

UN ACERCAMIENTO A LA MÚSICA MAPUCHE WILLICHE A TRAVÉS DE CRÓNICAS Y ESTUDIOS ACADÉMICOS*

AN APPROACH TO MAPUCHE WILLICHE MUSIC THROUGH CHRONICLES AND ACADEMIC RESEARCH

Ignacio Soto-Silva **, Myriam Núñez-Pertucé***, Franco Millán-Rute****

Resumen

Las comunidades mapuche williche corresponden al pueblo que habita en la zona sur de Chile, en las actuales regiones de Los Ríos y Los Lagos. El presente artículo busca dar cuenta respecto a cómo dichas comunidades han sido descritas en crónicas y estudios académicos. El objetivo de esto es avanzar hacia la determinación de las formas en las cuales se han generado ciertos imaginarios que constituyen la base sociocultural sobre la cual comprendemos en la actualidad a la música en el territorio williche. El trabajo permitió evidenciar una cierta inespecificidad en la información relacionada con las colectividades williche en las crónicas. Por otra parte, las investigaciones actuales permiten establecer que existe una serie de aspectos particulares que diferencian a dichas comunidades con las de Temuco. Este punto ha sido central en nuestra discusión, pues hemos observado que el conocimiento sobre la música mapuche ha estado históricamente homogeneizado en base a las características de dichas comunidades.

Palabras clave: Música williche, banjo, territorio, Chile.

Abstract

The Williche is an indigenous subgroup that is part of the larger Mapuche community, which inhabits the southern part of Chile in the regions of Los Ríos and Los Lagos. This article provides an account of how these communities have been described in chronicles and academic studies. The aim is to identify how specific imaginaries constitute the socio-cultural basis on which we currently understand music in the Williche territory. On the one hand, our discussion shows that there is a lack of specificity in the information contained in the chronicles. On the other hand, recent studies depict several musical traits particular to the Williche, which differ significantly from some musical features ascribed to the Mapuche communities located around Temuco. This point has been central to our discussion, as we have observed that knowledge about Mapuche music has historically been homogenized on the basis of the characteristics of these communities.

Keywords: williche music, banjo, territory, Chile.

Fecha de recepción: 21-09-2021 Fecha de aceptación: 14-06-2022

El estudio de la música en el contexto mapuche ha suscitado una gran cantidad de investigaciones a lo largo de las últimas décadas. Las tempranas aproximaciones de Carlos Isamitt (1962), quien desarrolló trabajo de campo en la zona de Chiloé durante los primeros decenios del siglo XX, los aportes de María Ester Grebe (1973, 1998), Ernesto González (1986), José Pérez de Arce (2020[2007]); y en la actualidad, de Silva-Zurita (2017), Rekedal (2015), Hernández (2003), Soto-Silva (2018) y Díaz-Collao (2020, 2022), son sustantivos para el establecimiento de un marco de saberes que nos permite conocer, a rasgos generales, las cuestiones fundamentales sobre la música mapuche. Sin perjuicio de ello, uno de los aspectos más significativos que encontramos en las diferentes comunidades mapuche es su

diversidad cultural y territorial. Estimamos que las representaciones musicológicas de lo mapuche se acercan a una perspectiva homogeneizante de la cultura. Es común observar generalizaciones sobre las prácticas musicales mapuches, donde la Araucanía es el polo de mayor interés. Esta situación, parece tener como consecuencia que las músicas de las colectividades de la región de la Araucanía, sean sindicadas como las formas tradicionales de manifestación musical mapuche. Esto último, a nuestro entender, podría no ser preciso, ya que las diversas identidades territoriales poseen distintos modos de hacer música y una concepción desterritorializada de su estudio tiene el riesgo de decantar en perspectivas esencialistas esta cultura.

* Artículo financiado por del proyecto FONDECYT N°11190505 y el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (NCS2022_016)

** Departamento de Humanidades y Artes. Universidad de Los Lagos. Osorno, Chile. Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras. Correo electrónico: ignacio.soto@ulagos.cl

*** Departamento de Humanidades y Artes. Grupo de Investigación (GIAP10/21) sobre "Música, cultura y territorio: debates sobre la investigación musical desde las regiones". Universidad de Los Lagos. Osorno, Chile. Correo electrónico: mnunez@ulagos.cl

**** Departamento de Humanidades y Artes; Grupo de Investigación (GIAP10/21) sobre "Música, cultura y territorio: debates sobre la investigación musical desde las regiones", Universidad de Los Lagos. Osorno, Chile. Correo electrónico: franco.millan@ulagos.cl

De acuerdo al último censo nacional (INE, 2018) los mapuche corresponden al pueblo originario de mayor presencia en el territorio chileno, quienes, además, habitan de manera significativa en el actual territorio argentino. Dicha distribución geográfica no es producto de una migración reciente, más bien, corresponde a la extensión geográfica histórica de dichas comunidades. Gavilán (2011) menciona que los mapuches se encontraban distribuidos entre la zona centro-sur de Chile -en las actuales provincias del Maule, Ñuble, Biobío, Arauco, Cautín, Valdivia, Osorno y Llanquihue- y la zona suroccidental de Argentina -Neuquén, la Pampa y Río Negro-. En los distintos espacios territoriales podemos ubicar diversas variantes culturales de los mapuche. Si bien comparten una matriz común, algunas diferencias se pueden evidenciar en aspectos dialectales y en prácticas culturales. En el contexto de la etnomusicología, Silva-Zurita (2017:18) plantea -a partir de una extensa revisión bibliográfica- una división de cuatro subgrupos: el grupo central localizado en el *Lelfünmapu*¹, entre los valles centrales de la región de la Araucanía y del Biobío; el *lafkenche* o gente del mar, ubicado entre el golfo de Arauco y la zona norte del río Toltén; y williche, localizado en desde el sur del río Toltén y el golfo del Reloncaví, en el espacio denominado como *Willimapu*. En este artículo nos enfocaremos en el último subgrupo.

Experiencias previas (Soto-Silva, 2017; Soto-Silva, 2018; Soto-Silva 2019; Soto-Silva et al. 2021) sugieren la existencia de diferencias entre las prácticas musicales williche y las comúnmente reconocidas como propias del pueblo mapuche. No obstante, estas no se encuentran -aparentemente- sistematizadas por la literatura musicológica. Por ello, en este trabajo discutimos cómo se ha estudiado y representado la música de estas colectividades, con el objetivo de determinar las formas en las cuales se han generado imaginarios que constituyen la base sobre la cual comprendemos, en la actualidad, la música tradicional del territorio williche.

Esperamos que este ejercicio nos permita problematizar con mayor detalle la hipótesis de que las comunidades williche poseen prácticas musicales singulares que difieren con lo que solemos entender como rasgos musicales mapuche. Consideramos que si bien las ciencias sociales (Lazo et al. 2020) y las humanidades (Villanueva-Gallardo 2019; 2021) han profundizado en la diversidad cultural y social de este subgrupo, un planteamiento situado territorialmente nos permite tensionar las maneras en las cuales el conocimiento ha sido producido en la etnomusicología nacional. A partir de esta premisa, nos hemos propuesto realizar una revisión bibliográfica que nos permita, por una parte, una aproximación preliminar a las características

territoriales de la música mapuche williche, y por la otra, delimitar algunos vacíos en el conocimiento sobre esta materia. Esto ha demandado inferir, en algunos casos, la pertinencia de las menciones debido a la inespecificidad de estas, principalmente en crónicas. En este sentido, el principal problema radica en la determinación de la localización geográfica de las alusiones y de los instrumentos a los cuales refieren, dada la variedad de denominaciones que estos poseen dependiendo de la época o el autor. Si bien esto es esperable —por las características de estas fuentes— ha demandado un tratamiento particular en la revisión de la información contenida. Reconocemos que aquel proceso es subjetivo, por cuanto es una inferencia basada en las referencias de los autores, en particular de aquellos que reportan en sus textos haber realizado trabajo de campo en los límites geográficos históricamente atribuidos a este pueblo. Sin embargo, es un ejercicio necesario para avanzar en la identificación de tópicos que no han sido abordados con detalle por la literatura.

Desde la perspectiva metodológica, el trabajo se ha realizado en dos fases. La primera corresponde a una revisión de crónicas y estudios entre el siglo XVI y principios del siglo XX. La segunda, a una exploración de investigaciones recientes que refieren de forma directa o indirecta a la música mapuche williche. A través de un análisis de contenido, establecimos categorías que nos muestran cómo se entiende o alude a la música de dichas comunidades. Para fines de esta experiencia, optamos por incluir alusiones que refieren a manifestaciones tradicionales o rurales².

El artículo se encuentra organizado en dos secciones. La primera aborda las crónicas y textos etnográficos fechados entre 1673³ y 1910. La segunda corresponde a una revisión de investigaciones académicas que datan desde principios del siglo XX hasta la actualidad. La razón por la cual hemos optado por esta organización responde a las significativas diferencias en ambas tipologías documentales. Con posterioridad, reflexionamos sobre las categorías que emergen en dichos apartados y su rol como generadores de estereotipos y formas de entender y observar las prácticas musicales de las comunidades.

Consideramos relevante discutir y plantear este tipo de trabajos a partir de posicionamientos territorializados, ya que dichas posturas promueven procesos de descentralización en la producción de conocimiento y el abordaje de espacios

1 Para la escritura de los conceptos en lengua mapuche utilizaremos el glosario mapuche unificado. En el caso de las citas textuales, hemos mantenido la forma de escritura de los autores.

2 Excluimos los estudios que abordan las dimensiones urbanas y la música popular, ya que aquello podría responder a fenómenos diferentes al planteado en este artículo.

3 También revisamos el texto de Luys de Valdivia (1606, publicado en 1684), Arte y gramática general de la lengua que corre en todo el Reyno de Chile, con un Vocabulario, y Confessionario. Si bien dicho texto sitúa a las comunidades williche y también habla de los "beliche", no hay menciones significativas sobre su música y su contenido escapa a los objetivos de esta revisión.

que son escasamente estudiados por la musicología nacional. De acuerdo con Daponte y Palmiero (2020:174) ocurre una situación semejante en la zona norte de Chile. Así, las implicaciones del territorio, entendido como el espacio físico o simbólico apropiado por un grupo humano, cuyo proceso de significación se encuentra delimitado por factores externos a quienes lo habitan (Giménez 2001; Vergara 2010; Duarte 2017), nos instan a replantear los modos en los cuales la etnomusicología chilena se ha aproximado al estudio de las músicas locales. La relación entre la música y el espacio que sus cultores habitan, es fundamental para debatir los conocimientos actuales acerca de las prácticas musicales de las primeras naciones. De este modo, esperamos aportar a la discusión sobre el rol del territorio en las particularidades -sonoras, literarias y organológicas- de la música williche.

Referencias en Crónicas

Existen variados documentos que aluden a territorios en los cuales históricamente han habitado las colectividades williche. Es necesario comentar que las menciones a dichas variantes no son explícitas y una de las mayores dificultades ha sido delimitar aquellos relatos que coinciden con los espacios geográficos referidos a estas comunidades. La mayoría de estos apuntan de manera genérica a “los araucanos” para aludir a todos los pueblos que habitaban entre el sur del Biobío y el golfo de Reloncaví. Es común observar en estos trabajos una descripción de diversas facetas de su diario vivir, organización social, emplazamiento, funcionamiento militar, entre otros aspectos. En algunas crónicas se establecen nominaciones de estos grupos según su ubicación geográfica. Por ejemplo, se sitúa a los williche (gente del sur) como el pueblo que habitaba al sur del río Tolten. Sin embargo, al momento de intentar identificar rasgos culturales diferenciadores, nos encontramos con información generalizada que no da cuenta de estas posibles variaciones. Este hecho puede llevar a pensar que, en general, los colectivos situados al sur del Biobío poseían características similares en sus costumbres y que las formas de vida eran semejantes. Quizás, solo se diferenciaron en cuestiones lingüísticas, en los materiales utilizados para construir sus casas o bien para confeccionar utensilios e implementos -dependiendo de las materias primas disponibles en las zonas habitadas-. Sobre esta idea, José Toribio Medina (1882) señala que:

puede asegurarse, que las diversas tribus en que se han dividido los araucanos, constituían en el fondo un solo i mismo pueblo. Las distintas designaciones con que a veces se les nombra, de ordinario tomadas del propio vocabulario indígena, no implican sino simples designaciones jeográficas. (p.113)

El mismo autor presenta en una ilustración un objeto llamado *thoqui*, encontrado en La Unión (región de Los Ríos) y en la isla de Huar (región de Los Lagos). Este era un elemento distintivo que disponían los caciques y que también es señalado en la descripción de Núñez de Pineda y Bascuñán (1987 [1673]). Los relatos de Núñez de Pineda y Bascuñán⁴ se sitúan en el río Biobío, lo cual reafirma la idea de que las comunidades al sur de este -y al menos hasta la región de Los Lagos- poseían elementos comunes, que explicaría en parte la generalidad de la información descrita en la mayoría de las crónicas.

Para discutir la tesis de que es posible que las costumbres de los pueblos que habitaban del Biobío al Golfo de Reloncaví sean similares, se han seleccionado documentos que describen aspectos musicales cuya temática sea presentada por más de un autor y que estén potencialmente situadas al sur del río Tolten. Por esta razón se revisaron los textos de Alonso de Ovalle (1646), Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán (1987 [1673]), Ignacio Domeyko (1846), Vicente Carvallo (1875), Diego de Rosales (1877), Rodolfo Lenz (1895), José Toribio Medina (1882), Alonso González de Najera (1889) y Fray Félix José de Augusta (1910). A partir de esto, podemos deducir que dicha información podría estar referida a los williche. Para organizarla, hemos establecido algunas categorías que dan cuenta de temáticas que se mencionan con mayor frecuencia. Estas son: 1) carácter de los cantos 2) música y encuentros sociales y 3) organología y materialidad. La primera habla de las percepciones de los cronistas respecto a la recepción de dicha música. Estas se encuentran teñidas por un prejuicio vinculado a una mirada colonialista en la relación existente entre los autores y las comunidades, y una constante comparación con la música de tradición europea. En segundo lugar, la categoría música y encuentros sociales nos presentan relatos sobre instancias de socialización en los cuales la música se hace presente. La tercera se refiere a los instrumentos musicales utilizados en reuniones comunitarias -de índole religiosa o profana- y, en algunos casos, a la descripción de sus materiales y formas de construcción.

Carácter de los cantos

Esta categoría da cuenta de las percepciones de los cronistas y etnógrafos respecto al canto tradicional mapuche, presumiblemente, en el territorio williche. Una de las dificultades que encontramos en esta revisión tiene relación con la poca claridad evidenciada en las descripciones y el o los territorios a los cuales se refieren. Este punto es esperable dada las características de dichos documentos. Luis Merino (1974) lo reporta en “Instrumentos musicales.

⁴ Si bien la primera publicación del texto es de 1673, se relatan eventos acontecidos durante 1629.

Cultura mapuche y el Cautiverio feliz del Maestre de Campo Francisco Núñez y Bascuñán” cuando discute si las referencias realizadas por Núñez de Pineda y Bascuñán y de otros autores sobre un instrumento en particular, corresponden a la *trutuka*⁵.

A grandes rasgos, podemos identificar algunos aspectos que aluden a la expresividad de dichos cantos, así como también respecto a su carácter, señalado por los autores como triste y melancólico. Felipe Gómez de Vidaurre y Jerónimo Pietas, mencionan -en un texto publicado por José Toribio Medina (1882)- que “los araucanos tienen muchas canciones afectuosas i que con el tono de las voces expresen bien el dolor o la alegría i los otros afectos del ánimo” (p.300). La alusión de Gómez de Vidaurre y Pietas da cuenta de la premisa de que el canto mapuche tiene un componente expresivo. Este es denominado como lúgubre por Gómez de Vidaurre, quien señala:

suelen cantar una canción que llaman *Put-ru* ya con llanto, ya con furia, siendo de advertir que cuando el tema es lúgubre se prescinde de todo instrumento, porque dicen que el ánimo divertido con la armonía, no puede concebir el dolor i afecto compasivo que se pretende con los cantos melancólicos. (en Medina, 1882: 300)

Dicho aspecto es precisado por González de Najera (1889), quien además añade información respecto al contexto en el cual estos son ejecutados. Referente al carácter, indica lo siguiente:

“cantan todos al son que dije, levantando y bajando a un tiempo el tono o voces, así como los cuerpos en el baile, cuyo tono (por ser de tanta gente junta se oye de muy lejos) no sé si se le llame canto o lloro, según la tristeza infunde a quien lo oye” (p.55).

Esto también es descrito por Vicente Carvallo (1875: 138) e Ignacio Domeyko (1846: 56-57).

Música y encuentros sociales

La categoría de música y cotidianeidad da cuenta de prácticas que están vinculadas en esencia a cuestiones festivas. Es recurrente que en distintas crónicas se muestre una costumbre que a juicio de los autores de los textos revisados se encuentra arraigada en las sociedades mapuche como es la estrecha relación entre las celebraciones comunitarias, la comida y la ingesta de alcohol. Los cronistas se refieren a las fiestas como una práctica habitual relacionada con un modo de estar y vincularse colectivamente, ya sea al interior de la familia o con la comunidad. Estas descripciones forman parte de la base que ha permitido que ciertos

estereotipos negativos respecto a la cultura mapuche se mantengan hasta la actualidad (Saiz 1991; Saiz, Rapimán y Mladic 2008). Diego de Rosales describe una situación festiva de la siguiente manera:

Y a todos los que han trahido dones les dan a seis, a ocho y a diez botixas de chicha a cada uno. Y acabados estos cumplimientos se sientan a beber y comer, y andan los brindis, y en cargando bien la romana, se levantan a bailar y cantar al son de sus tambores, flautas y otros instrumentos (...) Todos sus regocijos y fiestas publicas se enderezan a comer, beber y bailar, juntándose las parentelas, como dige, y trayendo todos con que hazer la costa, unos la comida y otros la bebida. (1877:143-144)

Al igual que Diego de Rosales, Lenz (1895) menciona un vínculo entre la actividad musical y el alcohol, que se evidencia en actividades sociales efectuadas principalmente durante la noche. Asimismo, señala que estas celebraciones de carácter público están relacionadas con diversos tipos de funcionalidad. Por ejemplo, matrimonios, entierros, fiestas realizadas por los hechiceros, construcción de casas *Guicha-Boqi* (fiestas en que se baila en torno a un árbol, por lo general de canelo), entre otras.

Organología y Materialidad

Respecto de esta dimensión, se pueden observar menciones de instrumentos de percusión y viento con distintas funcionalidades. Por ejemplo, algunos son utilizados exclusivamente para acompañar el canto y otros para el baile. Lenz (1895:389-390) distingue entre los cantos con y sin acompañamiento instrumental. En esta clasificación se encuentran los cantos ceremoniales usados en el *machitún*⁶ y en el *ngillatun*⁷, que van acompañados por un tambor de uso ceremonial (*kultrun*). El autor menciona que la música utilizada para danzas también se acompaña con instrumentos, tal como aparece previamente descrito por Alonso de Ovalle (1646), quien hace referencia a vientos cuando relata una festividad comunitaria.

(...) todos a una levantan la voz a un tono a manera de canto llano, sin ninguna diferencia de bajos, triples i contraltos i en acabando la copla, tocan luego sus flautas i algunas trompetas; i luego vuelven a repetir la copla i a tocar sus flautas, i suenan éstas tanto, i cantan gritando tan alto, i son tantos los que se juntan a estos bailes i fiestas que se hacen sentir a gran distancia. (p.92)

6 El machitun corresponde a un ritual de diagnóstico y sanación llevado a cabo por una machi, autoridad tradicional. Sobre los alcances musicales de esta práctica ver Díaz-Collao (2022).

7 El nguillatun ritual comunitario de carácter festivo que es celebrado entre una y tres veces al año, con una duración de tres a cuatro días (Villega et al. 2019). Sobre las prácticas musicales asociadas a esta actividad, ver Silva-Zurita (2017:87).

5 La trutuka corresponde a un aerófono de tubo recto o curvo. Es fabricado con caña, metal o plástico y en su extremo posee una bocina construida en base a un cuerno de vacuno.

González de Najera, al igual que Ovalle, apunta la utilización de estos en cantos y bailes comunitarios. Además, añade en su relato descripciones de instrumentos de viento y percusión. El tamboril o *makawa* se menciona en las narraciones de distintos cronistas.

Puestos, finalmente, de la manera que he dicho, al estruendo de sus confusos y bárbaros instrumentos de tamboriles y cornetas hechas de canillas de piernas de españoles, que hacen un son más desconcertado y triste que alegre, bailan todos moviéndose a unos mismos tiempos, encogiendo y levantando los cuerpos al mismo son que tocan sin descomponer los brazos ni levantar los pies del suelo (1889: 55).

Por otra parte, Fray Félix José de Augusta (1910) reporta la utilización de instrumentos musicales, y añade una nueva nominación en instrumentos de percusión: no habla de los tamboriles sino de las cajas. Al respecto menciona: “Mucho tiempo continúan así: ¡0, ó, óm, óm, o óm. O óm!, grita la gente, hacen sonar la flauta (y), la corneta, baten las cajas -esto se llama *awun*” (p. 7). El mismo autor retrata instrumentos de viento como la *trutruka*, la que define como una especie de corneta hecha de *colihue* (p.27) -un tipo de caña nativa del sur de Chile-. Lenz también menciona la *trutruka* con el mismo material de construcción y describe al *lolkin* o *ñolkin*⁸ y el clarín, ambos instrumentos de viento.

José Toribio Medina cita a diversos autores que aluden a los instrumentos utilizados por las comunidades mapuche, puntualizando sobre el *kullkull*⁹ y la *piñilka*¹⁰. Respecto de lo williche, el autor comenta una serie de ilustraciones que publica en su crónica. Entre ellas se encuentran algunas que pertenecen a instrumentos musicales como el *pitucahue*¹¹ y otros dos provenientes de Valdivia. Señala que estos instrumentos están hechos de piedra, lo cual atribuye a una supuesta influencia de la cultura Inca.

8 El *ñolkin* es una trompeta natural construida en base a un tubo de caña o pvc. Posee características sonoras similares a la *trutruka*; sin embargo, es de menor tamaño. Pérez de Arce (2020 [2007]) menciona que dicho instrumento cumple una función melódica y que de acuerdo a sus cultores, dicho instrumento canta “canciones con letra” (p.84).

9 El *kullkull* es un instrumento aerófono que consiste en un cuerno de vacuno. Su función es principalmente la de realizar llamados. Según Silva-Zurita (2017) a diferencia de otros aerófonos mapuche que son utilizados de manera melódica, el *kullkull* no es considerado como un instrumento musical. Esto se debe a su tesitura es restringida y su utilización habitual es para realizar llamados durante ceremonias tradicionales o en el cotidiano (p.102-103).

10 La *piñilka* es un aerófono de madera de origen precolombino. Silva-Zurita (2017) señala que dicho origen es presumiblemente quechua y que hasta la fecha el instrumento posee características semejantes a las reportadas en el siglo XVI y XVII (p.33).

11 El *pitucahue* es un aerófono construido “partir de un bloque de madera o de greda que asume distintas formas y tamaños y en el que se abren varios conductos (generalmente entre 5 y 7) cuyas longitudes suelen ordenarse de forma decreciente” (Civallero 2021[2016]:12).

El número 82 representa de tamaño natural un pito de dos cavidades, que estaba dotado también de dos agujeros para ser colgado, i de líneas transversales en dos de sus superficies esternas i que le han servido probablemente para forrarlo con lana i otro material. Procede de Valdivia, análogo pero el señor Montt posee otro enteramente encontrado en la provincia de Santiago. Igualmente de procedencia de Valdivia es el pito dibujado en el número 80. Tiene dos agujeros para el efecto de colgarlo, i una sola cavidad central que penetra, aunque en dirección algo transversal, hasta la base del instrumento (1882:302).

De acuerdo a lo señalado antes, una característica común en las categorías que hemos revisado tiene relación con lo difuso de las menciones que aluden a lo williche. Como veremos más adelante, esto se clarifica en los estudios más modernos. Sin embargo, genera incertidumbre respecto a cuándo emergieron las características distintivas de las diversas identidades territoriales.

La música mapuche en la investigación musical (1911-2020)

Con respecto a las investigaciones actuales que han sido recopiladas y analizadas en el contexto de este estudio, encontramos -en gran parte- trabajos publicados en libros o artículos de carácter descriptivo sobre las costumbres y prácticas localizadas en un área geográfica específica dentro del territorio williche. A diferencia de lo que observamos en las crónicas, en los artículos de investigación, libros y otras tipologías de documentos académicos las definiciones territoriales son claras. Esto propicia un análisis a partir de los distintos territorios a los cuales aluden cada una de estas experiencias, lo que nos ha permitido delimitar aquellos estudios que tratan directa o tangencialmente algún aspecto del territorio williche.

De esta forma, las categorías que revisaremos tienen relación con tres espacios geográficos que han sido abordados por equipos de investigación: a) el archipiélago de Chiloé; b) el sector de San Juan de la Costa, perteneciente a la provincia de Osorno; y c) el Lago Maihue y sectores cercanos a Valdivia. En términos generales, los estudios se refieren a dimensiones como la descripción etnográfica, organológica, formas musicales y repertorios. Además, se observan referencias bibliográficas asociadas a la tradición williche, enmarcadas en investigaciones diversas cuya temática y disciplina no se relaciona directamente con la musicología.

Mapa 1
Localización de las referencias revisadas.



Elaboración propia.

El archipiélago de Chiloé

Carlos Isamitt (1962) nos entrega una descripción detallada de su primer encuentro con José Santos Lincomán Inai-cheo (1910-1984), cacique de Coihuín de Compu en Chiloé, lugar donde fue recibido por él, su familia y comunidad. En relación con la práctica musical que observó en esa reunión señala:

A otro lado del Cacique, un grupo de instrumentistas: dos tocadores de *kultrumkas*, especie de tambores, un tanto diferentes a la forma del *kultrún* araucano; dos mozos con guitarras, uno con violín de madera chilota, fabricado por indígenas; un trutruquero con instrumento más pequeño que el que usan sus hermanos de Arauco, y un tocador de *pifulka*. (1962:84)

El investigador concluye que hay cierta disciplina espontánea que se va organizando como una unidad colectiva alrededor de la figura del cacique y que se expresa en la musicalidad del pueblo williche, a través de la organización del canto al unísono y la entonación de los cantantes, que acompañaron la solemnidad de aquel primer encuentro. En cuanto a la organología deja entrever algunas diferencias entre los instrumentos musicales de Chiloé, en comparación a los observados en la Araucanía. Ya instalado en la comunidad, Isamitt realiza la observación y descripción de las prácticas musicales ejecutadas en contextos no ceremoniales. Al respecto describe haber observado que:

Danzaron sin descanso hombres y mujeres: el cielito, el chicoteo, la sajuria, la refalosa, la nave (busca tu vida), la seguidilla o sirilla, la pericono, la cueca. Parejas y conjuntos las bailaban con buen sentido del ritmo y liviandad, y gracia ingenua en los movimientos. Todos celebraban la ejecución continuada, y todos esperaban también con gozo, el momento de tener posibilidad de participar activamente. (1962:86)

El autor deja en evidencia el sincretismo chilote a través de la mixtura entre la música folclórica de raíz europea y su incorporación al repertorio popular en los espacios rurales, donde se incluye en conjunto con las prácticas tradicionales propias del mundo indígena. La figura de José Santos Lincomán es de interés como referente de lucha, liderazgo y defensa de su comunidad y sus tradiciones ancestrales. Un indicativo de esto es su rol central en la temática de las investigaciones sobre cultura tradicional williche en territorio chilote. Este es un aspecto distintivo en comparación con otros estudios que centran su análisis en las prácticas culturales y folclóricas de Chiloé, relacionadas con la identidad mestiza que caracteriza a la mayoría de la población. La importancia del legado de su vida y obra debe entenderse a través de su dimensión política y cultural, en tanto dirigente, poeta y actor social clave para las comunidades williche en Chiloé (Yáñez 2015). En este contexto, Isamitt recopiló canciones y transcribió música williche de la localidad de Compu, la que utilizó como material didáctico en el marco de su propuesta para utilizar el folclor como herramienta en la enseñanza escolar.

Desde la perspectiva etnomusicológica resultaría relevante profundizar en la influencia de su poesía y su postura crítica en cuanto a lo político y social, proyectada musicalmente a través del trabajo de agrupaciones musicales, tales como Los Remeros de Compu, con participación de hijos y familiares del cacique. Cristian Yáñez (2015) señala, que los grupos folclóricos de Chiloé recién pasada la segunda mitad de la década del ochenta comenzaron a incorporar contenidos sociales de modo sostenido. Previo a esto, las principales temáticas proyectaban visiones tradicionalistas

o idealizadas de un mundo rural premoderno. La música de Los Remeros de Compu responde a un lugar de enunciación indígena a partir de donde se produce una apropiación crítica de los escenarios y medios de comunicación mediante los cuales circula la poética de Lincoman y la reivindicación indígena de las comunidades de Chiloé. El autor señala que, si bien Los Remeros de Compu participaron de los espacios propiciados por la industria cultural local, la misma que generaba todo un entramado simbólico y turístico en torno a una cultura idealizada de Chiloé mediante representaciones costumbristas de grupos folclóricos. En consecuencia fue una forma de participación que permitió a esta agrupación incorporar en dichos espacios, una acción musical con contenido crítico, aunque menos visibles respecto al resto de las bandas (Yáñez 2019). Lo planteado por el autor puede ser entendido como un revival, concepto descrito por Teresa Fraile (2015:2) como el fenómeno de la revitalización de las músicas tradicionales mediante su adaptación al contexto actual. En el caso de los Remeros de Compu podríamos inferir que la idealización de la cultura chilota, la relación con el turismo y las representaciones costumbristas configuran un revival de la tradición musical insular.

El resto de trabajos consultados en este estudio, son investigaciones que tratan la música popular de la isla de Chiloé o la cultura williche en términos generales, por lo cual no hay descripciones sobre la música de este pueblo originario que contribuyan a comprender en detalle cuáles eran sus prácticas musicales tradicionales. Sobre lo primero, encontramos el caso reportado por Garrido, Bendrups y Hayward (2018) referente a las actuales formas de vivir el territorio a través de la música popular. Este trabajo identifica la presencia de discursos asociados a la justicia social y a la reafirmación identitaria del pueblo chilote -donde se alude tangencialmente a la influencia williche-.

Otro estudio de este tipo es el realizado por Cárdenas, Montiel y Grace (1991:243), quienes abordan algunos aspectos musicales cuando aluden a la reunión social conocida como *cahuín*, descrita como la más importante dentro de las prácticas sociales williche de la zona. En aquella reunión encontramos referencias a una forma de canto identificada como *pur-ru*, definida por los autores como una canción de trabajo interpretada en actividades como las mingas, correspondientes a jornadas de trabajo colaborativo de diferentes índoles. Los autores reportan la existencia de instrumentos tradicionales ceremoniales; sin embargo, no los mencionan en detalle y se limitan a referirse a la presencia de vestigios de flauta de hueso y caña, instrumentos de percusión -posibles antepasados del bombo chilote- y la presencia de la javidea, con los que, según las creencias populares, se acompañarían las celebraciones ritualísticas de los brujos.

Uno de los aspectos más relevantes de la investigación en referencia a las prácticas musicales tradicionales de los williche en Chiloé, corresponde a la caracterización de la poesía conocida con el nombre de *collag*, que posee la particularidad de ser cantada. Los autores mencionan que existe una recopilación escrita por Juan Elías Necul, de la isla de Caguach, que fue entregada al lingüista Alejandro Cañas a finales del siglo xix. Referente a los *collag*, Cañas señala:

las cantan a coro en las ceremonias familiares, en sus asambleas públicas, en sus fiestas, como los quemunes y los medanes, sus paseos, acompañándose de sus instrumentos sus CUNTRUNCAS y sus PÜVILCAS¹², (Cañas 1911, citado por Cárdenas, Montiel y Grace 1991:245).

Este trabajo permite concluir la existencia de prácticas tradicionales y ceremoniales propias del territorio chilote y formas de canto que no han sido reportadas por investigadores en otros territorios williche. Sin embargo, no existe un análisis musicológico que permita profundizar aspectos organológicos, formales, ni de material sonoro utilizado en contexto tradicional. Los autores intentan presentar ciertas descripciones al respecto, pero estas no poseen una sistematización musicológica. Otro antecedente al que los investigadores aluden en esta obra, da cuenta de las estrictas prohibiciones ejercidas por el gobierno español instalado en Chiloé sobre las prácticas tradicionales williche, tales como el *ngillatun* o el *machitún*. Esto podría explicar la falta de información referente a este punto en el territorio chilote. Asimismo, la influencia de la evangelización jesuita que instruía a niños y niñas williche bajo las normas culturales occidentales, explica la presencia de las tradiciones indígenas en las múltiples expresiones culturales de Chiloé. Aquello es descrito por Gutiérrez (2007:56), quien sitúa la llegada de los sacerdotes jesuitas a la Villa de Castro en 1595. El autor alude a las escuelas de Castro y Quinchao como las instituciones en las cuales se incorporó la música en el proceso de evangelización, lo que permite inferir que el origen de las expresiones musicales híbridas, características de la zona, concuerda con la instalación de los centros educativos jesuitas.

Las investigaciones permiten inferir que ciertas prácticas -como el *collag*- podrían ser características de la zona. Sin embargo, las descripciones son insuficientes para determinar si existen o existieron rasgos musicales diferenciadores. Esto, aparentemente, responde a que los análisis de las prácticas musicales no han considerado un abordaje exhaustivo sobre las características de esta música. Silva-Zurita (2017:92-95) señala que esta es una tendencia común a lo largo de la literatura respecto a la música mapuche y un desafío para la disciplina.

12 Mayúsculas del autor.

El sector de San Juan de la Costa

El investigador y cultor williche, Ponciano Rumián (2009), originario del sector de San Juan de La Costa, en la provincia de Osorno, relata -en su capítulo "Las raíces musicales del *Fütawillimapu*"- la ruta de intercambios y los lazos socioculturales que acontecieron entre las comunidades williche de Osorno y Chiloé. Estas se establecieron como una alianza tácita a raíz de la llegada de trabajadores insulares que migraron a la zona para ejercer labores agrícolas tras el arribo de colonos alemanes a partir del siglo XIX. Esto produjo un vínculo mucho más cercano entre estas poblaciones en comparación con las que habitaban al norte de Valdivia. Cuenta de aquello lo constituyen los diversos relatos, cuentos, mitología y hechos transmitidos a través del relato oral y divulgados en ambos territorios. A juicio del autor, y respaldado por su trabajo de campo, este intercambio cultural resultó en la introducción de ritmos de la tradición chilota al repertorio popular campesino que comenzó a ejecutarse en el sector:

Y de esa manera se entiende que los chilotes trajeron consigo «la sajuria», «el pericon», «el cielito», hasta «el fandango», decía don Pedro Marileo de Cumilelfu, y por supuesto que también la cueca, pero que esta en particular llega a obtener una condición que le permite instituirse en la «cueca *williche*», pasando a formar parte sus acordes musicales en el estamento ceremonial del nguillatún y en las celebraciones de carácter festivas y/o profanas. (Rumian 2009:18)

Referente a las cualidades propias de la expresión musical williche en la zona, Rumian señala:

Esta tiene una característica muy particular, porque por un lado recoge las raíces musicales de la cultura originaria con la ejecución de instrumentos autóctonos como la *trutruka*, el *kultrasralitu*¹³ y la *makawa* y el uso de conceptos cosmogónicos en el canto cotidiano y ritual interpretados en chesugun (una variante territorial del idioma mapuche), y por otro, la introducción y adaptación de instrumentos musicales, como también de ritmos, líneas melódicas, canciones y bailes de raíces hispano criollas, tales como la cueca, la sajuria, el cielito y otros, con singularidades muy propias en sus entonaciones y coreografías. (Rumian 2009:9)

El trabajo de Isamitt (1962) permite inferir que el mismo proceso de hibridación mencionado por Rumián (2009) se había llevado a cabo antes en territorio chilote. Estos últimos, al trasladarse hacia los fundos osorninos y entrar en contacto con la población rural del sector, detonan un fenómeno de hibridación cultural de características similares

en la comuna de San Juan de la Costa. Así, complementando los rasgos de lo que entendemos como música mapuche, se incorporan aspectos estilísticos y organológicos propios como el bandio williche o pertenecientes a la cultura chilota como la guitarra, la mandolina, el bombo y el acordeón. Respecto a la descripción de los instrumentos utilizados en la zona de Osorno, Ponciano Rumián (2009) señala lo siguiente:

Son la *trutruka* de 1,50 a 2 mts de largo, aproximadamente, usando como amplificador un cono confeccionado con hojas de chupón. Las hojas o tallos largos permiten hacer un canutillo que se va envolviendo hasta formar un embudo y este se adosa al Colihue agujereado o la caña seca de tolguin, luego se sopla emitiendo sonidos melodiosos de acuerdo a la pericia del ejecutante. (p.11)

En la actualidad se utiliza un cuerno de vacuno como amplificador o caja de resonancia. Uno de los instrumentos nativos más importantes es el *kultrasralitu* (denominación williche para el *kultrun*), confeccionado de un tronco de madera de lingue o laurel ahuecado en forma de cono abierto y en su boca se ajusta una membrana de cuero, para que sirva como especie de timbal. El *kultrasralitu* es el instrumento sagrado de la ritualidad mapuche en los diferentes territorios (Rumian y Rumian 2020). Se hace mención de otro instrumento llamado *makawa* que, por su forma, parece ser una adaptación del tambor español introducido desde Chiloé, hecho de tronco ahuecado por ambos lados que se le instala en cada boca un cuero de animal para usarlo como tambor. Otros instrumentos como el *shinko*¹⁴ y la *pifilka* tienen fuerte presencia en la zona.

Es interesante observar el caso del bandio williche. No existe mayor información sobre su origen y características disponible en la literatura académica, salvo lo señalado por Rumian (2009) y Soto-Silva (2018). Este punto es relevante para la discusión de este artículo, ya que la ausencia de información sobre sus métodos de construcción, funciones sociales, técnica y repertorio, da cuenta de una temática relevante para la investigación musical. Sin perjuicio de lo anterior, es posible acceder a descripciones en medios de difusión alternativos vinculados a la cultura williche. El texto *Tayin Kuifi Süngun Ñi We Choyün* (Catrilef y Rumian 2010) -utilizado como material de estudio para talleres de cultura mapuche williche- y el blog *Tayin Ülkanun*¹⁵ (2013) exponen cuestiones interesantes respecto a dicho instrumento. Los autores señalan que la adopción del

13 La denominación *kultrasralitu* es utilizada por las comunidades de San Juan de la Costa para referirse al *kultrun*, instrumento de percusión membranófono utilizado en ceremonias de carácter religioso. Para profundizar en sus usos y funciones ver Grebe (1973).

14 Rumián (2009) define al *shinko* como un "instrumento musical de forma de arco de flecha, confeccionado su cuerda principal en crin o quillineja bien tensada, que se golpea con otro objeto con los dientes" (p.25).

15 Disponible en <http://tayinulkantun.blogspot.com> (último acceso 24 de junio de 2022)

bandio¹⁶ es aún objeto de discusión. Se infiere que data de finales del siglo XIX, como adaptación local del banjo norteamericano (Rumian 2009:11). Lo describen como un instrumento construido sobre la base de una caja de resonancia de latón o de una olla en desuso. Posee un cuero de cabra en uno de sus lados y seis cuerdas adosadas a un diapason de madera nativa, como podría ser el lingue, mañío o boldo. Se ejecuta a través del uso de una uñeta y se afina como una guitarra. A diferencia de esta, el instrumento debe ser ejecutado con un plectro, que suele ser elaborado por el cultor mediante el uso de fragmentos de cuero o plástico. Se pueden observar detalles en la imagen 1.

Imagen 1
Banjo o bandio williche



Elaboración propia.

Además del bandio -quizás el instrumento más característico de la zona- Catrilef y Rumián (2010:1) mencionan el uso del acordeón, la guitarra, mandolina y otros instrumentos que se suelen relacionar con las comunidades mapuche, como lo son el *shinko -trompe-*, *pifilka*, *trtruksa*, *kullkull*, *kultrusralitu -kultrun-*, *kaskawillas*¹⁷ y *makawa*.

16 Para profundizar en ejemplos del repertorio y la práctica del bandio williche, es recomendable escuchar la discografía de Wechemapu, disponible en <https://open.spotify.com/artist/2PJzA9WDOAZMV60QKAPeew?si=L-XMTHHaQZuSbGq1w3Tk6A> (último acceso 24 de junio de 2022)

17 Las *kaskawillas* corresponden a un idiófono compuesto por cascabeles metálicos dispuestos en un collar de cuero o lana.

Por otra parte, los autores señalan danzas tradicionales para los williche de San Juan de la Costa como la *sajuria*, el *pu meli* o baile de los cuatro, el *cielito*, *wichaleftu*, *linkon* y el *choiketu*¹⁸. La *sajuria* corresponde a una danza de parejas de raíz chilota, adoptada por las comunidades hace aproximadamente 150 años. Su estructura está compuesta por dos estrofas y un pie final, donde cada verso es repetido una vez (Catrilef y Rumián 2010:3). Al igual que la *sajuria*, tanto el *pu meli* o baile de los cuatro, como el *choiketu*, son danzas que comparten su origen chilote, apropiadas por la cultura mapuche de San Juan de la Costa. Asimismo, resulta interesante la descripción que realizan de los bailes de carácter religioso. Aquí podemos encontrar al *wichaleftu*, danza ritual realizada durante el *ngillatun* williche y que requiere de energía, velocidad, coordinación. Además, reportan el *linkon*, de influencia militar europea que se ejecuta para recibir a los visitantes que llegan al *ngillatun*, para buscar el alimento o *iyael* y realizar el sacrificio ritual o *katrüpelstun*.

Este territorio es de interés para nosotros, ya que se evidencian una serie de prácticas musicales que han comenzado a ser sistematizadas. Esto es relevante, pues ofrece un panorama inicial en relación con algunos aspectos diferenciadores de dichas comunidades, tensionando aquella visión homogénea de la cultura mapuche. Catrilef y Rumián (2010:9) han sintetizado las reflexiones surgidas en el *nütramkan* (conversatorio, diálogo) que da como resultado su trabajo, permitiéndonos observar cuestiones relevantes para determinar aquellos elementos propios de la identidad williche. Al respecto podemos citar los siguientes puntos:

- “Nuestros abuelos adoptaron el bandio, por eso hoy la música williche tiene cierta identidad”.
- El bandio “es fácil de fabricar, por eso fue construido”, por eso los antiguos “lo usaban para divertirse”.
- Hoy en día es muy difícil imaginar un *ngillatun* sin bandio.

Lo mencionado nos permite concluir que el banjo o bandio williche es un instrumento de suma relevancia para la configuración de una identidad williche de este sector territorial. Las reflexiones del conversatorio nos permiten identificar dos aspectos relevantes: su uso posee un simbolismo significativo en materia identitaria y pareciera ser que dicho instrumento ha pasado por un proceso de adaptación y apropiación que posibilita referirnos a él como un elemento tradicional. Si bien su función no ha sido descrita con profundidad, las referencias lo sitúan en contextos como el *ngillatun* y en instancias de divertimento -que Silva-Zurita (2018) define como *ayekan-*.

18 Los autores señalan que es posible que dicho baile tenga un vínculo con el *choyke purrun* que se baila en otros territorios mapuche. (Catrilef y Rumián, 2010: 3)

Lago Maihue y sectores cercanos a Valdivia

Sobre la música de la zona de Valdivia y la región de Los Ríos, podemos encontrar principalmente tres trabajos que dan luces al respecto: González y Oyarce (1986), González (1986) y Hernández (2003). Referente a los dos primeros estudios, es necesario consignar que ambos se refieren de manera tangencial a lo que acontece en las prácticas musicales de las comunidades williche de la región de Los Ríos. Mientras González y Oyarce reportan la presencia del *trompe* en colectividades de la zona -y discuten su origen, aludiendo a una eventual introducción durante la colonia-, González incluye informantes williche en la muestra analizada en su artículo. Sin embargo, en los dos casos las alusiones al territorio se encuentran enmarcadas en un universo mayor y en sus conclusiones se desprenden conocimientos que surgen a partir de los aspectos comunes presentes en toda la muestra del estudio.

Por su parte, Jaime Hernández (2003) en su libro *La música Mapuche-Williche del lago Maihue* es quien quizás reporta con mayor profundidad una experiencia etnográfica con comunidades de la localidad de lago Maihue, comuna de Futrono en la Región de Los Ríos, Chile. En dicho trabajo el autor da cuenta de una serie de elementos que configuran las prácticas musicales de dichas colectividades. Así, su etnografía describe los instrumentos musicales y las formas en las cuales sus cultores los elaboran. Al respecto, señala el uso del *chinko*, el *trompe*, *rali* (*kultrun*), *korneta*, *tambor* y *trutruka*. Podemos notar que, a diferencia de lo señalado en el contexto de Chiloé o en San Juan de la Costa, observamos una menor presencia de instrumentos propios de otras tradiciones musicales como sería el acordeón en Chiloé o la guitarra en San Juan de la Costa. Tampoco notamos el uso del bandio williche. Los instrumentos señalados son ejecutados en el marco de un *lepun* o *ngillatun*. Debido al carácter religioso de dicha ceremonia, los instrumentos mencionados son considerados sagrados, lo cual explicaría la ausencia de instrumentos apropiados como es el caso de los trabajos sobre Chiloé o San Juan de la Costa.

Hernández (2003) señala que el uso de instrumentos musicales por parte de las comunidades de Maihue, responde a una utilización principalmente ritual (p. 33). Estos son construidos por la comunidad a partir de elementos vegetales y animales asociados al nicho ecológico en el cual se sitúan. Otro aspecto relevante es que en dicho lugar la actividad musical en general es realizada por hombres de manera voluntaria al interior del *lepun*. El autor concluye relevando la jerarquía que poseen dichos instrumentos, donde los más significativos son el *rali*, el *tambor* y la *trutruka*. La propiedad de estos es compartida por toda la comunidad.

Las descripciones sobre la música en el contexto williche disponibles en la literatura nos entregan datos preliminares sobre su diferenciación con las prácticas reportadas en otras latitudes. El aspecto más evidente tiene relación con la organología. Hemos identificado una multiplicidad de denominaciones para referir al mismo instrumento, así como también la emergencia de otros propios de ese espacio —como es el caso del bandio—. Sin embargo, dichas descripciones carecen de la profundidad necesaria para una caracterización exhaustiva, ya que se encuentran insertas en textos que aluden a la generalidad de la música de este pueblo o bien porque la temática de los textos aborda lo musical como un aspecto secundario del tópic central. En ambos casos, la información contenida es significativa para guiar la problematización sobre las prácticas musicales williche.

Discusión

La revisión realizada nos ha permitido rescatar dos aspectos importantes. El primero tiene relación con la identificación de una serie de elementos que aparentemente son diferenciadores o característicos de la música williche¹⁹, mientras que el segundo apunta a algunas reflexiones sobre nuestras experiencias previas y la manera en la cual nos aproximamos a la evidencia existente sobre la música del pueblo mapuche. Con respecto al primer punto, hemos podido identificar una serie de aspectos que caracterizan y diferencian a la música williche en comparación con el conocimiento general que existe respecto de la música mapuche. Por ejemplo, hemos identificado formas diversas de referirse a algunos instrumentos musicales tradicionales -*trompe/pishompe*, *kultrun/kultrusralitu*-, lo cual demuestra que las diferenciaciones lingüísticas propias de cada variante de la cultura mapuche sí tienen un impacto en la forma en la cual las comunidades comprenden y vivencian su música.

Con respecto a la revisión de crónicas, quisiéramos discutir la inespecificidad sobre los lugares aludidos en comparación con los estudios académicos. En estas encontramos descripciones genéricas respecto a la música de las comunidades, lo que pareciera revelar cierta homogeneidad con lo acontecido en otras latitudes. Dicha situación nos plantea un escenario hipotético en el que la diferenciación de las prácticas musicales al interior de las distintas variantes de la cultura mapuche tiene un origen posterior a dichas fuentes. Sin duda, resulta una temática interesante para futuras aproximaciones a este campo de estudio y también plantea ciertas interrogantes que, por cierto, esta experiencia no podrá responder.

¹⁹ Señalamos que esto es aparente, pues las características de la música de este pueblo emergen a partir de lo que Silva-Zurita (2017) define como generalizaciones sobre la música mapuche, construidas sobre la base de los estudios de Grebe, González y Pérez de Arce.

Tabla 1
Síntesis de los instrumentos musicales presentes en los documentos analizados.

Instrumento	Usos y funciones	Observaciones
Trutruka	Trompeta natural utilizada con fines melódicos. Asimismo, la literatura indica que dicho instrumento canta, es decir tiene un rol melódico de relevancia en prácticas musicales cotidianas y religiosas (Silva-Zurita 2017, Pérez de Arce 2020[2007]).	Lenz (1895) y Augusta (1910: 27) reportan la presencia de ese instrumento en la zona y puntualizan que están contruidos de colihue. Asimismo, Rumian (2009) señala que, en el sector de San Juan de la Costa, dicho instrumento aún es construido con cañas, colihues o quilas.
Kultrun, rali o kultrusralitu	Rumian (2009:11) señala que, en el territorio williche, el kultrun posee una función religiosa y ritual. Es concordante con los usos y funciones descritas por Grebe (1973) y Pérez de Arce (2020[2007]).	Se evidencian diferencias en el nombre del instrumento. Se denomina rali en Lago Maihue y kultrusralitu en San Juan de la Costa. La denominación kultrusralitu corresponde a la conjunción de kultru: sonido onomatopéyico de golpe y sralitu: forma concava del instrumento. (Rumian 2009:25)
Bandio	Las fuentes indican que el bandio es utilizado en rituales como el nguillatun y en instancias de convivencia social. Según Catrilef y Rumian (2009) es valorado por las comunidades como un aspecto fundamental en dichas ceremonias (p.9).	Corresponde a una suerte de mandolina con afinación de guitarra. Se utiliza exclusivamente en la comuna de San Juan de la Costa.
Shinko	Hernández (2003) reporta que su uso es cotidiano y el sonido es emitido por la vibración de una cuerda. También existen Shinkos fijos que son adosados en las esquinas exteriores de las casas (Hernández 2003:35, Pérez de Arce 2020[2007]: 335, Rumian 2009: 13).	Documentado en San Juan de la Costa (pishompe) y Lago Maihue (shinko). Pérez de Arce lo nombra como Chinko.
Korneta	Hernández (2003) lo describe como un instrumento de uso ritual. El autor indica que es utilizado en el lepun. (p.42)	No hay documentación sobre su uso en la zona de San Juan de la Costa.
Trompe	La literatura indica que el trompe tiene usos rituales y cotidianos. Silva-Zurita (2017) indica que el instrumento posee una función melódica, ya que es capaz de ejecutar melodías y ritmos.	Rumián (2009: 13) señala que el trompe fue el instrumento musical que reemplazó al shinko o pishompe.
Pifilka	Rumian (2009) reporta su uso en la zona de San Juan de la Costa.	Rumián (2009) realiza una recopilación de luthieres que construyen este instrumento con madera de lingue y alerce.
Kullkull	La función del kullkull es realizar llamados en ceremonias religiosas y en momentos cotidianos. Silva-Zurita (2017) indica que este no es considerado como un instrumento musical como tal. Por otra parte, numerosa evidencia en crónicas (Núñez de Pineda y Bascuñán 1987 [1673], Medina 1882) que reportan su uso en contextos bélicos.	Si bien es habitual que el kullkull sea descrito como un cuerno de vacuno, Rumián (2009) señala que en el sector de San Juan de la Costa era construido con base en el tallo de un chupón o quiscal (<i>Greigia sphacelata</i>) —planta endémica de la zona—.
Kaskawillas	Su uso es principalmente sagrado y restringido a machi, quien lo emplea durante las ceremonias del nguillatun o el machitun. En Rumian y Rumian (2020) reportan su uso en el repertorio de la agrupación musical Wechemapu. En este sentido, se observa un uso más amplio que el ritual, al menos en la zona de de San Juan de la Costa.	Pérez de Arce (2020[2007]) plantea que dicho instrumento podría haber sido introducido por los españoles durante la conquista. (p.306)
Makawa	Su uso fue reportado en primera instancia por Núñez de Pineda y Bascuñán (1987 [1673]) y González de Najera (1889). Es utilizada por las bandas de rogativa (Rumian 2009:11), principalmente en ceremonias como el lepun o nguillatun (Díaz-Collao 2020). Tiene función ritual (Hernández 2003).	Rumián (2009) señala que la makawa puede ser construida con lingue o alerce (p.15).
Guitarra o Shinküwe	Rumián (2009) plantea que la guitarra o shinküwe es uno de los instrumentos apropiados por las comunidades williche. El autor señala que es utilizado en las bandas de caciques —para esto utiliza el ejemplo de la conmemoración del tratado de paz de 1793, en la ciudad de Osorno— donde se reporta una banda de cuerdas conformada por guitarras y bandios williche.	Su uso está documentado tanto en San Juan de la Costa como también en Chiloé. Rumián (2009) la sitúa como parte del patrimonio musical del territorio williche.

Elaboración propia.

En la tabla número 1 hemos sintetizado los resultados del proceso de revisión bibliográfica en crónicas y estudios recientes. Apuntamos a sistematizar funciones, usos, materialidades y otros datos relevantes (como menciones consistentes en crónicas y en estudios actuales) de los instrumentos musicales propios del territorio williche. Las investigaciones actuales y las fuentes de información alternativas, han permitido establecer claras diferencias respecto a las prácticas musicales mapuche y su variante williche. Entre los principales aspectos diferenciadores podemos mencionar la inclusión del bandio williche, la forma en la cual se nombran algunos instrumentos como el *kultrun*, la guitarra y la descripción de danzas como la *sajuria* o el *pu meli* en la zona de San Juan de la Costa. Esto último nos muestra algunos procesos de hibridación que requieren de mayor profundidad en su investigación. En el caso de Chiloé, observamos la inclusión de instrumentos musicales occidentales como el acordeón o la ya mencionada guitarra, además de danzas de origen español como la *sajuria* que también se observó en San Juan de la Costa. Es destacable el caso del *collag*, que corresponde a una poesía cantada propia de algunos sectores de la isla de Chiloé y los procesos de *revival* que se encuentran en desarrollo por la influencia del turismo en dicho sector.

Como se planteó previamente, las características idiomáticas de la música expuesta nos llevan a pensar que el proceso de identificación de las comunidades williche podría resultar reciente, y tener su origen en los procesos de migración que se reportaron, principalmente, entre la isla de Chiloé y la localidad de San Juan de la Costa. Esto podría explicar por qué la descripción etnográfica de Hernández no reporta grandes diferencias con lo que se conoce como música mapuche basada en las etnografías de la Araucanía.

Mención aparte merece el bandio williche. Las referencias revisadas otorgan al instrumento un anclaje identitario significativo para sus cultores. No obstante, la literatura entrega poca información sobre sus usos, funciones, origen y métodos de construcción. Sin duda, es uno de los aspectos que provoca mayor interés por sus características, y por tal motivo es sustancial abordarlo en aproximaciones de largo aliento. Es esperable tratar al bandio desde una perspectiva etnográfica que permita integrar la descripción organológica con los relatos de sus intérpretes y de sus vínculos con el territorio.

De este modo, podemos indicar que la hipótesis planteada es correcta, ya que se observan instrumentos característicos que difieren del conocimiento tradicional sobre la música mapuche (como es el caso del bandio) y también por

la diversidad lingüística en la denominación de estos. Podemos concluir que existen diferencias entre las prácticas musicales del territorio williche y el conocimiento general de la cultura, pero desconocemos los detalles de estas.

Reflexiones Finales

Esperamos ampliar esta discusión a través de un análisis más profundo respecto a las prácticas específicas de las comunidades williche. La mirada situada nos ha permitido releer ciertos documentos que ya han sido estudiados por Pérez de Arce (2007), Silva-Zurita (2017), Díaz-Collao (2020) y la mayoría de los investigadores que han indagado sobre la música mapuche. Consideramos que esta relectura nos invita a cuestionar los conocimientos actuales sobre las características de la música mapuche desde una mirada que podríamos denominar como doblemente periférica²⁰.

Por una parte, la investigación respecto a la música de las comunidades mapuche es periférica en relación con el polo político y administrativo que representa Santiago de Chile y sus universidades. Y, por otro lado, la mirada desde el territorio williche representa una perspectiva periférica respecto al centro en el contexto de la investigación musical sobre lo mapuche -la región de La Araucanía-.

Anteriores trabajos (Soto-Silva 2018, 2019; Soto-Silva et al. 2021) nos permiten intuir la existencia de una suerte de imaginario sobre la música mapuche que la entiende como una unidad. En conversaciones coloquiales se suele referir al “canon Temuco” para describir esta visión homogénea de la música mapuche. Este término ilustra el hecho de que producto del mayoritario volumen de investigaciones que se han llevado a cabo en dicha zona, el colectivo suele entender a la música mapuche como la música característica de dicho espacio. El principal problema que emerge de esto, es que nuestra comprensión sobre las particularidades de los territorios se ve mermada por una visión homogénea y unitaria de las prácticas musicales mapuche. Consideramos necesario propiciar estudios que apunten a reconocer las diferencias de los distintos subgrupos de la cultura mapuche, de forma de discutir con mayor profundidad los usos y sentidos de cada aspecto diferenciador, de los anclajes territoriales de estos y las implicaciones que tienen en la configuración de identidades y estéticas locales.

²⁰ En este artículo no esperamos discutir sobre la noción centro-periferia entendida como la dicotomía entre la música de los grandes centros urbanos en oposición a las prácticas de las pequeñas urbes (Marín 2014), perspectiva que según Martínez y Ramos (2018) fue común en la musicología nacional desde los años noventa. Más bien, referimos a polos de producción de conocimiento, en la línea de lo planteado por Díaz et al. (2015), Fraga (2016) o Matharan (2016).

Referencias Citadas

- Augusta, F. J.
1910. *Lecturas Araucanas*. Valdivia: Imprenta de la Prefectura Apostólica.
- Cañas, A.
1911. Estudios de la lengua veliche. En: C. Porter (Ed.) *Trabajos del Cuarto Congreso Científico (1º Pan-Americano)*. *Antropológicas y Etnológicas* (pp. 143-330). Imprenta Barcelona: Barcelona.
- Cárdenas, R., Montiel Vera, D. y Grace Hall, C.
1991. *Los Chono y los Veliche de Chiloé*. Ediciones Olimpho, Santiago.
- Carvallo, V.
1875. *Descripción histórico-jeográfica del Reino de Chile*. Imprenta de la Librería del Mercurio, Santiago de Chile.
- Catrilef, O. y Rumian, S.
2010. *Tayin Kuifi Süngun Ñi We Choyün*. Material de trabajo para curso de lengua y cultura mapuche williche. <https://www.futawillimapu.org>
- Civallero, E.
2021(2016). *Silbatos tradicionales de los Andes*. Wayrachaki Editora, Bogotá.
- Daponte, J. F. y Palmiero, T.
2020. Los convites: tertulias musicales en los oasis de pica y matilla, norte de Chile. *Diálogo Andino* (63):173-187.
- De Valdivia, L.
1684. *Arte y gramática general de la lengua que corre en todo el Reyno de Chile, con un Vocabulario, y Confesionario*. Thomas López de Haro, Sevilla.
- Díaz, A., Morong, G. y Mondaca, C.
2015. Entre el archivo y la etnografía: reflexiones historiográficas desde la periferia del norte de Chile. *Diálogo Andino* (46):107-121. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-26812015000100009>
- Díaz-Collao, L.
2020. *Música, sonido y práctica ritual mapuche: etnografía de una machi*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, España.
- Domeyko, I.
1846. *Araucanía i sus habitantes*. Imprenta chilena, Santiago
- Duarte, F.
2017. *Space, place and territory: A critical review on spatialities*. London: Routledge.
- El bandio o banjo mapuche (Parte 2).
2013. *Blog Tayin Ülkatun* <http://tayinulkantun.blogspot.com>
- Garrido, W., Bendrups, D., y Hayward, P.
2018. *Música de Chiloé: Folklore, Syncretism, and Cultural Development in a Chilean Aquapelago*. Rowman & Littlefield, Londres.
- Grebe, M.E.
1973. El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico. *Revista Musical Chilena* 27(123-1): 3-42.
- Gavilán, V. M.
2011. *La nación mapuche. Puelmapu ka gulumapu*. Centro de Documentación Ñuke Mapuförlaget.
- Giménez, G.
2001. Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas. *Alteridades* (22):5-14.
- González, E.
1986. "Vigencia de Instrumentos Musicales Mapuches". *Revista Musical Chilena* 16(XL): 4-52.
- González de Najera, A. M.
1889. José Toribio Medina (ed.). *Desengaño y reparo de la guerra del Reino de Chile*. Imprenta Ercilla, Santiago de Chile.
- Gutiérrez, R.
2007. Las misiones circulares de los jesuitas en Chiloé.: Apuntes para una historia singular de la evangelización. *Apuntes: Revista de estudios sobre patrimonio cultural-Journal of Cultural Heritage Studies*, 20(1):50-69.
- Hernández, J.
2003. *La música mapuche-williche del lago Maihue*. El Kultrún, Valdivia.
- Instituto Nacional de Estadísticas.
2018. *Segunda entrega resultados definitivos censo 2017*. Santiago, Chile.
- Isamitt, C.
1962. El folklore como elemento de enseñanza. *Revista Musical Chilena*, 16(79): 75-94.
- Lazo, A., Riquelme, H. y Huiliñir-Curío, V.
2020. La movilidad en su ambiente: prácticas y experiencias de movilidad cotidiana mapuche-williche en contextos rurales. Evidencias desde la comuna de puyehue, región de los lagos, Chile. *Diálogo andino*, (62), 5-17.
- Lenz, R.
1895. *Estudios araucanos: materiales para el estudio de la lengua, la literatura i las costumbres de los indios mapuche araucanos (1895-1897)*. Imprenta Cervantes, Santiago de Chile.
- Medina, J. T.
1882. *Los aborígenes de Chile*. Gutenberg, Santiago.

- Merino, L.
1974. Instrumentos musicales. Cultura mapuche y el Cautiverio feliz del Maestre de Campo Francisco Núñez y Bascuñán. *Revista Musical Chilena*, 28(128), 56-95.
- Núñez de Pineda y Bascuñán, F.
1987 (1673). *Cautiverio feliz y razón individual de las guerras dilatadas del Reino de Chile*. Universitaria, Santiago.
- Ovalle, A.
1646. *Histórica relación Del Reyno de Chile*. Imprenta del Ferrocarril, Santiago.
- Oyarce, A. M. y González, E.
1986. "Kallfulikan, un canto mapuche. Descripción etnográfica, análisis musical y sus correspondencias con el aspecto literario". *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, (2).
- Pérez de Arce, J.
2020 (2007). *Música Mapuche*. Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, Santiago de Chile.
- Rekedal, J. E.
2015. *Warrior Spirit: From Invasion to Fusion Music in the Mapuche Territory of Southern Chile*. Tesis doctoral, University of California Riverside.
- Rosales, D.
1877. *Historia General de el Reyno de Chile*. Imprenta del Mercurio, Valparaíso, Chile.
- Ruiz, C.
2003. *La estructura ancestral de los mapuches: Las identidades territoriales, los Longko y los Consejos a través del tiempo*. Ñuke Mapuförlaget, Temuco, Chile.
- Rumian, P.
2009. Las raíces musicales del Fütawillimapu. En CONADI (Eds.), *Mapuche Tayültun: Cantares de este lado del mundo*. Imprenta Marmor, Osorno
- Rumian, I. y Rumián, P.
2020. *Wechemapu. Autobiografía de un imaginario*. Editorial Universidad de Los Lagos, Osorno, Chile.
- Saiz, J. L.
1991. *Current stereotypes of past and present South American Indians*. Tesis de master, Wake Forest University, Estados Unidos.
- Saiz, J. L., Rapimán, M. E. y Mladinic, A.
2008. *Esterotipos sobre los mapuches: Su reciente evolución* 17(2):27-40.
- Silva-Zurita, J.
2017. *An Ethnomusicological Study about the Main Musical Traits and Concepts of Traditional Mapuche Music*. Tesis doctoral, Monash University.
- Soto-Silva, I.
2017. Música como Actividad Sociopolítica Discursos de resistencia en la música urbana mapuche williche. *Revista Vórtex* 5(3).
Percepciones respecto a la música popular urbana en territorio Mapuche Williche: hibridación, reafirmación étnica y resistencia en la Fütawillimapu. 2018. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, España. (No citado en el texto)
2019. *Percepciones respecto a la música popular urbana en territorio mapuche williche: hibridación, reafirmación étnica y resistencia en la Fütawillimapu*. *Revista de Musicología* 42(1): 367-372. <https://www.jstor.org/stable/26661414> (No citado en el texto)
- Soto-Silva, I., Millán, F., Silva-Zurita, J. y Nuñez, M.
2021. La mimesis musical en la construcción de un discurso de identidad mapuche en la música popular del sur de Chile: una aproximación preliminar a partir de tres casos en la región de Los Lagos. *Panambí: Revista de Investigaciones Artísticas* 12:79-91.
- Villanueva-Gallardo, S..
2019. Aproximación metodológica al concepto de territorios discursivos. *Diálogo Andino* (59):55-63. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-26812019000200055>
- Villega, A., Rix-Lièvre, G., y Wierre-Gore, G.
2019. El Nguillatun en Santiago de Chile: una mirada desde la experiencia en situación y las modalidades de participación en un rito tradicional mapuche. *Antropologías del Sur* 6(11):121-134.
- Yáñez, C.
2015. *Cultores y folkloristas. Una aproximación a la dimensión musical de José Santos Lincoman Inaicheo en Chiloé*. Resúmenes exposiciones sexto Seminario "Chiloé: Historia del Contacto": Historia de las comunidades indígenas. 3 y 4 de julio de 2015, Museo Regional de Ancud.
- Yáñez, C.
2019. Desde la "Proyección folklórica" a la folkcomunicación: el género folklórico como espacio para la comunicación local en el archipiélago de Chiloé, sur de Chile. *REVISTA HUM@NAE* 13(2), <https://revistas.esuda.edu.br>