les interesaba la producción en gran escala; esto resulta interesante ya que al

[4] Chihuailaf. Recopilación de poemas entre los años 1970-1995. Pág. 3.

parecer, el sistema pre agrario que poseían les era suficiente y esto no se debe a la falta de conocimiento en los cultivos. Ellos eran capaces de prescindir de tecnología ya que seguían la lógica de la naturaleza. En la zona central, donde hay aproximadamente seis meses de sequía, no se desarrollaron tanto los cultivos como en la zona sur, ello por la sencilla razón de que en éstas zonas, la lluvia y la humedad son de gran ayuda para sembrar. Si cambiaban el curso de un río para el riego de cultivos, sabían las consecuencias que vendrían, un desequilibrio. La horticultura de claros de bosques también demuestra el cuidado hacia ellos, consistía en la eliminación del sotobosque sin talar los árboles sagrados; éstos le daban sombra y más humedad a los cultivos, es decir, no tenían la necesidad de un gran cuidado y tecnología avanzada. Se puede inferir que el mapuche no se siente dueño de la naturaleza, sino que sabe convivir en equilibrio con ella. El valor de la tierra con todo lo que la rodea tiene relación con sus dioses, creadores de la naturaleza, por ejemplo a ellos les agradecen y piden en la rogativa del *nguillatün* por la abundancia y fertilidad, en todos sus sentidos.

Cuando los españoles llegaron, el pueblo mapuche se alzó y eso que no eran de naturaleza bélica, como algunos textos de historia aseguran. Durante más de tres siglos ofrecieron resistencia a los españoles y luego al peor enemigo que han tenido, esto es, el Estado de Chile. El mapuche defendía su más preciado tesoro, la tierra, pero no para usurpar sus recursos como lo haría un terrateniente sino que para cuidarla, respetarla. Es un concepto hacia la importancia de la naturaleza que debieran tener todos los gobiernos actuales. Es por eso que se volvieron belicosos para poder defenderla, ahí en ella estaba su historia, sus antepasados y su presente. Era un templo que sencillamente no podía ser usurpado. La intención de los españoles era sobreexplotar los recursos naturales de su madre tierra y eso el mapuche no lo iba a tolerar.

4.3 Organización social.

La larga resistencia contra los invasores o *wingkas* era gracias a la gran unidad que poseían. No existía una jerarquía como en el imperio inca o el azteca, sino que prevalecía el colectivismo entre ellos.

La base social era la familia, dirigida por un *longko* (jefe) o también un *ülmen*, hombre sabio y rico. Varias familias formaban una comunidad llamada lof. De carácter patriarcal y poligámica, obedecían a grandes linajes. Los *longkos* estaban a cargo de dirigir el trabajo y la vida social. Hay que destacar que la palabra "cacique" no es propia de la lengua mapuche, ésta la adoptaron los españoles para referirse al *longko* y al *ülmen*.

A su vez un conjunto de *lof* constituía un *kawiñ*. Seis a ocho *kawiñ* formaban un *levo*, aproximadamente entre 1.500 y 4.000 personas. Este gran grupo se reunía periódicamente en el *rehue* (lugar sagrado). El *levo* también se podía llamar *rehue*.

Los jefes de guerra eran los *toki* y se elegían de forma democrática por su prestigio militar, su sabiduría, su astucia y su prudencia, siendo menos importante su fuerza física. Su poder terminaba con la guerra misma, es decir, luego de ésta, no tenían poder sobre las personas ni en la comunidad para la toma de decisiones.

Cuando se desató la "Guerra de Arauco" fue necesaria una mayor unión entre ellos para hacerle frente a los conquistadores; es por eso, que se constituyeron federaciones de *aillarewe,* que se les llamó *fütran mapu* (tierra grande, región). Al principio se formaron tres y estaban distribuidos en la cordillera, en el centro y en la costa; después de un tiempo llegaron a conformarse otras.

Practicaban el comercio con otros pueblos, al parecer de tipo rudimentario y sencillo, que se facilitaba gracias a la estructura de alianzas matrimoniales. Las mujeres eran las que viajaban y establecían el valor de los cambios con productos como tinturas, telas, alimentos, etc.

La “tierra de todos” fuera de la del linaje, del *lof* era el *wichan mapu*. Es importante mencionar el *conchotún,* por lo que significaba para el pueblo mapuche. Era una reunión de hermanos, parientes, amigos, donde comían y expresaban sus sentimientos de cariño el uno al otro y también recordaban sus antepasados.

La ceremonia de matrimonio mapuche se llamaba *mavún* y era una celebración muy importante en donde el hombre le hacía regalos a la familia de su futura esposa y la mujer, por el contrario, llegaba a la familia de su marido con historias y conocimientos de su propio linaje que eran traspasados a sus hijos. Ella se encarga de las labores domésticas, del cuidado de los niños y además de los tejidos. El matrimonio tuvo como consecuencia un fuerte lazo entre linajes. Este sistema de alianzas tan masificado en el territorio chileno dio origen a un mismo idioma: el *mapudungún*, lengua que se hablaba desde los valles centrales hasta Chiloé.

Según los estudiosos, practicaban una exogamia patrilineal, es decir, la mujer abandona la casa de su padre y el hombre debe encontrar mujer en un linaje ajeno al suyo. Las visitas entre familias eran de gran importancia, no vivían juntos en aldeas pero les gustaba mucho la compañía de otros linajes. Semanas enteras duraban estas visitas, esto puede explicar la unidad de su idioma y la paz que se daba en el interior de su territorio. Los españoles no comprendían el sentido de éstas reuniones, por lo que al ver tanta fiesta no tardaron en catalogarlos de flojos y buenos para el jolgorio. Estas reuniones, junto con las visitas y sistemas de alianzas matrimoniales hicieron posible que el pueblo mapuche fuese tan unido y viviera en paz; no tenían la necesidad de un estado autoritario que los gobernara. Los conquistadores buscaban una organización jerárquica, pero solo encontraron los cabildos (*alihuenes*) en donde se reunían los *longkos* o jefes de familia. No tenían un poder centralizado ni un rey al que derrocar; esto fue favorable para los mapuches, ya que los españoles podían acabar con un linaje pero como eran independientes entre sí, además de su gran cantidad, tenían que acabar con todos para adueñarse del territorio.

4.4 División territorial.

Los mapuches antes de la llegada de los Incas y posteriormente los españoles, ocupaban gran parte de lo que hoy es el territorio chileno. En el norte desde Copiapó hasta el Choapa (III y IV región), convivieron con otros pueblos originarios como los Diaguitas, Changos y además con colonos provenientes de la cultura inca. Desde el Choapa hasta el Cachapoal ubicada hoy en la VI región, se encontraba mayoritariamente la presencia mapuche, de no ser por algunos colonos incaicos. De esta última zona hacia el sur, los mapuches fueron soberanos de sus tierras; entre el Maipo y el Maule los incas encontraron una fuerte resistencia. Hacia la cordillera de los Andes, los mapuches influenciaron a otros pueblos tales como los *puelches,* terminando éstos por ser aculturados; también tuvieron influencia sobre los *tehuelches* y *poyas*.

A todos los mapuches que habitaron en la zona norte desde Copiapó hasta el río Itata, se les llamó *pikunche* (gente del norte).

Entre los ríos Itata y Toltén, habitó la mayor cantidad del pueblo mapuche, motivado por los grandes recursos naturales propios de la zona, junto con sus tierras fértiles y sus recursos hídricos. Es en esta zona del territorio chileno donde los españoles se encontraron con la mayor resistencia, tanto así, que con el paso de los años, se vieron obligados a instalar un ejército permanente. A los mapuches que habitaron desde el río Toltén al sur, se les llamó *huilliches* (gente del sur).

Existe otra división territorial de oriente a poniente y significa para los mapuches una identificación con cierta zona, tiene más importancia que la de norte a sur (*picunches*, mapuche o araucanos y *huilliches*), a saber:

1.- Puelche (gente del oriente, en la actual Argentina).
2.- Pehuenche (pewenche, gente del pehuén o araucaria, en la cordillera de los Andes).
3.- Huenteche (wenteche, gente de las tierras altas, en Chile).
4.- Nagche (gente de las tierras bajas).
5.- Lafkenche (gente de la costa).

5. COSMOVISIÓN MAPUCHE.

La vida para el mapuche se originó después de un gran diluvio que inundó casi toda la Tierra por completo y sólo se salvaron los que lograron subir a los cerros. *"Allá en el mar desde lo más profundo vivía una culebra que se llamaba Caicai. Las aguas obedecían las órdenes del culebrón y un día comenzaron a cubrir la tierra. Había otra culebra tan poderosa como la anterior que vivía en la cumbre de los cerros. El Tenten aconsejó a los mapuches que subieran a un cerro cuando comenzaran a subir las aguas. Muchos mapuches no lograron subir al cerro y terminaron transformándose en peces. El agua subía y subía, y el cerro flotaba y también subía y subía; los mapuches se ponían los cantaritos sobre las cabezas para protegerse de la lluvia y el sol; y decían: Cai, Cai, Cai: y respondían; Ten, Ten, Ten: hicieron sacrificios y se calmó el agua, y los que se salvaron bajaron del cerro y poblaron la tierra. Así nacieron los mapuches*".[5] Es interesante este mito del gran diluvio en la cosmovisión mapuche ya que está presente en la mayoría de las culturas ancestrales de mundo.

Ahora por otro lado, para adentrarse en la cosmovisión mapuche, y su cultura, es fundamental tomar en cuenta la correspondencia simbólica del cielo y la tierra, debe existir un equilibrio entre ambos mundos; el de los *pillanes* (las almas) y el de los hombres.

En primer lugar, es necesario dar con la definición de "cosmovisión". Ella se encuentra integrada a un contexto social y cultural, las cosmologías que el hombre ha construido en diversas épocas y lugares, reflejan el medio ambiente físico e intelectual en el que ha vivido, incluyendo por sobre todo los intereses y la cultura de la sociedad a la cual él ha pertenecido. Es así como nos encontramos con diferentes hipótesis que intentan definir en qué consiste la cosmovisión mapuche. De acuerdo a un estudio llevado a cabo por Grebe, Pacheco y Segura: "*La cosmovisión mapuche presenta una estructura simbólica, dual y simétrica, basada en parejas de oposición*".[6] Los mapuche son capaces de articular e integrar en un todo realidades heterogéneas de una forma simbólica y fuertemente ligada a su visión y percepción de su entorno y espiritualidad.

---

[5] Bengoa. 1996. Versión del mito originario mapuche. Págs. 9 y 10.
[6] Grebe, Pacheco y Segura (1972:50).

Cuando derivamos nuestra atención a su visión del cosmos, nos encontramos con una similitud de cierta forma a la cosmovisión de los hindúes, la cual argumenta que el punto de partida de la creación reside en la cima cósmica; a partir y por debajo de ella la creación se fue realizando en sucesivas etapas.

A continuación, se explicará porqué la cosmovisión mapuche es esencialmente dualista: para ellos, el cosmos lo conforman siete plataformas cuadradas en un orden vertical-descendente y de igual tamaño, superpuestas en el espacio. La primera plataforma es la más alta, ya que es el lugar donde habitan los dioses, responsables en los orígenes de la creación. Son tres las zonas cósmicas que se desprenden de éstas: cielo, tierra e infierno. Dentro de esta agrupación de plataformas nos encontramos con cuatro plataformas del bien (*wenu mapu*); las cuales son el aposento de dioses creadores como decía anteriormente y de espíritus benéficos y antepasados. En oposición a éstas, encontramos las dos plataformas del mal: *anka wenu* y minche mapu. Ésta última es una zona bajo tierra en la que residen espíritus maléficos, hombres enanos y pigmeos. El lugar donde conviven ambas fuerzas es en la *mapu* (tierra en que habitan los mapuches).

En síntesis, la visión cósmica del mapuche apunta a esta oposición dualista: en el *wenu mapu* coexiste el bien y en el *anku wenu y minche mapu* el mal. Es preciso dejar en claro que toda la explicación de su visión del cosmos expuesta anteriormente, coexiste tanto en el mundo natural como en el sobrenatural, ya que para los mapuches el mundo sobrenatural es algo tan real y tangible como el natural.

Si bien, la explicación del cosmos expuesta anteriormente es de carácter vertical, también nos encontramos con una visión horizontal que incluye los puntos cardinales. En relación a esto, los mapuches reconocen la existencia de dos elementos: fuerzas y agentes naturales, los primeros se pueden controlar mediante conocimiento y esfuerzo, mientras que los segundos son incontrolables y con el fin de dar una explicación para su existencia, los mapuches recurren a explicaciones ligadas a la magia y la religión.

Consecuentemente, los puntos cardinales se denotan por elementos empíricos racionales y mágicos o de carácter religioso; el Este (*puel mapu*) y Sur (*willi mapu*) son lugares en los cuales los vientos y aires son buenos (al igual que la brisa), traen consigo un buen trabajo y cosecha, los mapuches los denotan con la buena suerte, especialmente el *puel mapu* que los relacionan con dioses, antepasados benéficos y ayuda divina, mientras que el Norte (*piku mapu*) y Oeste (*nau mapu*) son lugares en que los vientos son malos, traen enfermedades y muertes, los mapuches los relacionan como mala suerte y especialmente a *nau mapu*, al cual ligan con la existencia de *wekufe*, que es un espíritu maligno. El kultrung es el instrumento musical sagrado por excelencia, representa la *mapu* (tierra en que habitan los mapuches) y en su base están ilustrados los puntos cardinales mencionados anteriormente.

Es importantísimo destacar, que para los mapuches, a raíz de lo expuesto acerca de la dualidad de su cosmovisión, la naturaleza y la Tierra poseen un carácter sagrado. Según Eduardo Cáceres, "*Uno podría decir que defienden los bosques porque piensan que son propiedad de ellos y es cierto, pero hay una cosa que es clara y fundamental. Según su cosmovisión, cuando un mapuche muere, queda habitando en el bosque y ellos hablan de los árboles sagrados que conforman un templo donde habitan sus familiares muertos. Entonces cuando ellos van al bosque, van a un templo".*[7] De acuerdo a esto, el mapuche se ubica en su centro (de la tierra); de ésta idea se desprende un concepto etnocéntrico de la cosmovisión mapuche y de la posición de él. Tienen la creencia de que son los hombres destinados por los dioses a vivir en un territorio determinado. De aquí que abordaré la creencia de los mapuches en seres sobrenaturales, aunque recordemos que para el mapuche, lo natural y sobrenatural se tratará en una misma esfera. El cosmos está poblado de tres tipos de habitantes; seres sobrenaturales benéficos, seres sobrenaturales maléficos y el hombre.

En relación a su música, de acuerdo al musicólogo Rafael Díaz: "*La manifestación musical, los antropólogos la llaman performática musical cuando se refieren a la manifestación musical de los pueblos originarios porque involucran una variedad de manifestaciones que incluyen a la poesía, a la danza, a situaciones paroxísticas, incluso shamánicas y que no tienen*

[7] Cáceres. 2014. Entrevista.

nada que ver con un espectáculo ni con una situación esteticista".[8] La música, es decir, la "performática musical" del pueblo mapuche, la utilizan los miembros de las comunidades en sus rogativas ceremoniales-rituales, por ejemplo, en el *nguillatun*, para ayudar a la machi a entrar en un trance. Esta es una rogativa que se realiza en círculo entorno a un canelo (árbol sagrado) justo en el medio; de él cuelgan cintas de colores que son entregadas a los personajes importantes de las distintas familias invitadas. Por otra parte, otra rogativa es el *machitún* y consiste en que la machi primero entra en un contacto espiritual con el enfermo para ver el mal que padece y una vez establecido este nexo entre ambos, entra en trance para lograr una sanación con la ayuda de las energías de las fuerzas del bien.

Es relevante la importancia y respeto que tiene el mapuche hacia la naturaleza y el entorno en que viven. Existe un equilibrio y armonía, nada está demás en ella, todo lo que habita tiene un *newen* (fuerza) propio. Es una cosmovisión muy rica y compleja, con un significado para cada uno de los elementos que la conforman.

[8] Díaz. 2014. Entrevista.

6. GENERALIDADES DE LA MÚSICA MAPUCHE.

Este capítulo y en general este estudio, no entrará en detalle en cuanto a los diferentes estilos dentro del género popular que han utilizado la música mapuche en sus creaciones. Partiendo del supuesto que existen tres grandes géneros musicales, esto es, música étnica, música popular y música docta o académica, se dará énfasis en el primer y tercer género, específicamente en los compositores que han investigado a fondo y han utilizado la música del pueblo mapuche como fuente de inspiración en su vasto catálogo de obras. Este es el caso de Eduardo Cáceres y Rafael Díaz.

La riqueza de la música mapuche está en la relación que tienen con la naturaleza y no en un sistema de escritura, la interpretación de sus instrumentos, una armonía compleja o variedad de ritmos y melodías como ocurre con la música occidental, sino que principalmente reside en su pureza por la razón de no estar fusionada con otras músicas. Un aspecto relevante aquí, es el hecho de que el pueblo mapuche nunca se rindió, no fue colonizado como ocurrió con la mayoría de las culturas pre-colombinas en el pasado. Fruto de ello, es el resultado de una cultura propia, una música originaria, para este caso, sin grandes influencias en sus aspectos generales. Esto es fundamental para comprender su esencia, que tiene una relación directa con su cosmovisión y que además es muy compleja. "*Para mí la música, los sonidos son desde la naturaleza también, el sonido por ejemplo de las aves o de los árboles que cuando uno empieza a escuchar a través del viento, éste nos entrega un mensaje, entonces las personas son encargadas de reproducir éstos sonidos y esos somos nosotros*".[9]

Cuando nos adentramos en su cosmovisión o en su cultura, la apreciación que en un comienzo puede tener un estudiante de música o un académico al escucharla por primera vez, puede cambiar de parecer.

Es posible inferir que uno de los prejuicios puede deberse al resultado sonoro del conjunto instrumental, donde se dificulta el reconocimiento de las líneas melódicas. Además, la parte rítmica tiende a sobresalir más (característica propia de la música aborigen en general). Este evento ocurre por el no temperamento de sus instrumentos, ya que para el mapuche es

[9] Carilao. 29' 07".

más importante lo que tenga que expresar en alguna rogativa ceremonial por ejemplo, que el instrumento en sí mismo, pues este pasa a ser un medio.

Por otra parte, dentro de un contexto funcional, la música mapuche nace como medio de expresión que se utiliza principalmente en sus ceremonias rituales religiosas como el *nguillatún* y *machitún*. En otras ocasiones, se utiliza en contextos sociales como es el caso de los *mingakos* y *rukán*. Aquí el *ül* juega un rol importante en el que, por medio del *ülkantun* se expresan sentimientos, valores y también el traspaso de conocimientos a las nuevas generaciones. Por último, tiene una función de entretener en las fiestas. En todos los casos, no se manifiesta como un hecho aislado, ya que, como se mencionó antes, no es considerada un arte en sí misma.

Cuando se escucha música mapuche, para algunos puede ser simple, repetitiva y hasta aburrida. Pero hay que considerar que son otros los elementos que la vuelven interesante, como por ejemplo, adentrarse en su cosmovisión. Esto ocurre a lo mejor por los cánones establecidos por la academia y que tienen relación con la tradición de la escuela europea. Para Eduardo Cáceres *"…la música mapuche se acerca mucho más al concepto Zen, o sea, el concepto del monje budista de la música, la música es un medio para lograr algo, no es que el mapuche se siente a escuchar música por goce estético como lo hacemos nosotros o vaya a un concierto de música mapuche, porque ésta tiene otro sentido. Tiene la finalidad de ayudar a la machi y a los participantes de una ceremonia a entrar en un trance… que les permita de alguna manera descubrir cosas de su interior como de su exterior y que durante muchos años se usó para eso… por eso es una música tan repetitiva….tú la escucha y básicamente es una sola cosa… no hay muchas más variedades. Ahora cuando tú la escuchas y te dejas llevar por eso, puedes llegar a caer en un trance que te permita entrar en un estado distinto, ese es su sentido y no va por lo estético".*[10] Lo aquí expuesto tiene mucha relevancia para no entrar a juzgar la música mapuche desde lo estético, porque simplemente no existe para ellos ese concepto que nosotros los "no mapuche" siendo o no especialistas en el área utilizamos a menudo para clasificar las músicas.

[10] Cáceres. 2014. Entrevista.

Como en todas las naciones, sociedades, comunidades, pueblos, etc. las personas no son todas iguales, es decir, se diferencian por ejemplo en sus valores, creencias, costumbres, etc. Para el caso del pueblo mapuche, ocurre lo mismo. Dentro de su gran población, nos encontramos con el mapuche que vive en comunidad en una reducción en el campo, y por otro lado el que migró a la ciudad.

En el primer caso, se puede inferir que el mapuche del campo, a pesar de haber perdido gran parte de su tierra, mantiene su cultura y con ello su música más ancestral, por seguir estando en contacto con la naturaleza. No obstante ello también es posible encontrarnos con mapuches que han cambiado su tradición, en algunos casos, por ejemplo, en el campo se escucha música popular como la cumbia y las rancheras.

En el segundo caso, se puede inferir un mayor cambio, dado que el acceso a escuchar más músicas ha impactado por lo general a los más jóvenes, quienes por ejemplo influenciados por el rock y el hip-hop, forman agrupaciones y cantan generalmente sobre su actual problemática social. Esta nueva música generada por los más jóvenes, en muchos casos mezcla instrumentos musicales propios de su cultura como la *trutruka,* la *pifilka* y el trompe entre otros, con la guitarra eléctrica, la batería y el bajo que son instrumentos utilizados en el rock. Está música al parecer no busca una estética nueva, sino que más bien, se usa como medio de expresión de las grandes problemáticas sociales que le aquejan. En otras palabras, sigue siendo un medio para otra finalidad al igual que su música ancestral.

En el caso de los adultos hay una mayor preocupación por mantener la tradición, quienes inmersos en la ciudad, buscan nuevos espacios para realizar sus ceremonias y con esto la ejecución de su música originaria.

La música mapuche se sigue realizando en el campo y la ciudad, y en este último caso, ha aprovechado estos nuevos espacios para mostrar al no mapuche su cultura vigente. En estos casos, puede no estar dentro del contexto de lo ceremonial-ritual, sino con el propósito de difundirla. De este hecho se puede inferir el interés por músicos de distintos géneros musicales que han mostrado interés por investigar más a fondo esta música e incorporarla en sus creaciones. Y no sólo lo que tiene que ver con los elementos propios de la música (melodía, ritmos, etc.); en algunos casos, las

letras de canciones de ciertas agrupaciones en el género popular y algunos textos en el género docto, tienen un fuerte contenido social, que trata los distintos problemas del pueblo mapuche y también aspectos de su cultura como por ejemplo, su cosmovisión.

Teniendo en cuenta los cambios que se han producido en la manera de realizar y escuchar música en algunos mapuches, su música ancestral y originaria con todas sus aseveraciones sigue vigente, no ha perdido su valor esencial. Más aún, teniendo en cuenta que hoy en día las diferentes expresiones musicales provenientes de otras culturas dialogan y muchas veces se fusionan, surgiendo así nuevas formas de melodías y ritmos, la música mapuche sigue cumpliendo una función ritual y también festiva, pero dentro de su propia cultura.

7. INSTRUMENTOS MUSICALES DE LOS MAPUCHES.

Esta tesis no se ha elaborado a partir de un trabajo de campo, sino que ha tomado distintas investigaciones realizadas en este contexto de la etnomusicología chilena, para obtener la información necesaria y así lograr el objetivo principal, que es la composición de una obra. En el caso de los instrumentos musicales mapuches, existen algunas diferencias según su división territorial, contacto con la sociedad y en la materia prima para su elaboración, entre otras cosas. A continuación, se mencionará una clasificación instrumental obtenida de diferentes investigaciones, la que puede tomarse como referencia para referirse a todos los instrumentos musicales presentes en la cultura mapuche. El motivo de elegir esta clasificación es el siguiente:

- Es un estudio sobre la base de importantes compositores e investigadores como Carlos Lavín (1883- 1962), Carlos Isamitt (1887-1974), Carlos Vega (1898-1966) entre otros y estudios más recientes de los instrumentos musicales realizados por María Ester Grebe en los años 1973 – 1974 y 1976, María Isabel Mena en 1974, Luis Merino en 1974 y los instrumentos mencionados por Pascual Coña en 1974.

a) Aerófonos

-trutruka
-corneta
-troltokarín (trolto, troltrol)
-lolkiñ (lolkín, nolkín)
-kullkull (küllküll, kulkul, cullcull, kulkull)
-pifülka (pifilka, pivilka, pivullca, pifëlka)
-pinkulwe (pincuhe, pincüwe, pingküwe)
-pitucahue o piloilo o siringa

b) Membranófonos

- kutrún o kawin-kurra (cultrún, cuntrún, culthum, rali cultrún, caquel cultrún, culthun, rali culthun, thunthunca, maucahue, kultrung)
- kultrunka (culthunca)

c) <u>Idiófonos</u>

- *kultrún*
- *wada (huada, huazá)*
- *kadkawilla o colocolo o jüullu (kaskawilla, kashkafilla, juullu, yüullu)*
- *kada (cada cada)*
- *trompe*

c) <u>Cordófonos</u>

- *künkülkawe (kinkürkawe, kinkekawe, kingkürkawe*).[11]

Los instrumentos más representativos en la cultura mapuche desde una perspectiva ritual-religiosa son el *kultrung, la pifilka y la trutruka.*

1.-<u>Trutruka</u>: Aerófono fabricado de coliwe, fierro o pvc, su tamaño varía desde los 2 hasta los 7 metros de largo. Tiene una embocadura lateral abierta en un costado del tubo, en la parte superior. El pabellón es un cono en forma de bocina fabricado con mimbre y nocha. El coliwe se parte por la mitad, se ahueca el interior y se vuelven a juntar las dos partes, embarillándose con lana. Al tocarla, se apoya en algún punto a la altura de la cabeza del ejecutante. Para evitar las filtraciones de aire, la madera se deja remojando en agua. Es un instrumento de difícil ejecución, tanto así que en el *nguillatun*, se necesitan dos ejecutantes en donde uno releva al otro, esto por la gran cantidad de aire que se requiere para producir el sonido. No contiene un sistema para producir alturas, por lo que éstas se obtienen sólo con la intensidad del aire. Tiene una función de bajo en el conjunto instrumental y además existe una tendencia a repetir la nota más baja después de entonarse varias alturas, es un patrón que se repite durante la ejecución. Es interesante mencionar que la nota “la” es un sonido recurrente en muchas *trutrukas,* por lo que se podría afirmar que es un sonido “originario”.

2.-<u>Pifilka</u>: Flauta construida de madera o piedra de un orificio y en algunos casos de dos tubos, por lo que genera uno o dos sonidos según su construcción. Posee una función rítmica dentro del conjunto instrumental y se toca en pares. El ejecutante, al producir en reiteradas ocasiones el sonido, genera un proceso de hiperventilación, el cual lo puede llevar a un estado de trance. En ocasiones, se junta un gran grupo de *pifilkeros*; el sonido resultante es más aproximado a una mancha sonora.

[11] Gonzales. 1986. Clasificación de los instrumentos mapuches. Pág. 9.

3.-Kultrung: Timbal de madera hecho de un gran cuenco elaborado a partir del tronco de un árbol sagrado y de poder, que representa a la Tierra. El *kultrung* es un pequeño microcosmos simbólico que busca representar el universo mapuche y la visión dualista de su cosmovisión. La superficie que está elaborada a partir de cuero está surcada por líneas que dividen el mundo en cuatro partes. *Puel mapu* representa el este o territorio ubicado cerca de la cordillera y su elemento es el fuego. *Gulu mapu* representa el oeste, territorio cercano al mar y su elemento es el agua. *Pinku mapu* es el territorio hacia el norte y su elemento es el aire y *Willi mapu* es el territorio hacia el sur y su elemento es la tierra. En su centro está el lugar donde habita el mapuche y alrededor figuran los poderes astrales que la asisten. El *kultrung* representa tres dimensiones: La superior o *wenu mapu* (tierra de arriba o cielo) es el espacio del *kuwe newen* (fuerzas del bien) donde habitan los antepasados. La central, superficie del *kultrung*, o *rangiñ mapu* (tierra de abajo firme), es donde habita el hombre y desarrolla su vida. La inferior o *nag*mapu (debajo de la tierra o infierno) es el lugar donde vive el *weda newen* (fuerzas del mal). Es el instrumento principal y se puede tocar sosteniendo con una mano el cuerpo del instrumento y percutiendo con una varilla de madera la superficie. También se puede sostener en el suelo y percutir con dos varillas. En su interior se depositan distintos objetos simbólicos como semillas o tierra para la fertilidad de los suelos, yerbas medicinales para la salud de la comunidad, cereales para la abundancia y monedas para la prosperidad.

En la obra estarán representados los instrumentos antes mencionados por ser los más importantes y además se incluirán el *piloilo*; flauta de pan, puede ser de piedra, greda, coliwe o madera, de 8 -10 cms. con cuatro o cinco agujeros y se fabrica de una sola pieza y el *künkülkawe*. El uso de estos dos instrumentos ha disminuido considerablemente especialmente el último, esto se infiere por la casi nula información encontrada en distintas fuentes llegando a ser casi un mito (sólo se encontró un audio en internet). Se le relaciona con el violín mapuche, no se pudo determinar si estaba compuesto de una o dos cuerdas. Esto pareció de gran relevancia para considerarlo en la obra por su posible extinción o casi su nulo uso.

8. CARACTERÍSTICAS INFERIDAS DE LA MÚSICA MAPUCHE.

Como se mencionó en un comienzo de esta investigación, la música mapuche no constituye un hecho aislado sino que por el contrario, está principalmente al servicio de lo ceremonial-ritual y espiritual, como el caso del *nguillatún, machitún y wetripantu,* y también en otros aspectos en relación a lo comunitario, como el caso de los *mingacos y rukán*. "*Hay que destacar el hecho de que no existe entre los mapuches el concepto de música, así como tampoco el de instrumento musical. El término ayekawe se refiere más bien a las connotaciones de exultación y recogimiento que poseen los instrumentos en un determinado contexto, no siendo un sinónimo de instrumento musical objeto*".[12]

La música mapuche como ya se ha expuesto, no puede ser considerada como arte. No obstante esta premisa, las características mencionadas a continuación serán enfocadas desde una estética occidental de la música.

8.1 La onomatopeya en el entorno sonoro mapuche.

Para el mapuche, la naturaleza cumple un rol vital en su vida. Está presente en cada momento y se le rinde culto. Los sonidos que caracterizan a la zona de la Araucanía (y que además es donde habitan una gran parte de ellos), son diversos y únicos, es decir, los provenientes del viento, la lluvia, las tormentas, los ríos, los lagos y su fauna. El mapuche toma estos sonidos que la naturaleza le entrega y los transforma en mensaje, dialoga con ellos a través del canto y la música. "*Vinieron unos franceses hace algún tiempo atrás y me dijeron que querían trabajar con la rana para la economía porque podría servirnos a nosotros para vender esos productos y sabes que cuando nos fuimos (al lago) estaban cantando las ranas y cuando llegamos abajo se quedaron calladas pero no por un rato, por dos años y ahí yo me preguntaba como ellas entendieron que las querían cazar*".[13] En esta cita, queda de manifiesto la relación que tienen con su entorno natural y la importancia de los sonidos provenientes de ella.

[12] Gonzales (1986:28).
[13] Maripil. 27´ 25".

Durante el proceso de esta investigación, he podido inferir que, la *cada cada*, instrumento musical idiófono, tiene una similitud impresionante con el cantar de las ranas. También en el *nolkin*, instrumento musical aerófono, podemos encontrar un sonido muy parecido al del *keltehue* (ave que habita en distintos territorios de Chile).

Para nosotros, inmersos en la ciudad, la contaminación acústica no nos permite escuchar ciertos sonidos; en cambio, ocurre lo contrario con el mapuche en un entorno natural ya que éste puede percibir con mucho más claridad todos los sonidos del paisaje que le rodea. Desde una apreciación personal, puedo comprender en parte lo que esto significa ya que tengo una gran devoción por la naturaleza y en varias ocasiones he estado en reservas y parques nacionales de nuestro país, específicamente en la zona pre-cordillerana de Altos de Vilches, donde he estado en medio de bosques nativos, radales y ríos. Es impresionante como se agudiza el sentido de la audición, es como escuchar una sinfonía natural, este y otros eventos han sido significativos para apreciar la música desde su verdadera esencia, entonces el mapuche en un ambiente natural con mayor razón tiene más desarrollado el oído. Si retrocedemos en el tiempo, al paleoindio por ejemplo, lo más probable es que el mapuche de esos tiempos haya desarrollado mejor el sentido de la audición, esto por la mayor flora y fauna existente. Todo este conjunto de sonoridades mencionadas anteriormente lo manifiestan a través de su musical ceremonial, de sus cantos. Es lamentable que actualmente muchos territorios ya no pertenezcan a los mapuche, las consecuencias de la tala de árboles y construcciones de hidroeléctricas han modificado el paisaje natural y con ello el entorno sonoro.

Para Eduardo Cáceres existe un factor interesante desde el punto de vista orgánico con el ser humano. "*Ahora bien, los sonidos de la música mapuche, para mí lo que tienen y que de alguna manera yo los transformo y que es lo que me llama más la atención, es algo que tiene que ver con la naturaleza básica y que es para los chinos el yin y el yang. La música mapuche tiene un polo positivo y uno negativo permanentemente que está relacionado con el ritmo de la vida, si tú escuchas la música mapuche básicamente es esto (percute ritmo yambo), si tu analizas este ritmo es efectivamente uno más corto y otro más largo; ahora, si te colocas la mano en el corazón, te darás cuenta que es lo mismo….uno impulsa al otro y se*

retroalimenta…yo creo firmemente en eso".[14] Es evidente la importancia que le asigna el mapuche a los sonidos provenientes de la naturaleza y también algo tan vital para el hombre como el sonido de los latidos del corazón, de ahí este equilibro con el entorno que la rodea.

8.2 El minimalismo.

La música ceremonial-ritual mapuche tiene como finalidad lograr generar un trance. Dentro de ese contexto, al escuchar su música da la sensación de eterno retorno, es decir, es cíclica. El sonido repetitivo de las *pifülkas* tocadas de manera alternada, el *kultrún* con su ritmo ternario característico, aunque también con ciertas variaciones de pulso y metro, y la *trutruka* como solista (no en el sentido europeo) producen este movimiento circular tan propio de la música minimalista. Algo interesante de rescatar es que la *trutruka* genera pequeños ciclos melódicos con ciertas variaciones entre sí y cada vez que concluye uno de ellos, se repite la nota más baja varias veces. De esto, por ejemplo se puede hacer una analogía con la música minimalista, en relación a que una de sus características es que se va desarrollando con un motivo principal, el cual varía en su temporalidad con pequeños cambios.

8.3 Música atemperada.

Distintos han sido los sistemas de afinación musical utilizados por el hombre, el más estandarizado es el de "temperamento igual", en el cual, tenemos como referencia la nota LA de 440 Hz, que por medio de diapasón nos permite afinar instrumentos de cuerda y la voz con mayor facilidad. Al hablar de instrumentos afinados de una manera estándar, podemos decir que la música proveniente de ellos es temperada. Esto no ocurre en la música mapuche, ya que no existe un sistema único de afinación para la música, además los instrumentos son elaborados por ellos y no en serie. Es cierto que un mismo tipo de instrumento, por ejemplo dos *trutrukas*, tienen un timbre similar, pero eso no significa que tengan la misma afinación, por lo tanto, dentro de los grupos de instrumentos musicales (aerófonos, cordófonos, idiófonos y membranófonos) el sonido es variante, con aproximaciones a la escala tonal occidental, es común que utilicen micro

[14] Cáceres. 2014. Entrevista.

tonos. La afinación espontánea y los sonidos provenientes de ellos, incluso de la voz, son el resultado de su música, es por esto que es atemperada.

8.4 Inclinación a la cacofonía.

El sonido del conjunto instrumental mapuche es muy particular; se puede decir que si bien el *kúltrung* está a cargo del ritmo, se aprecia un pulso indeterminado, se producen constantes disonancias, en especial con las *pifülkas*, su música es atonal, al escucharla da la sensación de que todos tocan por su cuenta y no pensando en el total instrumental, es como si en una orquesta sinfónica cada músico se pusiera afinar su instrumento al mismo tiempo. Además como se mencionó antes, su música es atemperada. Con esto, podemos decir que su música tiene una inclinación a la cacofonía, en el contexto del resultado sonoro proveniente del conjunto instrumental mapuche, ya que este término se utiliza más para referirse a un grupo de sonidos y no a una forma de ejecutar un instrumento.

Estas observaciones no tienen bajo ninguna perspectiva la intención de restarle valor a su música, sino que muy por el contrario, rescatar el estilo propio de ella.

8.5 Los Ritmos.

En la música mapuche, encontramos ritmos binarios, con metros regulares 2/4,3/4,4/4 y ritmos ternarios. Es más recurrente el uso de ritmos ternarios con metros regulares (3/8, 6/8, 9/8) aunque también utilizan los metros irregulares tanto en ritmos binarios como ternarios (5/4, 7/4, 5/8, 7/8). A continuación, algunos ejemplos extraídos de transcripciones con distintos metros:

Fig. 1

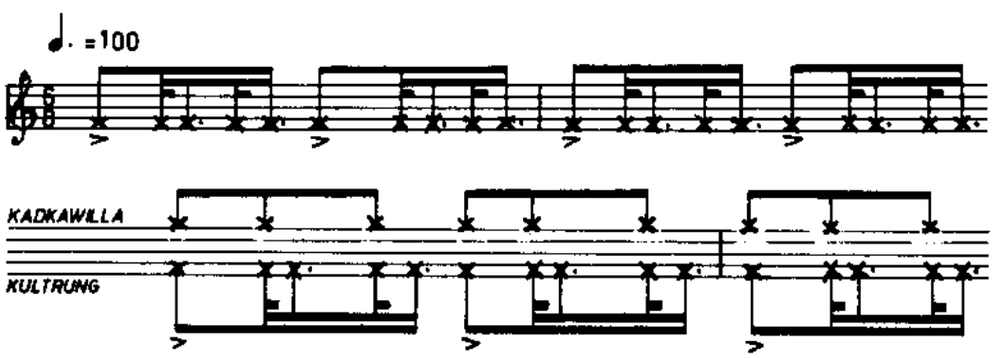


Fig. 2

15

Ambos ejemplos corresponden al *kultrung*. La *kadkawilla* (aparece junto al *kultrung*), es un sonajero que va en la muñeca del ejecutante. En la fig. 2, es interesante el cambio de metros que se produce, este es un claro ejemplo de lo que se mencionó anteriormente.

Fig. 3

16

En esta transcripción de una corneta se puede apreciar una combinación de ritmos ternarios con metros regulares e irregulares como el 6/8, 9/8 y el 7/8.

9. LA ORALIDAD EN EL ORIGEN DEL ÜL (CANTO MAPUCHE).

[15] Gonzales. 1986. Transcripciones de un kultrung y otro con kadkawilla. Pág. 39.
[16] Gonzales. 1986. Transcripción de una corneta. Pág. 35.

En las culturas aborígenes, la palabra junto con la gestualidad era el pilar fundamental para comunicarse, transmitir conocimiento, educar, etc. Para el pueblo mapuche no fue lo contrario, a través de la oralidad se fue forjando su cultura en donde los adultos y ancianos tienen un rol de gran importancia, al ser los poseedores de la experiencia y conocimiento que serán transmitidos principalmente a los niños. En el mundo occidental, la escritura es el medio para comunicarse, enseñar y registrar el pasado en diferentes aspectos como la historia, la literatura, la ciencia, etc. en cambio en la oralidad no hay escritos, y es por medio de la palabra que se genera el intercambio de conocimiento. *"La oralidad conlleva formas de pensamiento, transmisión de conocimientos y memoria absolutamente diferentes a las lógicas presentes en la mentalidad de la cultura escrita. Son modos de concebir la realidad y lo narrado de distinta manera, ninguna de ellas superior o inferior, solo diferentes y con formas de expresión y conservación diversas".*[17] La oralidad permite la comunicación con el otro, no existe si solo hay una persona. Aquí las relaciones interpersonales crecen y se logra una mejor unión entre las familias y comunidades. Hay que recordar que para el mapuche es fundamental mantener una buena convivencia con el otro.

El *mapudungun* es la lengua mapuche y por medio de ésta, se transmiten historias, cuentos, valores, etc. los que se heredan de generación en generación a través del tiempo. Dentro de este contexto, nace el *ül* o canto mapuche.

9.1 El ül y ülkantun.

Una de las formas de poner en práctica la oralidad era a través del *ül* o canto mapuche y a la acción misma se le llamó *ülkantun*. *"El ülkantun es una expresión propia mapuche donde además se expresan sentimientos, hechos históricos, etc. A través del ülkantun se traspasan valores, historias y conocimientos a las nuevas generaciones".*[18] De aquí queda claro que el *ülkantun* tiene como propósito una función educativa, de nuevo estamos frente a una música que no está pensada como arte, ya que lo importante de los cantos es lo que se trasmite. También el *ül* se presta para otras

[17] Caniguan y Villaroel (2011:18).
[18] Cayumil (2001:67).

ocasiones, como por ejemplo, cantos para el trabajo (küdawündüngüül), cantos de amor (poyewündüngüül) y cantos de enfermedades (kutrankelchiül) entre otros.

El *ül es* utilizado en convivencias sociales y tiene la particularidad de ser improvisado. Aquí el *ülkantufe* o cantante pone a prueba su don y expresa lo que siente a la multitud que lo escucha atentamente. Cabe destacar la capacidad de improvisar que posee en el oficio el *ülkantufe*.

A continuación algunas características generales del ül:

1- Los intervalos aproximados más notorios son: la tercera mayor, tercera menor, tritono y quinta justa.

2- Se utiliza el *glissando* ascendente y descendente.

3- Tiende a ser monótono, con algunas variaciones en las repeticiones.

4- La nota más baja de las melodías entonadas en ocasiones se repite más veces y/o tiene mayor duración.

En la actualidad, lamentablemente se está perdiendo el *mapudungun* por la imposición del castellano y el temor a la discriminación. Esto es un problema no menor, ya que el pueblo mapuche al ir perdiendo su lengua también irá perdiendo sus cantos y con ellos toda la riqueza cultural que poseen. En la mayoría de las escuelas, a los niños mapuches se les enseña con el método educativo tradicional. Sólo en algunas partes se logra incorporar su lengua. Esto es grave ya, que se está perdiendo la esencia de su cultura. Con todo, es la lengua autóctona más hablada en Chile. Por lo tanto, es necesario que el estado haga un esfuerzo y termine con la falta de interés por estos temas tan relevantes.

10. METODOLOGÍA PARA COMPONER LA OBRA.

El objetivo principal de esta investigación es componer y ejecutar una obra para piano intervenido, inspirada en la perfomática musical y desarraigo territorial mapuche. El estudio realizado ha permitido extraer varios elementos que se pueden trabajar en distintos instrumentos, en este caso se utilizará el piano y la composición será abordada desde dos perspectivas:

a) Se intentará representar la performática musical y desarraigo territorial mapuche.

b) Se utilizará el piano desde una mirada contemporánea, es decir, considerando la totalidad de su fisonomía (piano de cola).

A continuación, mencionaré algunos de los elementos importantes que se pueden encontrar dentro de la performática musical mapuche y que serán de utilidad para desarrollar la composición.

10.1 El dualismo.

El mapuche tiene una visión dualista de la vida que se manifiesta en todas las cosas, como por ejemplo la vida y la muerte, la noche y el día, la juventud y la vejez, la felicidad y la tristeza, etc. En el caso de su música, queda claramente de manifiesto este dualismo como por ejemplo rápido-lento, fuerte-débil, alto-bajo. En la actividad ceremonial-ritual, la música y la danza se desenvuelven en ciclos relativamente simétricos, fijos y predeterminados, en cuya organización formal encontramos una clara bipartición. No obstante, en este punto, es inevitable hacer analogías con la música occidental. La obra puede contener estos elementos de contraste, incorporando metros binarios y ternarios. Dentro de la obra, deben resaltar elementos tales como rápido-lento, fuerte-débil, alto-bajo, etc. El dualismo existe para mantener un equilibrio en la cultura mapuche.

Esta búsqueda de simetría que está impregnada en la cosmovisión mapuche y que tiene que ver –dicho en términos simples- con el ritmo de la vida, deberá entonces encontrarse permanentemente presente en la composición a realizar en el presente trabajo.

10.2 Los ritmos.

La música aborigen se caracteriza por sus ritmos más que por sus melodías; es más, excluyendo a las percusiones, algunos instrumentos tienen como función destacar la parte rítmica. En el caso de la música mapuche, no ocurre lo contrario, si bien el *kultrung* es el instrumento de percusión que lleva la parte rítmica del conjunto instrumental también lo son la *pifülka* y la *trutruka*. Estos instrumentos son los más importantes en las ceremonias rituales.

En la música mapuche podemos encontrar metros binarios y ternarios, pero no son los únicos, ya que también en momentos encontramos metros irregulares.

Al momento de componer la obra, se pretende extraer estos elementos rítmicos, tanto en el metro como en las figuraciones rítmicas. El resultado de esto sería una composición con diferentes métricas regulares e irregulares, destacando la parte rítmica como un pilar fundamental en la obra. Esto se vuelve más interesante si a las métricas que se infieren de la música mapuche, le agregamos figuras rítmicas más complejas. Las variantes son muchas, por lo que se puede lograr una obra rica en elementos rítmicos, considerando los metros binarios, ternarios e irregulares y sus posibilidades. Con todas las herramientas que se pueden obtener de la rítmica mapuche, existe material suficiente para desarrollar la composición.

10.3 La Variedad de timbres

La música mapuche es ejecutada con diversos instrumentos, por lo que encontramos en ella distintos timbres. Además, si consideramos que su música no es temperada y que por otro lado, sus instrumentos no son fabricados en serie, se produce el efecto que al comparar varios instrumentos de un mismo tipo, encontraremos diferencias entre ellos. Esto ocurre debido a que no hay una forma única de construir un instrumento y además no existe una afinación estándar. También hay que considerar los distintos territorios que ocupaban los mapuches desde la zona centro hasta el sur, lo que determina la materia prima para la construcción de instrumentos, y por tanto, cuáles van a ser sus características sonoras. Por ejemplo, una *pifülka* construida en la zona centro no va a sonar igual que otra hecha en la zona sur, esto es, por los distintos tipos de madera que existen en ambas zonas.

Ahora teniendo en cuenta ello, solo queda imaginar la variedad de timbres que podemos encontrar en su música si consideramos toda la gama de los instrumentos mapuches.

Por su parte, el piano es un instrumento de amplia tesitura, y el hecho de ser un instrumento de cuerda percutida y además tratado en su interior, permite lograr numerosas sonoridades. Además, los pedales incrementan aún más estas posibilidades. Sin embargo, no debemos perder de vista que se pretende crear una obra cuya inspiración es música atemperada en un instrumento temperado por naturaleza, lo que presenta el desafío de cómo lograr este objetivo. Es por esta razón, que el piano no sólo será ejecutado de su manera convencional sino que también será intervenido en el cordal.

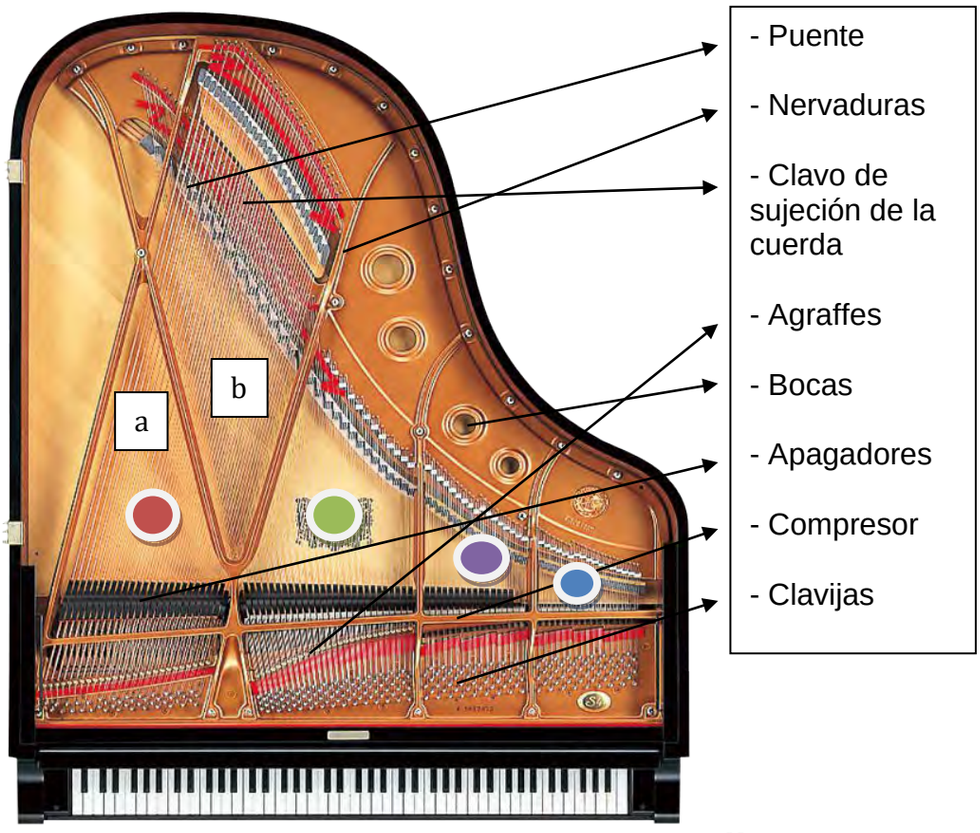
Las nuevas posibilidades sonoras que surgen al mezclar estas formas de crear sonidos en el piano (desde el teclado y el cordal), son de gran utilidad para la creación de la obra. Es así como se pretende representar distintos timbres de algunos instrumentos mapuches.

10.4 El sentimiento impreso en la obra.

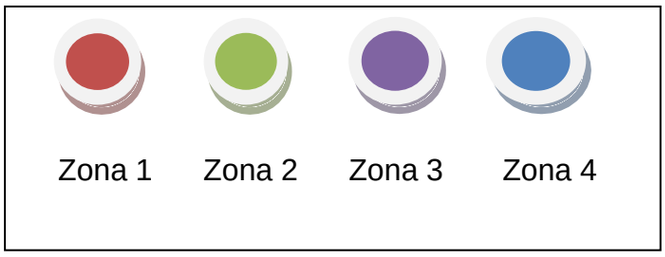
Por otro lado, existe otro factor tan importante como los mencionados anteriormente, que es necesario describir. Es algo más subjetivo y tiene que ver con el sentimiento impreso en la obra. En la composición se apreciarán disonancias reiterativas, utilización de silencios, contrastes en la dinámica y en la utilización de los metros y se generarán distintos timbres desde el cordal. Todo esto, para crear una atmósfera sonora inquietante y así representar la impotencia, ira y angustia. Estos y otros sentires están presentes en muchos mapuches por todos los conflictos históricos que han vivido. En los documentales vistos se puede percibir lo mencionado anteriormente y ¡cómo no!, sí estuvieron en guerra por más de 300 años (1536 – 1883). Ahora, desde hace aproximadamente 120 años (1883 – 2014) siguen en conflicto con el Estado de Chile y no hay solución de sus demandas. Frente a esto, surge la pregunta: ¿qué pueblo puede soportar una guerra más de 400 años? Es admirable como han luchado para no perder sus tradiciones y por todo ello, son muy comprensibles sus sentimientos de impotencia, ira y angustia. Estos “sentires” deberán estar presentes en la obra.

11. ELEMENTOS QUE COMPONEN LA OBRA.

11.1 Partes del piano y zonas de registro.[19]



20



11.2 Elementos para producir sonidos desde el cordal.

[19] Foutel. Recreación de una ilustración de las partes del piano y zonas de registro. Págs. 14 y 15.
[20] Imagen piano de cola YAMAHA Premium S Series. Modelo S4 color negro pulido vista cenital.

- Tela pequeña para poner los elementos.

- 1 Uñeta de guitarra eléctrica de plástico.

- 1 Diapasón.

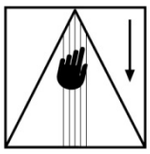
- Cerdas de nylon de 0.30 mm x 70 cm aprox. (5).

- 2 Baquetas *super ball* realizadas con retazos de cuerda de piano (se recomienda cuerdas gruesas) y pelotas saltarinas de goma. Calentar al fuego el retazo de cuerda e insertar la pelota saltarina.

- Pecastilla (molida). Pasar por las medidas de nylon y yema de los dedos de la mano izquierda cuando se indique.

11.3 Simbología de la obra.

Golpear con la palma de la mano izquierda sobre la zona 1 con “mute”, es decir, en cada golpe dejar la mano sobre el cordal y levantar suavemente para no permitir la vibración de las cuerdas.



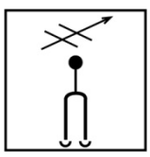
Rasgar las cuerdas lentamente con la mano izquierda en forma de garra, desde el comienzo de la nervadura de la zona 1a, hasta los apagadores de esta misma. Se recomienda tener las uñas a 2 mm de largo aprox. para obtener un mejor sonido. Marcar con tiza las cuerdas involucradas.

Frotar el cordal con el dedo índice de la mano derecha sobre la zona 3, generando un movimiento circular contrario a las agujas del reloj.

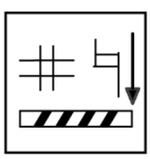
Frotar el cordal con el dedo índice de la mano izquierda sobre la zona 2, generando un movimiento circular de menor a mayor tamaño y creciendo en intensidad, en sentido de las agujas del reloj.

Raspar con una uñeta de guitarra eléctrica de plástico hacia arriba bruscamente las cuerdas en relación a las notas indicadas. Ejecutar raspados desde los agraffes hasta el compresor de la zona 1. Marcar con tiza las cuerdas involucradas.

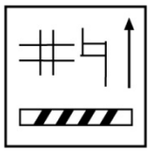
Producir glissandos en dirección diagonal sobre la zona 3 con el dedo índice (2) y dedo pulgar (1) de la mano derecha, manteniendo los dedos rígidos y siguiendo la rítmica indicada. Ancho de dedos, 4 y 5 cms. Distancia de glissandos equivalente a 4 notas.



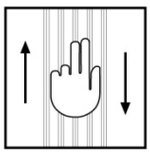
Raspar y producir rebotes con el diapasón en dirección diagonal sobre las cuerdas de la zona 2 en relación a las notas indicadas en la llave de fa, desde el compresor hasta los agraffes, siguiendo la rítmica sugerida. Intercalar raspados y rebotes e ir creciendo en intensidad.



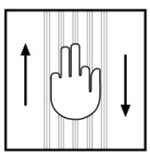
Bajar silenciosamente con la palma de la mano izquierda las teclas blancas y negras a un ámbito de octava, desde el Do2.



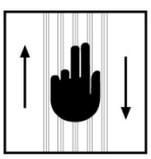
Subir lentamente la palma de la mano izquierda que presionaba las teclas negras y blancas en un ámbito de octava a partir del Do2.



Frotar con las yemas de los dedos índice y medio de la mano izquierda distintas cuerdas de la zona 2, hacia arriba o hacia abajo. En cada movimiento, involucrar dos notas equivalentes a dos cuerdas triples y utilizar pecastilla molida sobre la yema de los dedos indicados.

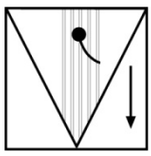


Frotar con las yemas de los dedos medio y anular de la mano izquierda distintas cuerdas de la zona 2, hacia arriba o hacia abajo. En cada movimiento, involucrar dos notas equivalentes a dos cuerdas triples y utilizar pecastilla molida sobre las yemas de los dedos indicados.

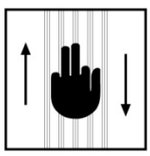


Frotar con la yema de los dedos índice y medio de la mano izquierda distintas cuerdas de la zona 2, hacia arriba o hacia abajo ejerciendo mayor presión sobre ellas. En cada movimiento, involucrar dos notas equivalentes a dos cuerdas triples y utilizar pecastilla molida sobre las yemas de los dedos indicados.

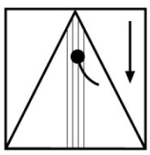
Frotar con la(s) baqueta(s) *super ball* y con la mano derecha las nervaduras que dividen las zonas 1, 2 y 3. El movimiento puede ser hacia abajo verticalmente, hacia el lado derecho o hacia abajo diagonalmente.



Frotar sobre la zona 1b distintas cuerdas con la(s) baqueta(s) *super ball*. El movimiento es hacia abajo y la baqueta tiene que deslizarse entre dos notas equivalentes a dos cuerdas dobles, es decir, se coloca en el espacio que hay entre una y otra nota con el propósito de que no se mueva para así tener control en el resultado sonoro.

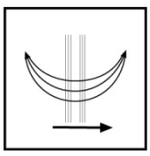


Frotar con la yema de los dedos medio y anular de la mano izquierda distintas cuerdas de la zona 2, hacia arriba o hacia abajo ejerciendo mayor presión sobre ellas. En cada movimiento involucrar dos notas equivalentes a dos cuerdas triples y utilizar pecastilla molida sobre las yemas de los dedos indicados.

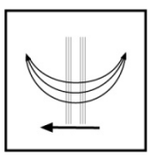


Frotar sobre la zona 1a distintas cuerdas con la(s) baqueta(s) *super ball*. El movimiento es hacia abajo y la baqueta tiene que deslizarse entre dos notas equivalentes a dos cuerdas gruesas, es decir, se coloca en el espacio que hay entre una y otra nota con el propósito de que no se mueva para así tener control en el resultado sonoro.

Pasar 5 cerdas aprox. de nylon de 0.30 mm x 70 cms por pecastilla y por debajo de dos cuerdas de la zona 2. Las notas involucradas son el Mib y Mi respectivamente a partir del Do central. Esto se tiene que realizar antes de ejecutar la obra.



Frotar las cuerdas indicadas anteriormente hacia la derecha y en ocasiones ejercer mayor presión sobre ellas para aproximarse a un sonido atemperado. Con ambas manos se toman los extremos de las cerdas de nylon y se genera el movimiento indicado.



Frotar las cuerdas indicadas anteriormente hacia la izquierda y en ocasiones ejercer mayor presión sobre ellas para aproximarse a un sonido atemperado. Con ambas manos se toman los extremos de las cerdas de nylon y se genera el movimiento indicado.

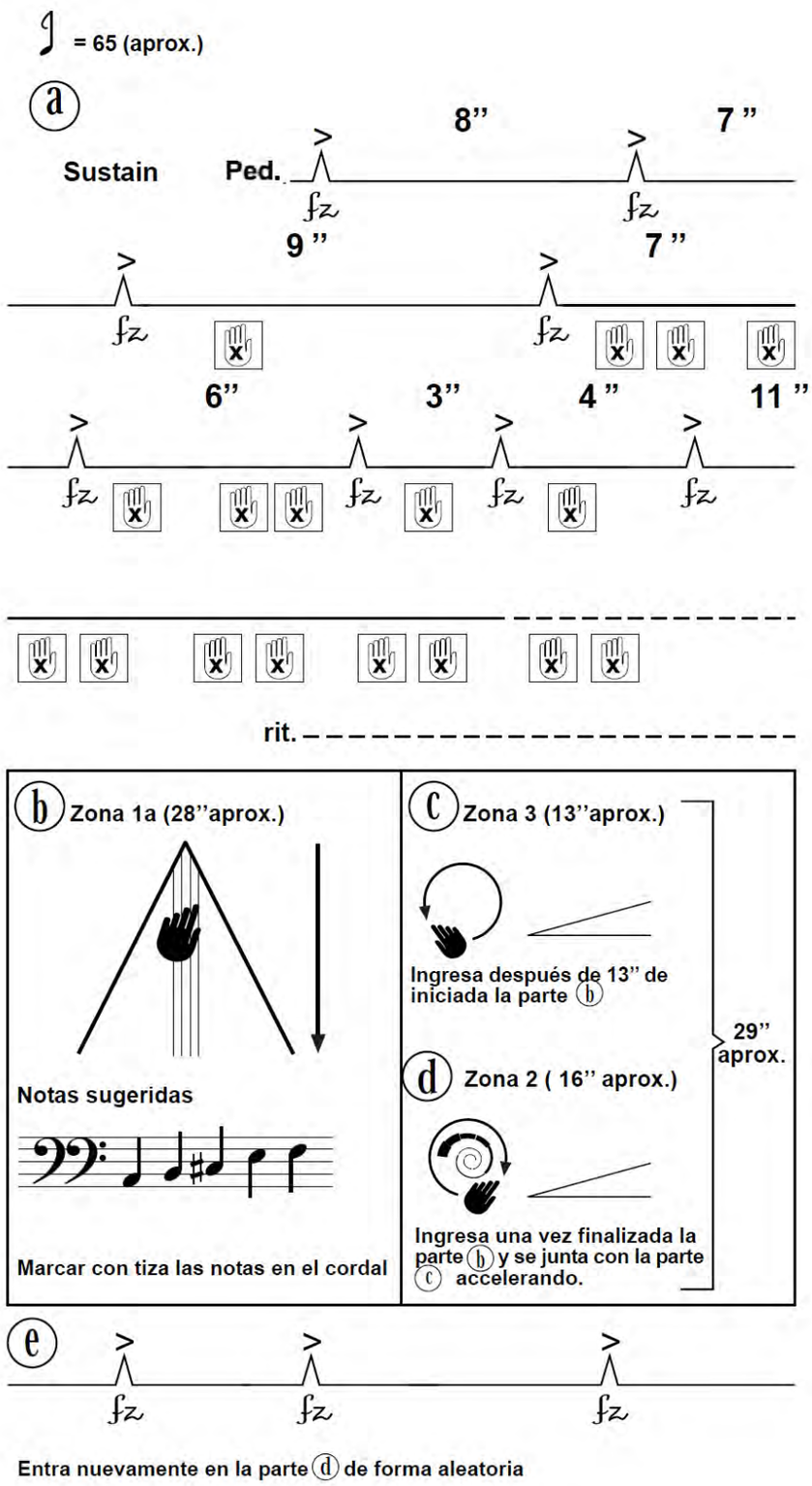
Golpear vigorosamente con la palma de la mano izquierda la zona 1a siguiendo el ritmo indicado. Permitir en cada golpe la vibración de las cuerdas.

DESPOJO & DESOLACIÓN

Rodrigo Gorigoitía Palma

2014.

INTRODUCCIÓN

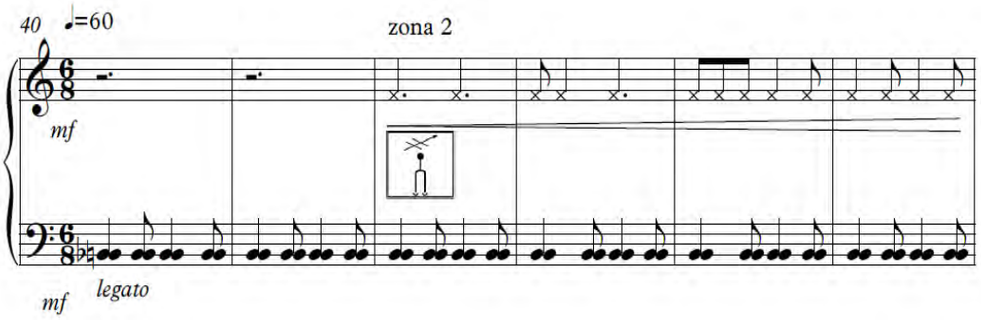


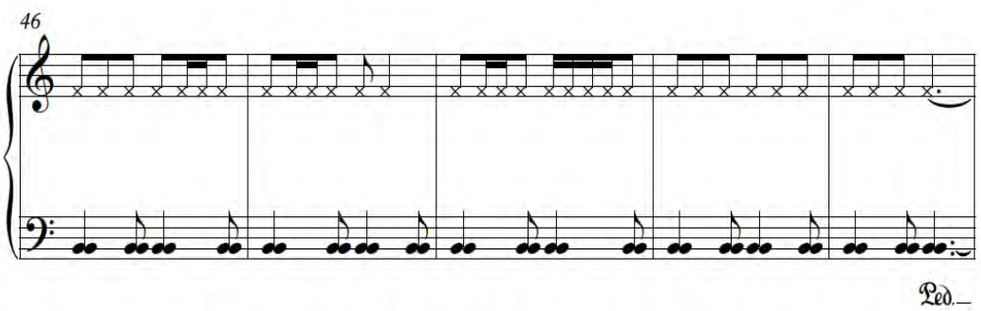
DESPOJO

♩=75
f
f
4
♩=67
staccato
mf
8
ff staccato
Desde antebrazo y exagerar gestualidad.
Repetir en compases iguales.
13

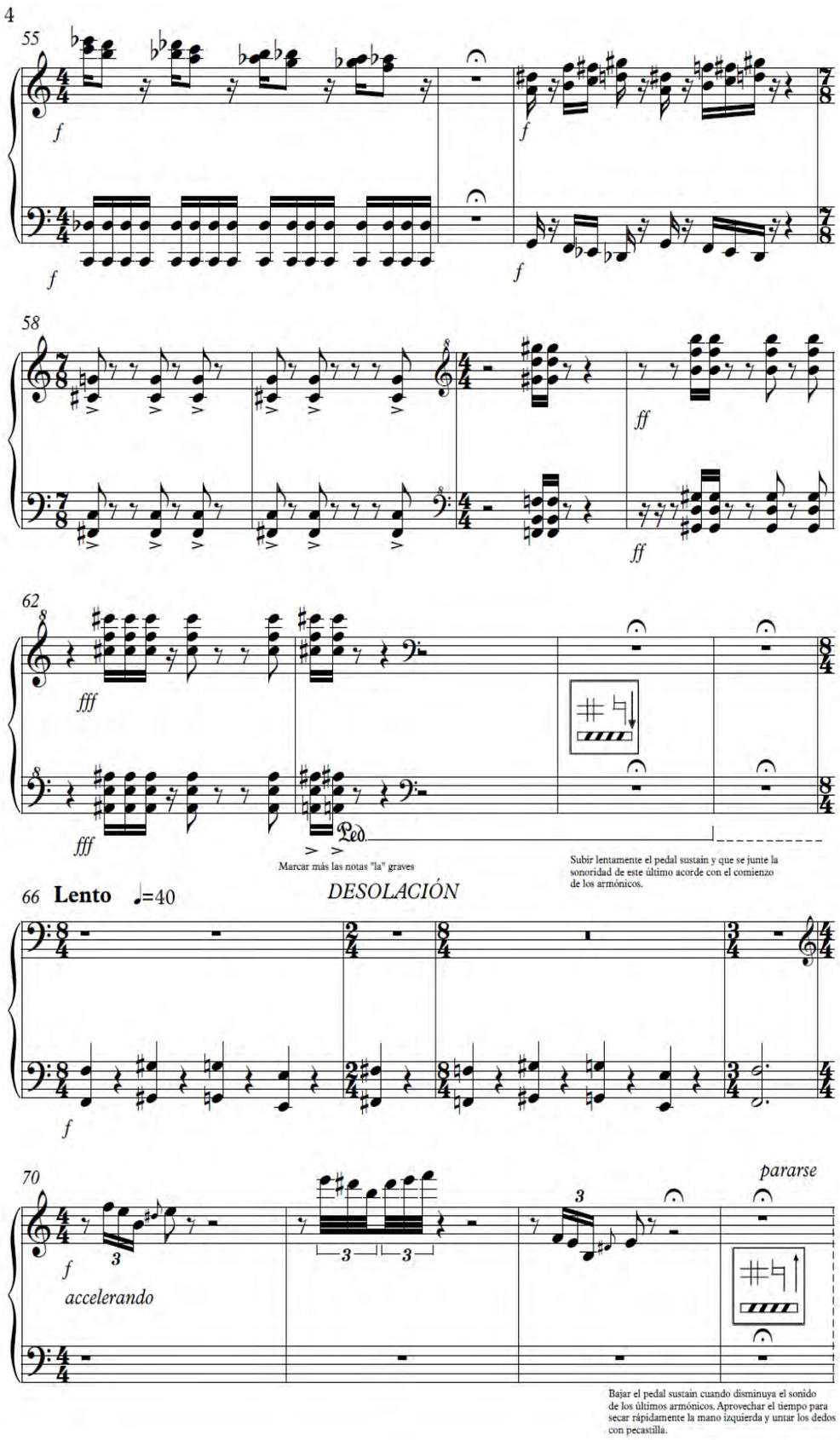
2
18
legato
mf
ff
f
legato
mf
22
26
zona 1
♩=75
pararse
Ped.
f
31
zona 3
Gliss.
2 1
f
Ped.
34
♩=85
♩=75

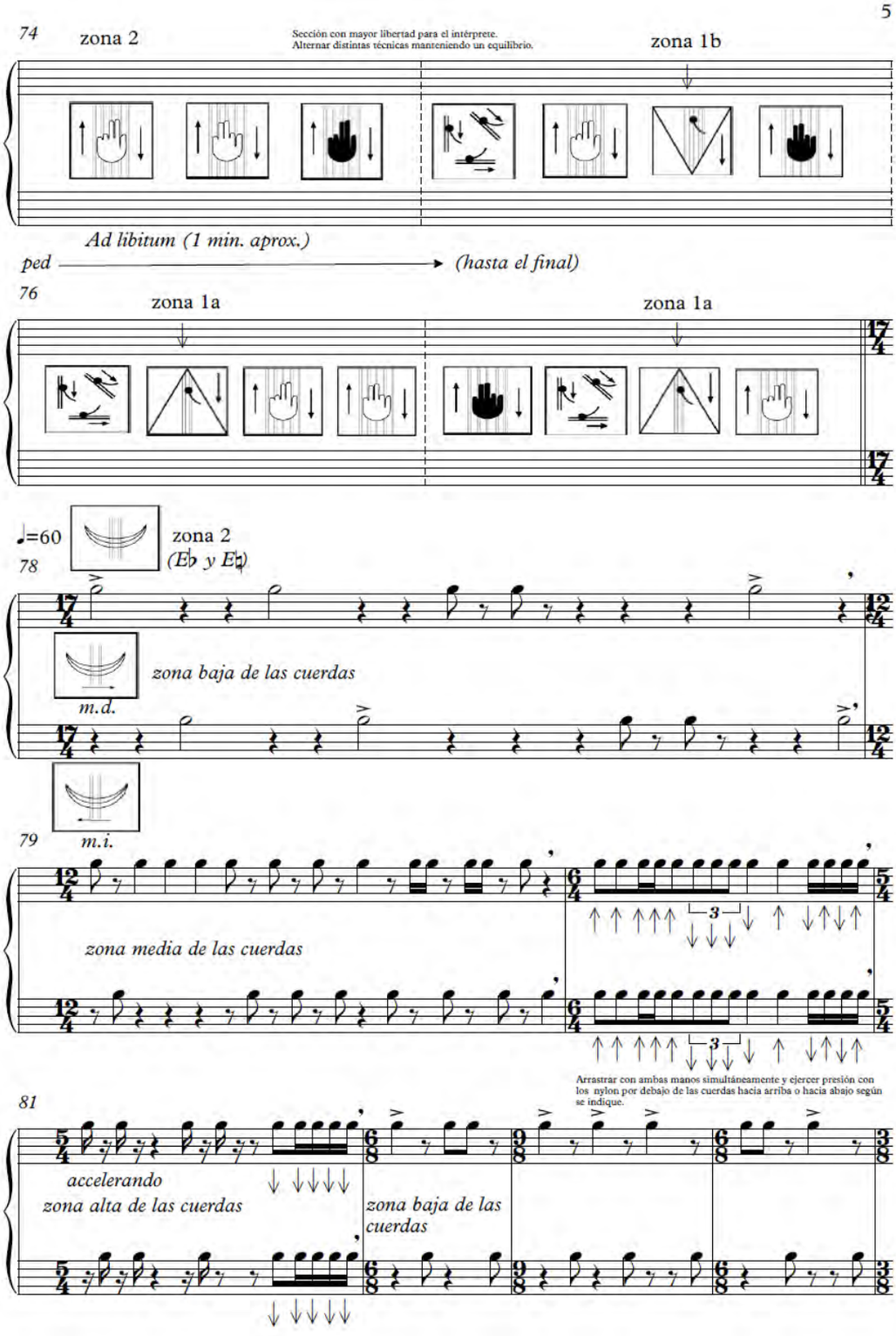
37

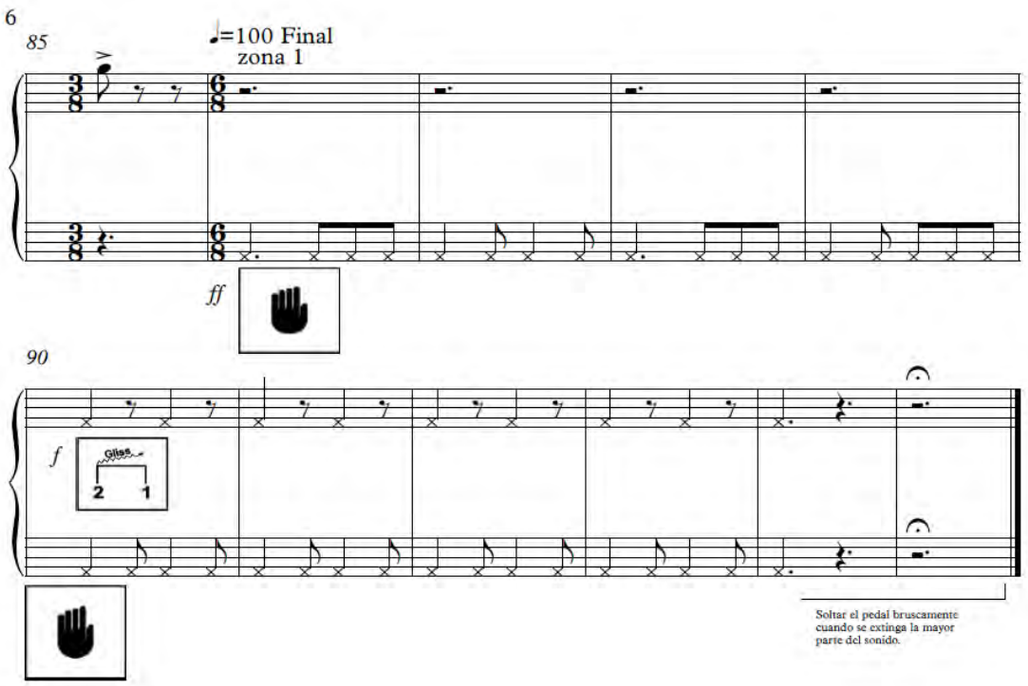

40
♩=60
zona 2
mf
mf
legato


46
Ped.

51
sentarse
♩=90
f
súbito
f


55
f
f
f
f
58
ff
ff
62
fff
fff
Ped.
Marcar más las notas "la" graves
Subir lentamente el pedal sustain y que se junte la sonoridad de este último acorde con el comienzo de los armónicos.
66 Lento ♩=40
DESOLACIÓN
f
70
f
accelerando
3
3
3
3
pararse
Bajar el pedal sustain cuando disminuya el sonido de los últimos armónicos. Aprovechar el tiempo para secar rápidamente la mano izquierda y untar los dedos con pecastilla.


74
zona 2
Sección con mayor libertad para el intérprete.
Alternar distintas técnicas manteniendo un equilibrio.
zona 1b
Ad libitum (1 min. aprox.)
ped
(hasta el final)
76
zona 1a
zona 1a
♩=60
zona 2
(E♭ y E♮)
78
zona baja de las cuerdas
m.d.
m.i.
79
zona media de las cuerdas
Arrastrar con ambas manos simultáneamente y ejercer presión con los nylon por debajo de las cuerdas hacia arriba o hacia abajo según se indique.
81
accelerando
zona alta de las cuerdas
zona baja de las cuerdas


6
85
♩=100 Final
zona 1
ff
90
f
Gliss.
2 1
Soltar el pedal bruscamente
cuando se extinga la mayor
parte del sonido.

13. BREVE ANÁLISIS Y CONCEPTOS DE LA OBRA.

La sección “a” de la introducción de la obra comienza con el uso del pedal *sustain* tocado con dinámica ***sfz*** y además con una acentuación en cada ejecución en ciclos de tiempo medidos en segundos pares e impares, seguidos y simultáneamente pero en distintos tiempos, con golpes de palma de la mano izquierda con “mute” en la zona 1a del cordal. Ello representa la llegada del español y sus intenciones para con el pueblo mapuche. En la sección “b”, comienza el rasgado con la mano izquierda en la zona 1a del cordal, ejecutado lentamente y que representa el comienzo del desarraigo territorial mapuche. Luego en la sección “c”, se generan movimientos circulares con el dedo índice de la mano derecha en la zona 3 del cordal en *crescendo*, lo que se junta con el final de la parte de la sección “b”. Luego, la sección “d”, se ejecuta en la zona 2 del cordal, conjuntamente con la sección “c”, con la diferencia que los movimientos circulares van creciendo de tamaño hasta abordar gran parte de la zona 2. El movimiento circular representa la visión cíclica de la vida para el mapuche. La sección “e” entra cuando se está ejecutando la sección “d” y el resultado sonoro distorsionado producto de ello representa también la visión cíclica que tiene el mapuche de la vida pero que se verá sujeta a grandes cambios por las desgracias que se avecinan. En esta última parte de la introducción, se utiliza como indicación agógica, un *accelerando.*

Seguidamente, entra el teclado con un acorde de La disminuido en el extremo de las notas graves, que se repite en varios compases. Si bien este acorde tiene una connotación tonal, la que se aleja del concepto sonoro mapuche, aquí está tratado de otra manera, producto de aparecer inscrito en el registro más grave del teclado; el sonido es, por esta razón, distinto, más cercano al ruido y eso es precisamente lo que se pretende. Además representa el comienzo de la barbarie cometida contra el mapuche de parte del español colonizador. Desde el compás n°1 al compás n°63 está representado el canto y la *trutuka,* pero no de forma explícita. Como se mencionó al principio de este párrafo al entrar por primera vez el teclado, se utiliza la nota La en una sucesión de terceras menores en el extremo del registro grave. Según Rafael Díaz, *“Importante es constatar, que de las innumerables transcripciones que existen de toques de trutruka, una cantidad importante tiene su finalis en torno a la nota “La3” […] es un referente sonoro*

que ha llegado a ser considerado como originario, o que evoca un registro y rol sonoro catalogado de auténtico".[21] Los intervalos utilizados en la composición y en los compases mencionados anteriormente, son los que produce la *trutruka*. En la obra se utilizaron en forma vertical y solo en algunos compases en forma horizontal (nros. 19, 23, 24, 26, 27, 28, 55 y 57).

Los intervalos son 2da menor, 2da mayor, 3ra menor, 4ta aumentada, 8va disminuida y 9na disminuida. Es importante señalar que no están tratados desde una perspectiva occidental, es decir, como una escala tonal o modal, sino que se utilizaron cada uno de forma totalmente independiente. Este concepto es propio de la *trutruka*, en donde los intervalos no temperados producidos por el instrumento, no obedecen a una estructura musical, sino que por el contrario, funcionan de manera independiente y autónoma.

Fig. 5

Trutruka coliwe. Ejemplo procedente del AUC. Provincia de Cautín. 1958.

[22]

[21] Díaz (2008:82,84).

[22] Gonzales. 1986. Ilustración de una transcripción de una trutruka de coliwe. Pág. 35.

En el último compás del 5to sistema de este ejemplo, el *gliss* produce un intervalo de 8va disminuida no temperado. En los otros *gliss*, el intervalo es cercano a una 8va disminuida por ser la nota más alta aproximada.
La 9na disminuida la encontramos en la tesitura del instrumento, que en este caso es de La a Sib (ver compases n°31 y n°55). Los otros intervalos utilizados en la composición, se aprecian con más claridad en el ejemplo citado.

Desde el compás n°26 al n°28, aparecen raspados[23], que son producidos con una uñeta de plástico de guitarra eléctrica. Después de experimentar raspados en todo el cordal, decidí aplicarlos entre el agraffe y el compresor de la zona 1. El sonido que se produce es ambiguo y también se aproxima a un sonido no temperado.

En los compases n°31 y n°32 se representa a la *pifilka,* con un glissando producido con los dedos 2 y 1 de la mano derecha, en la zona 3 del cordal. La zona elegida en cada caso, guarda relación con respecto al sonido del instrumento.

Los clusters que aparecen desde los compases n°33 hasta el n°39, tienen por objeto el generar ruido y tensión desde una perspectiva cercana a la cacofonía. Además, en los compases n°36, n°38 y n°39, reaparece representada la *pifilka*, pero esta vez con clúster.

En la siguiente sección, desde el compás n°42 al n°51, se representa al *trompe*[24]*;* cabe destacar que este instrumento no es de origen mapuche, sino que fue incorporado por los españoles. El *paupawen*[25]*,* es considerado el verdadero "trompe mapuche". En este único caso, se optó por un instrumento de origen "no mapuche" para ser representado en la composición por dos razones. La primera, tiene que ver con el sonido, esto es, se utilizó un diapasón para experimentar en el cordal y se concluyó que si se raspaba en el comienzo de la zona 2 y además, se producían rebotes en las dos primeras cuerdas, se obtenía un sonido metálico con una gran similitud al del *trompe.* La segunda razón, tan importante como la anterior, es por un concepto: no se trata de restarle valor (al *paupawen*), sino que por el contrario, representar al *trompe* como un instrumento que lo desplazó. Es

[23] Categoría de forma de producción de sonido al interior del piano.
[24] Gonzales. 1986. Ver descripción del instrumento. Pág.17.
[25] Gonzales. 1986. Ver descripción del instrumento. Pág. 18.

importante señalar que la dinámica de como empieza esta parte de la obra, esto es, de ***mf*** a ***f*** e intercalando raspados y rebotes, representa lo aquí dicho.

Por último, tenemos que, las figuras rítmicas para representar al *trompe* son sugeridas, ya que el intérprete se puede dar cierta libertad para cambiarlas, pero no así el metro.

El título de la composición es “Despojo y Desolación”, y se encuentran ambas con mayúsculas, debido a que tienen la misma relevancia. El concepto de “Despojo” hace referencia a la guerra entre españoles y mapuches, comenzando desde el primer compás, hasta el n°65. En el compás n°63 vuelve a aparecer la nota La en el bajo, permaneciendo gracias al pedal *sustain*. La importancia de esto radica en el significado de esta nota explicado en párrafos anteriores, por lo que al momento de ejecutar el compás señalado, tiene que resaltar esta sonoridad. Además, la dinámica utilizada del ***fff***, tiene por objeto prolongar el sonido del acorde al utilizar el pedal *sustain,* con el fin de que no se percate la diferencia mientras se bajan silenciosamente las teclas para la siguiente sección y así, el inicio de los armónicos se junte con el sonido anterior.

El concepto de “Desolación” comienza desde compás n°66 hasta el compás n°85, momento en que culmina la representación del *künkülkawe* o violín mapuche. En el comienzo de esta sección, se generan armónicos obtenidos con ejecución desde el teclado; en este caso se bajan silenciosamente -en ámbito de una octava- las teclas blancas y negras a partir del Do2 con la mano izquierda, mientras que con la mano derecha se ejecutan las notas indicadas. El metro es de 8/4 con dinámica lenta, alternando negras y silencios de estas mismas figuras, seguida por otra sección en 4/4, en *accelerando*. La dinámica y utilización de los silencios, están pensados para dar un tiempo y espacio que permita generar los armónicos, por lo que es preciso sean respetados a cabalidad.

Aquí se realizaron dos transcripciones del *piloilo*[26]*,* con alturas aproximadas. Se trata de citar un instrumento del cual su uso en la actualidad es casi nulo. Además, se decidió colocar estas transcripciones al principio de la sección “Desolación”, como una manera de reafirmar la pérdida de parte

[26] Gonzales. 1986. Ver descripción del instrumento. Pág. 16.

de su cultura, en este caso en relación a la “música”, producto de la llegada del español.

Fig. 6

Transcripción piloilo de piedra n°1

Fig. 7

Transcripción piloilo de piedra n°2

Es necesario señalar que estas transcripciones fueron tratadas en la composición con algunas modificaciones, esto es, en los metros, silencios y figuras rítmicas, para el propósito de la obra.

La siguiente sección es en base a frotados con la yema de los dedos 2, 3 y 4 de la mano derecha en la zona 2, utilizando pecastilla, produciendo “chillidos” en el sonido resultante. Esto se logró después de experimentar con distintos tipos de madera y plástico, pero no se conseguía encontrar el sonido adecuado, ya que con los elementos mencionados, el resulto sonoro no podía ser controlado. Finalmente, la utilización de la pecastilla molida en la yema de los dedos, fue lo más indicado para el propósito de la obra, ya que con ello se obtuvo un mayor control para producir el sonido. Para esto, se frotan con deslizamiento dos cuerdas a la vez a intervalo de segunda menor (y en ocasiones solo una cuerda), comenzando en la parte media de la zona 2 y alternado en distintos intervalos dentro de la zona indicada, con deslizamientos largos y cortos. Es importante señalar que se generan dos tipos de “chillidos” que dependerán si el frotado es con mayor o menor presión. En esta sección también se ejecutan frotados con la baqueta de goma (pelota saltarina) *super ball*[29] en las nervaduras que dividen las zonas 1, 2 y 3, como también en el cordal de la zona 1.

[27] Pérez de Arce. Transcripción realizada por Rodrigo Gorigoitía Palma. Track 16. 3’ 40”
[28] Pérez de Arce. Transcripción realizada por Rodrigo Gorigoitía Palma. Track 16. 3’ 32”
[29] Foutel. Ver descripción de la baqueta. Págs. 50 y 56.

El concepto de los “chillidos”, consiste en representar el lamento de la tierra por la sangre derramada producto de las desgracias ocurridas en el pueblo mapuche y por otro lado sonido producido por los frotados con la baqueta *super ball*, representa el lamento de los espíritus de los antepasados, que habitan en los grandes y frondosos bosques del territorio mapuche.

Cabe señalar además, que esta sección de la obra es la única donde el intérprete se puede dar mayor libertad (ad libitum) ya que no se indica exactamente la duración de los tiempos y la cantidad de frotados, sino que se presentan las distintas técnicas para que el intérprete mantenga un equilibrio en la ejecución de ellas.

Luego, en la siguiente sección, se representa al künkülkawe o violín mapuche. Como se mencionó en el capítulo de los instrumentos mapuches, su uso hoy en día es casi nulo y un verdadero misterio, lo que se transformó en objeto de gran relevancia e interés, para ser plasmado en la obra. Esto se logró con varias cerdas de nylon de 0.30 mm (5 aprox.), pasados por pecastilla. Luego de experimentar en el cordal, se utilizó en la zona 2, con un intervalo de segunda menor, involucrando las notas Mib y Mi respectivamente a partir del Do central. Para estos efectos, se utilizó una sección rítmica con figuras variadas y con distintos metros con el objetivo de que fuese lo más irregular posible, y la clara intención de generar un clímax. Las cerdas de nylon se toman y se frotan con ambas manos. En algunos momentos, los frotados se ejecutan con más presión, para lograr un sonido que se aproxime a lo atemperado. Igualmente, también se arrastran las cerdas de nylon con ambas manos y por las cuerdas indicadas, con el mismo propósito.

Por su parte, el künkülkawe está ubicado en la parte de “Desolación”, porque el propósito es citar un instrumento que está prácticamente extinto. Además por la manera de cómo se utilizó en el piano, era el que más se aproximaba a un sonido atemperado.

La parte final de la obra que abarca desde el compás n°86 hasta el n°95, se ejecuta con golpes vigorosos y con la palma de la mano derecha en la zona 1, utilizando el ritmo característico del *kultrung*, seguido por la representación de *pifilkas,* al igual que en los compases n°31 y n°32. La

razón por la cual se hace recurrente la representación de la *pifilka,* es debido a que este instrumento es uno de los que más ha permanecido en el inconsciente colectivo, desde su perspectiva sonora. Por otro lado, el *kultrung,* como se ha mencionado en esta investigación, es el instrumento más importante desde una perspectiva ritual; es por esa razón que está presente en varias secciones de la obra (en un contexto rítmico) y sobre todo en el final.

El concepto de esta última parte es dejar de manifiesto que, a pesar de tantos siglos de lucha y todo lo que esto conlleva, esto es, la pérdida de elementos de su cultura, el pueblo mapuche es el grupo originario más grande de Chile y el que aún lleva a la práctica muchas de sus costumbres milenarias.

Respecto a los elementos de la performática musical mapuche que se pueden extraer para desarrollar una obra, tenemos el dualismo; el cual está presente en toda la obra, principalmente en el tratado de la dinámica, es decir, el contraste de ***mf*** con ***ff***, el uso de ***f*** y el ***fff***, como también, en el uso de los pulsos con secciones rápidas y otras lentas. Por otra parte, está en equilibrio el tratamiento del cordal, con el uso del teclado; en ocasiones, utilizando el registro más bajo del instrumento y en otras, el más alto. Además, los ritmos utilizados tienen la intención de generar una dualidad por lo que encontramos en la obra ritmos binarios y ritmos ternarios con metros regulares e irregulares. Por último, la utilización de los silencios es fundamental y su objetivo es generar expectación, tensión y mantener así un equilibrio en la obra, como una manera de compensar y dar descanso al auditor, en relación al carácter denso de la obra, por lo que es importante respetar la duración indicada en ellos.

Respecto a los ritmos -pilar fundamental en la obra-, se utilizaron metros de transcripciones del *kultrung,* como el 6/8 (ver fig. 1 y 2), de la *trutruka* como el 7/8, (ver fig. 3) y también del piloilo (ver fig.6). Para un mejor desarrollo de la obra, también se agregaron otros metros, como el 4/4, 8/4, 12/4 y 17/4. Por otro lado, también se tomó la decisión de agregar figuras rítmicas más complejas, que no se encuentran necesariamente en la performática musical mapuche.

La variedad de timbres está presente principalmente en la intervención del cordal, ya sea en la representación de distintos instrumentos musicales mapuches, como también para generar conceptos. También en el uso del teclado hay una intención de modificar el timbre convencional del piano, es decir, con el uso excesivo de disonancias, se logró en varias secciones de la obra un concepto mucho más cercano al ruido, que era precisamente lo que se buscaba.

Por último, está representado el concepto de desarraigo territorial mapuche en toda la obra. Este fue el motor principal de inspiración para desarrollar la composición. Si bien es completamente subjetivo, ello fue posible concretar gracias al tratado del cordal con los distintos elementos que se utilizaron en él, en conjunto con el uso del teclado desde una perspectiva mencionada en el párrafo anterior, permitieron crear una atmósfera sonora densa, capaz de representar distintos sentires como impotencia, ira, angustia, derivados de la eterna lucha a la que el mapuche se ha visto sometido por siempre.

14. ENTREVISTAS.

Esta tesis no ha sido realizada por datos extraídos de un trabajo de campo, es decir, no hubo visitas a las comunidades mapuches rurales. Es por esta razón que fue necesario entrevistar a personas involucradas con el tema para tener una visión más amplia y profunda para realizar este estudio. Afortunadamente, contamos con dos personas con una larga experiencia en la música de los pueblos originarios de Chile. Este es el caso de Eduardo Cáceres, compositor y académico de la Pontificia Universidad Católica de Santiago y de Valparaíso y además de la Universidad de Chile. Rafael Díaz, por su parte, es compositor, académico y etnomusicólogo de la Universidad Católica de Santiago y de Valparaíso.

Las preguntas formuladas, con sus acabadas respuestas serán de gran utilidad para el lector que desee tener un punto de partida y así acercarse a la performática musical mapuche. Además, estas entrevistas facilitaron en gran medida el desarrollo de la tesis, puesto que se extrajo varias citas de ellas.

Hay que considerar que no son muchos los compositores con formación académica interesados en este tema, por lo que el aporte entregado por ellos tiene un gran valor. Es por todas estas razones que fue necesario considerarlas en un capítulo aparte de esta tesis.

14.1 Entrevista a Eduardo Cáceres.

26-01-2014

1.- La cosmovisión mapuche ¿se ha mantenido siempre igual hasta la actualidad, a pesar de que esta etnia ha vivido procesos de aculturación importantes durante su historia de existencia?, o ¿ha sufrido cambios significativos producto de ella?

R: Es difícil contestar esa pregunta, porque se sabe que es una cosmovisión ancestral, pero cuyo origen se desconoce. Hay distintas teorías de donde proviene la cultura mapuche, una de las más osadas es que fueron uno de los pueblos que cruzaron el estrecho de Bering durante la era de la última glaciación, eso significa que pudieron haber venido del oriente. Cruzaron hacia América y de ahí se fueron trasformando y se llegaron a instalar en lo que se conoce hoy como territorio chileno. Ahora, si nosotros

miramos detalladamente los rasgos étnicos de las culturas originarias de América, descartando algunos aspectos, encontraremos similitud con las culturas orientales; por ejemplo los aymaras, los mapuches y en el caso de los mayas, estos últimos tienen una apariencia mucho más cercana a las culturas de Asia. Se podría ratificar que fueron inmigrantes asiáticos que cruzaron por el estrecho de Bering y llegaron a América.

Cuando nosotros encontramos similitud en distintos tipos de conductas y en distintos tipos de cosmovisión, entonces ahí se nos ratifican varias cosas. La cosmovisión mapuche por ejemplo, yo no podría decir cuánto ha cambiado ya que son culturas milenarias, sin embargo, he descubierto que tiene cosas del budismo zen y también la fuerte relación que hay con las machis y las curadoras que hacen el trabajo de sanación del pueblo coreano. Por ejemplo las que se dedican a curar mediante ritos tradicionalmente en corea son las *machin*, si observas sus vestimentas, incluso los collares son muy parecidos a los de las machis y también a los de la mujer mapuche. La verdad es que si yo miro a un coreano, tomando en cuenta su diferencia en el color y la alimentación, es bien cercano el rasgo étnico a un mapuche, incluso su lengua.

La cosmovisión es parte de la cultura y obviamente la cultura nace de la cosmovisión, por lo que es algo difícil de separar, yo no te podría decir cuánto ha cambiado desde su nacimiento, pero si es cierto que para mí ha sido fundamental el tema de la cosmovisión. Todo el aspecto místico del pueblo mapuche no es algo muy popular, para nada; nosotros conocemos a los mapuches por la inmediatez, por ejemplo los problemas que tienen en el sur con la tierra, los aserraderos, pero muy poco se sabe de la sabiduría que tienen respecto de las plantas, la sabiduría que tienen respecto de la medicina, la sabiduría que tienen de hacia dónde se van los muertos y ahí hay un punto muy importante del porque los mapuches defienden tanto los bosques. Uno podría decir que defienden los bosques porque piensan que son propiedad de ellos y es cierto, pero hay una cosa que es clara y fundamental. Según su cosmovisión, cuando un mapuche muere queda habitando en el bosque y ellos hablan de los árboles sagrados que conforman un templo donde habitan sus familiares muertos. Entonces, cuando ellos van al bosque, van a un templo. El bosque no es un aserradero en donde cortas los árboles y los conviertes en troncos para venderlos, ahí es donde están habitando sus antepasados, los espíritus, etc. Ellos cuando

quieren orar se van al bosque, entonces el bosque no es un problema si vamos a cortar los árboles para convertirlos en madera y venderla sino porque son sus templos.

2.- Desde tu perspectiva ¿cuál sería el mayor cambio del mapuche en la ciudad respecto a su cosmovisión teniendo en cuenta la importancia de la naturaleza para ellos?

R: Como en todas las culturas, dentro de un pueblo podemos encontrar algunas diferencias entre ellos al igual como ocurre con nosotros; hay mapuches y mapuches como chilenos y chilenos no somos todos iguales, sin embargo, aquí hay un problema sociológico muy poderoso que en algún momento el sociólogo chileno Hunneus lo aborda y tiene que ver específicamente con la “cultura huachaca”. Este término viene de huacho, que significa una persona sin padres, una persona que no tiene descendencia. Cuando uno define al huachaca, que adopta una cultura ciudadana sin ser de la ciudad, pero también adopta la cultura ciudadana sin un raigambre, digamos que abandona su raíz y adopta una cultura ciudadana sin serlo, que no es lo mismo haber nacido en la ciudad ya que de alguna manera el no mapuche tiene una ascendencia citadina, tiene un sentido de pertenencia a algo por lo que la conoce y sabe cómo comportarse y moverse en ella. Entonces una persona que se traslada del campo a la ciudad y que adopta una cultura ciudadana, adopta la cáscara de la ciudad, es decir, lo más simple, porque sencillamente no la entiende.

Es ahí donde viene por ejemplo, una aflicción o la creencia en la televisión, que pasa a ser como una madre porque no puede vivir sin ella, de hecho si está encendida todo el día, es porque la consideran un habitante más. Eso es una manifestación clara de la “cultura huachaca”, es decir, sientes una ausencia de algo y ese vacío lo tratas de compensar con la televisión, pero en realidad, no te sientes compensado. El mapuche, al trasladarse a la ciudad, pierde esa conexión con la tierra, los bosques, la naturaleza que es su conexión primogénita, en consecuencia, pierde una gran parte de su cosmovisión, que es muy rica. Además al adoptar la cultura de la ciudad no lo hacen de manera profunda sino que superficial, y es ahí donde se pierden los grandes valores que una cultura si tiene. Ahora, hay mapuches que siguen manteniendo la profundidad de su propia cultura y cosmovisión, o sea, todavía hay machis, personas que son iniciadas, todavía

hay personas que trabajan con los sueños, todavía hay personas que van al bosque para comunicarse con sus antepasados, es decir, hay mapuches que mantienen la tradición.

También es importante señalar que todavía hay personas que siguen cultivando la sabiduría de las hierbas medicinales, y cuando hablamos de las "agüitas", estamos haciendo referencia una sabiduría mapuche.

3.- Los precursores con formación académica que mostraron gran interés en investigar la música mapuche y componer obras, fueron Carlos Lavín y Carlos Isamitt. Pedro Humberto allende se interesó por la música criolla (la ya mestizada). Dentro de tu música ¿solo te interesa lo relacionado con los pueblos originarios o también es importante la música criolla? ¿Por qué?

R: Yo he trabajado dentro de mi música ambas cosas, en una muy temprana edad me interesé por la poesía popular, por el canto de lo humano y lo divino, por el guitarrón chileno, por otro lado el conocimiento de las distintas danzas también me ha interesado mucho, sobre todo en el sur. Y de ahí yo tengo composiciones en donde abordo todo esto. Para mí, recoger la tradición de la música es fundamental y esta situación de síntesis que yo he aprendido a hacer entre música criolla, música mestiza y la música académica, y por otro lado, el tema del mundo mapuche. Creo que nosotros, como compositores tenemos un gran material, no solamente en Chile sino que en toda Latinoamérica, el cual creo, es un continente muy rico en el sentido de que se producen grandes síntesis y fusiones en el sentido de las culturas. Nosotros recibimos música europea, jazz, rock, música asiática, por lo tanto tenemos una riqueza tan grande de posibilidades como compositores de fusionar y producir síntesis musicales, porque además no tenemos que rendirle cuentas a nadie, como un europeo o un alemán (¡quien siente el peso de Bach, no te digo como!). En cambio, nosotros no, como americanos, recién estamos sintiendo que tenemos una ascendencia, que somos descendientes como por ejemplo de la Violeta Parra. Sin embargo, no tenemos un peso de la tradición al cual responder, entonces somos la libertad en sí, y esa libertad se traduce en poder fusionar, mezclar, integrar y sintetizar. Eso es lo que me llama la atención (…) hay muchos elementos….

Yo creo que hay que empezar por lo que a uno le gusta, suena muy básico, pero mucha gente compone lo que se supone debiera componer, o lo

que la academia le dice que componga, o lo que sería correcto componer, o lo que el profesor le dice lo que tiene que componer, pero todo eso es una falacia. Tú tienes que componer lo que te gusta, es decir, que tu sientas que lo que estas componiendo es completamente propio, en el sentido que te sientes plenamente identificado con eso y que no le estas rindiendo cuentas a nadie.

4.- En relación con la pregunta anterior, desde tu experiencia ¿cuál crees tú que es la tendencia de los compositores con formación académica en la actualidad, el interés por los pueblos originarios o la música ya mestizada?

R: Yo creo que los compositores doctos todavía están haciendo lo que les dicta su profesor y el profesor lo que hace básicamente es transmitir la música europea, y ahí están atrapados porque la música europea en el fondo ya se hizo, ya está instalada con una estética que la aprendieron algunos profesores y ellos la enseñan y lo que llega a hacer el alumno es copiar, entonces el estudiante finalmente cae en la copia porque cree que esa es la música, […] Los que somos latinoamericanistas y creemos que este es el continente del futuro, justamente estamos pensando en que tenemos todo un mundo por delante y que si vamos por el camino de la copia, si seguimos pensando de una manera colonial, es decir, si seguimos pensando como colonizados no vamos a salir nunca de eso, tenemos que seguir pensando como el mapuche, el mapuche verdadero no piensa como un colonizado. El mapuche firmó la pacificación, pero nunca se rindió.

5.- La música mapuche, ¿es más pura en relación a los pueblos originarios del norte, teniendo en cuenta qué estos últimos pertenecieron a la cultura Tiahuanaco (Chile, Bolivia y Perú)?

R: Si nosotros consideramos la música de un punto de vista estético, como la mira el occidental o incluso los chilenos, no podemos juzgar la música mapuche, si le ponemos el epíteto de música a lo que ellos hacen, porque no es el concepto que nosotros usamos de música el que usa el mapuche para ella. La música mapuche se acerca mucho más al concepto Zen del monje budista de la música. La música es un medio para lograr algo, ésta tiene la finalidad de ayudar a la machi y a los participantes de una ceremonia a entrar en un trance [...] Por eso es una música tan repetitiva. Ese es el sentido y no va por lo estético.

(Refiriéndose a la pregunta) Se trata de pueblos conquistados y no conquistados. Los pueblos del norte fueron conquistados, se rindieron, fueron subyugados, ahí está la gran diferencia. En primer lugar, los Incas comenzaron a dominar a todos los pueblos que venían de donde ellos estaban instalados hacia el sur y empezaron a absorber todas las culturas del norte de lo que hoy se conoce como territorio chileno; habían cerca de 27 culturas distintas y cuando llegaron donde estaban los mapuches, no pudieron someterlos.

Segundo, cuando llegan los españoles, comenzaron a exterminar pueblos completos, pero a los mapuches no lograron someterlos y recién en el siglo XIX se firma un tratado de paz para no seguir en guerra, pero la rendición nunca […] El tema es que al ser sometidos los pueblos, las cosmovisiones que tenían se perdieron; sin embargo, el mapuche ha mantenido esa fuerza, por lo tanto, yo diría que son los que las han perdido menos.

6.- Si partimos de la premisa de que para el mapuche, la música no es una manifestación artística, ¿cómo entonces un compositor puede lograr representar su música y transformar en arte algo que en su esencia no lo es?

R: Yo creo que cualquier creador transforma en arte aquello que no es; la pintura en sí misma no es arte, Da Vinci la transforma. Los sonidos están ahí y el artista los transforma en arte. La base de los sonidos de la música mapuche tiene que ver con la naturaleza básica y es lo que dicen los chinos: el *yin* y el *yang*. La música mapuche tiene un polo positivo y uno negativo permanentemente, que tienen que ver con el ritmo de la vida. Si tu escuchas la música mapuche es básicamente esto (percute ritmo yambo) y la analizas, te das cuenta que es un golpe más corto y uno más largo y si te pones la mano en el corazón y lo escuchas, te darás cuenta que es lo mismo. Y si vamos al aspecto positivo y negativo, uno es opuesto al otro sonoramente y si vamos al impulso, uno impulsa al otro, y se retroalimenta y esto es el ritmo de todo, de la Tierra, del día y la noche. Yo creo firmemente en que la simpleza de la música mapuche es muy básica, es tan básica como el latido del corazón y eso es música porque el hombre puede transformar esos sonidos en arte. Yo creo que el hombre puede transformar todos los elementos de la naturaleza en arte, para que el resto de los hombres lo puedan comprender.

7.- ¿Qué consejo les darías a todas las personas que se interesan por la composición y que están buscando una identidad propia?

R: Primero que nada, debemos asumir que somos mestizos. Para la gran mayoría de los estudiantes de composición, existe una problemática muy grave y es que muchos -y lo voy a decir irónicamente- se creen europeos; quieren ir a estudiar a Europa porque piensan que ahí está todo lo referente a la música contemporánea, pero el universo de esa música ya está hecho; nosotros también podemos hacer música contemporánea, pero que no necesariamente es esa. La música, el arte, cuando tú lo haces, obviamente que es el reflejo de una condición social y política que te rodea. Tú no puedes vivir absolutamente desvinculado –esquizofrénicamente- de estar haciendo una música que pertenece a Alemania si vives en Chile. ¿Por qué la Violeta Parra ha transcendido? ¿Por qué transciende su música? En todo el mundo, la Violeta Parra es considerada una gran músico, una gran creadora. Porque fue, en primer lugar, honesta; segundo, recogió lo que tenía a su alrededor y lo plasmó. Ella no actuó esquizofrénicamente haciendo lo que estaban haciendo -no sé dónde- para hacerlo acá. Ella fue tremendamente honesta porque hizo lo que ella quería hacer, no lo que otros le decían que tenía que hacer. Si tú me pides un consejo: yo creo que en todo arte uno tiene que hacer lo que le gusta hacer, no lo que se supone está bien hecho y que normalmente te lo dicta la academia, y ésta normalmente va por el camino de la copia […] ¿Por qué copias?, ¿acaso no es mejor buscar en lo que tienes y hacer algo propio? Porque eso sí va a trascender, si Tarantino trascendió en el cine, fue porque hizo lo propio, lo que le gusto y en lo que creyó.

14.2 Entrevista a Rafael Díaz.

25-01.2014

1.- ¿Es correcto hablar de “Etnia Mapuche”?

R: Es una tremenda pregunta que ni los más estudiosos podrían responderla. Por ejemplo, José Bilboa, quien es uno de los que se ha dedicado a estudiar la cultura mapuche, tiene sus dudas respecto a la existencia de una etnia que identifique al grupo racial mapuche, debido a que el genoma chileno está muy mezclado. Hoy en día, en todas las investigaciones de Ciencias Sociales, ya se volvió una moda aplicar un catastro genético de nuestro perfil de ADN, que se ha aplicado incluso a miembros de comunidades mapuche donde se ve un factor indígena de base y un factor criollo hispánico como sustrato también, entonces lo que es puro realmente no existe como genoma chileno y tampoco aparentemente el pueblo mapuche que también está mezclado. Lo que tu preguntas es una hipótesis que no tiene una respuesta muy clara, el mapuche de las comunidades reivindica su ser mapuche y su identidad territorial como pueblo, ellos se manifiestan como no chilenos, quieren su independencia política y geográfica, independientemente de que sus genes sean o no puros, independiente de poder demostrar ese purismo mapuche, en mi opinión es muy difícil de demostrar de que efectivamente exista, pero existe una unidad cultural, una tribu cultural que puede llamarse propiamente mapuche y que tiene sus límites claros; su lengua, sus códigos, su forma de relacionarse con la sociedad y eso es algo muy distinto a una pureza racial. Es relativo, por tanto no se puede desconocer que hay pueblos originarios en este país que no se han asimilado a la cultura chilena y que tienen la necesidad de cuidar su ambiente.

El pueblo mapuche es incidente, es el mayoritario en chile y el que más reivindica su condición de ser pueblo autónomo, independientemente de que se hiciera un análisis genético a su sangre a la mayoría de los miembros de las comunidades, te llevarías una tremenda sorpresa; al menos yo trabajo con bioquímicos, con biólogos y lo que he visto en el estudio del genoma es que hay una mezcla enorme de sangre criolla, chilena, hispana y extranjera con la mapuche.

2.- ¿Cómo un compositor con formación académica puede representar su cosmovisión, su música en una obra?

R: Esa fue una pregunta que yo también me planteé y trate de responderla en este libro “Cultura Originaria y Música Chilena de Arte”. Si el pueblo mapuche, como cultura, no considera a la música un arte o una expresión artística, en donde hay pasivos, observadores y activos, ejecutantes: esa dualidad, no se da. La manifestación musical, los antropólogos la llaman “performática musical”, cundo se refieren a la manifestación musical de los pueblos originarios, porque involucran una variedad de manifestaciones que incluyen a la poesía, a la danza, a situaciones paroxísticas, incluso chamánicas y que no tienen nada que ver con un espectáculo ni con una situación esteticista, dejando esa salvedad clara, de que no estamos hablando de arte mapuche, ya que creo es una palabra tendenciosa incluso, salvo el joven mapuche emigrado a las urbes que hace arte para ser exhibido, ya sea a nivel artesanal o de arte mayor y que sí propiamente se puede llamar arte, pero eso estaría pensado por el descendiente mapuche para ser exhibido.

3.- El mapuche de la ciudad, ¿ve la música como manifestación artística o ésta sigue siendo de carácter ritual?

R. No siempre es ritual la “performática musical”, la ritualidad implica crear un espacio-tiempo ilusorio en las intemperies, normalmente para re-ocuparlo, con una finalidad sagrada. Pero a veces, la música se manifiesta en otros contextos, por ejemplo la diversión, el encontrarse, el acompañarse, lo que también posibilita música en el sentido mapuche. La palabra música no existe en la lengua mapuche, pero ellos si tienen manifestaciones musicales para entretenerse, no siempre es ritual. Y ¿qué está haciendo el chileno con todo ese acervo musical? y ¿por qué se involucra? y ¿por qué crea ese tipo de mundo? y ¿por qué interesa?, es también lo que traté de responder aquí (ojea el libro mencionado anteriormente). Es raro, porque los primeros compositores que se interesaron en la cultura mapuche eran aristócratas. Los compositores y los artistas de este país a principios del siglo XX eran terratenientes, gente de muchos recursos, de mucho dinero que podían darse el lujo de cultivar un arte, sin perecer. Fueron ellos los que buscaron al otro, al indígena. Eso es rarísimo, primero es raro porque es una elite socioeconómica la que busca a un pueblo acorralado, y artísticamente lo buscan desconociendo el carácter ritual cotidiano de su manifestación. Luego vino un decaimiento en la aristocracia e irrumpió un compositor de clase media que siguió buscando lo mismo, y luego irrumpieron compositores de

sangre indígena que siguieron buscando lo mismo, como es el caso de Carlos Zamora, que es mitad atacameño y mitad chileno. Entonces, ¿qué es lo que buscan? Solo podría decir que es lo que encontré investigando en algunos compositores.

Por ejemplo, ¿qué es lo que busca Cáceres? ¿Cómo se encuentra él con el mapuchismo? Se encuentra a través de una tendencia minimalista en su música casi mántrica diría yo […] y ese minimalismo se parece mucho al minimalismo de las performáticas musicales mapuches, ahí hay un enamoramiento de él como huinca, como compositor hacia una forma de crear un trance sonoro que él lo ve y lo siente muy propio […]

En otros casos, se busca un sentido de la temporalidad que no tenga cortes, que te instale en una especie de eterno retorno […]

(Mira y habla de las carátulas de sus discos) Para mí, está clarísimo que lo que yo busco en las performaticas de los pueblos originarios es la naturaleza. Y la música de la naturaleza es la música de los pueblos originarios porque ellos son panteístas, ellos se basan en la naturaleza como una deidad, la naturaleza tiene su propia temporalidad y eso fue lo primero que yo aprendí de niño. Mi padre tuvo una circunstancia que nos marcó a todos, pero de una manera positiva, mi padre quedó cesante en la década de los 70 y nos llevó a vivir a una villa que se llama “Alto Rio Cisnes”, al noreste de Coyhaique, entonces al vivir como colonos yo me apropié de este mundo […] por tanto, todo lo que era naturaleza a mí me sonaba a música, esa fue mi puerta de acceso y la naturaleza tiene ciclos, ritos, sentido del paso del tiempo que no es el cronológico… y tiene música. Descubrí que los pueblos originarios y la naturaleza son lo mismo y como la naturaleza ya estaba en mí como música y como temporalidad, entonces se produjo otra feliz coincidencia. […] La música para mi es visceral, nace como una cosmovisión de sentimientos en mi caso, nunca parte con apuntes , ni siquiera tiene que ver con mi trabajo de campo, llevo más de 20 años haciéndolo, pero eso está aquí (muestra su libro) y son datos duros.

4.- ¿El mapuche actual, es celoso de su música o está agradecido de que los compositores la tomen y la divulguen?

R: Puedo hablarte de mi experiencia personal, porque no puedo hablar por los demás, pero puedo decirte que la situación del pueblo mapuche en el territorio soberano de Chile es tan complicada que cualquier acercamiento simpático a su mundo, a su cultura es bien recibido, por lo menos en mi caso así ha sido. De hecho están tan complicados en términos de reivindicación, de espacio, de poder tener una posibilidad de vida, de su cultura respetada por la cultura chilena que yo no he tenido ningún tipo de traba en transcribir sus cantos, incluso metamorfosearlos en mi música, tampoco podría decir que les interese, de hecho cada vez que voy a visitarlos […] llevo estos discos, pero siento que no les interesa. Las temáticas de ellos son otras, tienen que ver con el desarraigo territorial y el reconocerse como un pueblo independiente. Para mí, siento que no lo van a lograr ni en 100 ni en 200 años porque las políticas de territorio en Chile están muy claras, entonces el gran tema de ellos es esa reivindicación como pueblo en sí mismo. Entonces, este tipo de manifestaciones (refiriéndose a los discos) son un tipo de compañía, ellos lo consideran como una forma de crear vínculos, que incluso los pueden ayudar en algo superior para ellos, que es la sobrevivencia como cultura en sí misma. Nunca escuché una palabra a favor o en contra de los cantos ceremoniales de Eduardo Cáceres, por ejemplo. Es más, yo creo que lo que les importó -de la obra- fue el cómo puede ayudar esa música en su reivindicación.

5.- La música mapuche, ¿está protegida por el Gobierno de Chile?, o ¿esto no ocurre porque son celosos de ella y no quieren que nadie más la conozca?

R: La parcela de la música aborigen es tan pequeñita comparado con la estructura social de este pueblo aborigen, que es mejor preguntarse primero, ¿qué protege el Estado de Chile a una cultura determinada? En el caso del pueblo mapuche, agrupado en el liderazgo que ellos tienen, sus propios toquis, demandaron a tribunales internacionales al Gobierno de Bachelet por maltrato y abuso y hasta el día de hoy la causa está en tribunales abierta. Chile se encuentra en estos momentos demandado por el pueblo mapuche como organización por abuso contra los derechos humanos […]

La cultura mapuche tiene un sello, hay algo en ellos que los caracteriza, su autonomía, su independencia, su propio código moral, que es diferente al código católico […] entonces, ellos no quieren nada de nosotros,

escucho siempre lo mismo, los *longkos* dicen siempre lo mismo “no queremos nada de los chilenos, solo que nos dejen en paz”.

6.- En el 2010, le tocó componer la obra chilena obligatoria del concurso “Luis Sigall”, titulada “El ángel de la guarda se le aparece a Matías Catrileo”, un joven mapuche que fue asesinado. ¿Hubo algún inconveniente con esta obra?

R: Asesinado un 3 de enero por la espalda baleado en una manifestación en el sector Pehuenche. Compuse una obra con ese título para un concurso musical internacional de mucho prestigio, ingenuo de mi parte, pensé que la obra podía ayudar y cuando la obra se ejecutó y se presentó a la prensa, se omitió la mitad del título […] la obra se presentó como “El ángel de la guarda”. Viví una censura que no me imaginé iba a vivir […] ahí ves que el problema está latente, una obra musical para violín y piano, que involucra a un comunero asesinado, genera problemas en una institución comunal de prestigio, dado que resultó incómodo.

7.- ¿Cuál es la diferencia entre “piano preparado” y “piano intervenido”? ¿Se ha hecho antes una obra inspirada en la música mapuche utilizando el “piano preparado” o el “piano intervenido”?

R: Hoy en día está claro el concepto y se pueden usar como sinónimos. En los años 50 no significaba lo mismo. El “piano preparado” significaba un tratamiento en el timbre del instrumento que tenía ciertas regulaciones y el “piano intervenido” es algo que surgió dentro de corrientes más populares. En este género musical, por ejemplo, se aplicaba la intervención del piano para generar distorsión. Helmut Lachenmann, compositor alemán, en los años 80 todavía hacía una distinción entre “piano preparado” y “piano intervenido”. Piano intervenido se consideraba a un piano modificado en su temperamento, es decir, que era desafinado o más bien se modificaba su afinación como patrón para alterar la relación de tonos y semitonos y hacerlos más estrechos, utilizando distintas zonas del instrumento o la totalidad de éste, a merced del compositor. Por ejemplo, una serie de obras de Lachenmann de su período africano en los años 80 que surgieron de visitas que realizó al corazón de África, generaron pianos atemperados. Eso sería diferente al “piano preparado”, que implica intervenir en el timbre del instrumento.

Si consideramos el piano intervenido como un piano con un temperamento diferente, es decir, desafinado o modificado en su afinación, desgraciadamente no se ha hecho en Chile música con un piano con una regulación de afinación diferente; sería fantástico, pero si se ha hecho música con piano preparado poniéndole dedales, partículas de goma, de plástico para provocar ruido, o ruido de clúster de notas, hay varias obras en ese sentido; el mismo Cáceres tiene obras para piano preparado que tienen raigambre mapuche, incluso hay momentos en algunas obras, en que el piano debe usar algún tipo de sordina en las cuerdas o a veces deben ser tocados por baquetas, pudiendo también ser raspados en los entorchados, lo que también es una forma de variar el timbre.

15. CONCLUSIÓN.

Esta investigación ha tenido la intención de mostrar y divulgar los elementos que se pueden extraer de la performática musical mapuche, para así desarrollar una composición. Además, que sea una antesala para todas las personas que deseen tener una visión general del tema. Es indispensable para los interesados, involucrarse primero en los aspectos históricos y culturales, como por ejemplo, su cosmovisión. Después de realizada esta primera e indispensable etapa, se podrá comprender el sentido de su "música", y es ahí cuando surgirán ideas para una composición. Si bien en este estudio, se compuso en función del piano, los elementos que se infieren de su performática musical son aplicables a otros instrumentos, especialmente a los de percusión y los de cuerda como la guitarra, donde es más sencillo alterar el sonido y lograr así otras afinaciones, e incluso atemperarlos.

En la obra se representan los instrumentos más importantes y los casi extintos, como también se establece un reflejo de algunos aspectos de su cosmovisión y por último, se representa la problemática de su desarraigo territorial. Lo mencionado con anterioridad dio origen al título de la obra, denominada "Despojo y Desolación". Otro aspecto relevante es rescatar el diálogo que se produjo entre ambas músicas, lo mapuche y lo europeo. Por último, es una obra rica en conceptos.

Como se mencionó en este proceso, si bien se han realizado obras musicales con piano intervenido -y no en el sentido de afinarlo de otro modo, sino que alterando su sonido por medio de elementos utilizados en el cordal-, no se ha explorado mayormente el mundo de "lo atemperado", es decir, modificar la afinación del instrumento. Es ahí donde hoy en día existe un gran camino por recorrer y resultaría más que interesante comenzar a pensar la música desde esa perspectiva, ya que son infinitas las posibilidades que se pueden trabajar en una obra.

Por último, cabe destacar que esta investigación no tuvo bajo ningún aspecto menoscabar la música de tradición europea, ya que es una escuela indispensable para los estudiantes de música, pero también es vital reconocer que en nuestro país existieron otras culturas milenarias, la mayoría de ellas hoy extintas, que practicaban la música, a lo mejor sin un goce estético, pero no por ello su aporte es de menor relevancia. Quizás, de no haberse extinguido la mayoría de ellas, se puede inferir que podrían haber

evolucionado hasta lograr un sistema de escritura musical como ocurrió con la música europea. Es cierto que el pueblo mapuche es hoy en día el grupo étnico mayoritario en nuestro país, pero también es cierto que cada vez están perdiendo más elementos de su cultura y con ello de su “música”. Es por esto que quisiera dejar abierta la invitación a futuras investigaciones, para que puedan aportar más sobre este tema. Por otro lado, que las carreras de arte de las universidades y también en colegios, incluyan en sus contenidos curriculares el estudio de nuestras culturas ancestrales y por último, para aquellos compositores que deseen involucrarse con lo propio que entrega la “música mapuche” y la de otros pueblos originarios de Chile, como ocurre en otros países de Latinoamérica, donde a la música de raíz se le da un mayor cuidado e importancia. Todo esto, para ir construyendo una identidad musical propia.

16. BIBLIOGRAFÍA.

- Ernesto Gonzalez Greenhill. “Vigencias de instrumentos musicales mapuches”. Revista Musical Chilena. Redacción: Compañía 1264-Casilla 2100-Santiago de Chile-Facultad de Artes-Universidad de Chile. Nº 166 1987. 139 p.

- María Ester Grebe. “Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche”.
  Revista Musical Chilena”. Redacción: Compañía 1264-Casilla 2100-Santiago de Chile-Facultad de Artes-Universidad de Chile. Nº 126 y 127 1974. Págs. 47-79.

- José Bengoa. “Historia del pueblo mapuche” (Siglo XIX y XX). Publicado por Ediciones Sur. Colección Estudios Históricos.5ta Edición Julio 1996. 426 p.

- Ana Fountel. “El otro piano”. Trabajo realizado para el “Fondo Nacional de las Artes”. 1era edición. Buenos Aires. Argentina. 2008. 63 p.

- Natalia Caniguan y Francisca Villaroel. “Muñkupe ülkantun. Que el canto llegue a todas partes”. Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes. Fondart Nacional. 2011. 143 p.

- Rammón Cayumil Calfiqueo. “La música mapuche, una mirada a los procesos subyacentes que se generan a partir de su uso y práctica cotidiana en diferentes contextos socioculturales”. Tesis presentada a la Universidad Mayor de San Simón, para la obtención del título de Magíster en Educación Intercultural Bilingüe con la Mención Planificación y Gestión en EIB. Cochabamba Bolivia. 2001. 173 P.

17. <u>WEBGRAFÍA.</u>

- Rolando Gonzales Marreno. 2008. “El piano preparado de John Cage, una solución a un problema de espacio”.
  < http://arteenlared.com/articulos/el-piano-preparado-de-john-cage- una-solucion-a-un-problema-de-espacio.html>
  [Consulta: Abril 2011]

- Rafael Díaz Silva. 2008. “La excéntrica identidad mapuche de la música chilena contemporánea: del estilema de Isamitt al etnotexto de Cáceres”.
  < http://catedradeartes.uc.cl/pdf/Catedra5-05Diaz.pdf>
  [Consulta: Marzo 2014]

- Elicura Chihuailaf. Selección de textos: “25 año de poesía chilena (1970-1995)”.
  <http://es.scribd.com/doc/35840520/Elicura-Chihuailaf>
  [Consulta: Mayo 2011

- Rafael Díaz Silva. 2009. “El no lugar de la música indigenista en Chile: hacia una etnomusicología de la soledad”.
  <http://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n45/art12.pdf>
  [Consulta: Julio 2011]

- María Ester Grebe, Sergio Pacheco y José Segura.1972. “Cosmovisión mapuche”.
  <http://meli.mapuches.org/spip.php?article95>
  [Consulta: Octubre 2013]

- Música Sacra Chilena 1987-2007. Obras de Rafael Díaz, Eduardo Cáceres.
  <http://www.musicasacrachilena.cl/>
  [Consulta: Julio 2011]

- José Pérez de Arce. 2007. Disco que acompaña el libro “Música mapuche”.
  < http://www.precolombino.cl/mods/audiovisual/audio/albums.php?cat>
  [Consulta: Mayo 2011]

- Ernesto Gonzáles Greenhill. Grabaciones obtenidas entre los años 1980 y 1981. "Instrumentos musicales mapuche". <http://www.precolombino.cl/archivo/archivo-audiovisual/audio/#pieza_relacionada_14992> [Consulta: Febrero 2014]

- Serie de tv "La primera música". Capitulo 3: "La música lafkenche (gente del mar)". Subido el 16 de Febrero de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=YHTpeOYsUKg> [Consulta: Marzo 2014]

19. DISCOGRAFÍA RECOMENDADA.

- John Cage (1912-1992). "Complete Piano Music Vol. I". Cd I, II y III. The Prepared Piano (1940-1952). Sonatas and Interludes for Prepared Piano (1946-1948).

- Eduardo Cáceres. “Azul y otros puertos”, “Música… en la frontera… de la música”.

- Rafael Díaz. “7 llamadas”, “Canción del regreso”, “El sur comienza en el patio de mi casa”, “La otra orilla”.

- Lautaro Manquilef. Iñche Tañimapu. “Mi Tierra Araucana”. 1986.

- Música del Wallmapu. 1999. Recopilación de cantos y música mapuche de distintos lugares.