

# Más allá de la música mapuche: equívoco, definiciones y resistencias

**Leonardo Díaz-Collao**

Instituto de Música

Universidad Alberto Hurtado

Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS)

ladiaz@uahurtado.cl

## Resumen

A partir de un ejercicio de “equivocidad controlada” (Viveiros de Castro 2004; 2010, 71-74), en este artículo reflexiono sobre el lugar del concepto de música en la acustemología mapuche. El texto está estructurado en tres secciones: en la primera discuto las propuestas conceptuales sobre música mapuche elaboradas por autores y autoras durante las últimas décadas; en la segunda, reviso algunas categorías clave de la lengua mapuche relacionadas con el sonido; por último, comento el trabajo de las autoras que abiertamente resisten el concepto de música y propongo algunas ideas sobre la posición de la etnomusicología en esta discusión. La examinación de las aproximaciones desarrolladas en torno a este debate me lleva a concluir que la resistencia mapuche al concepto de música es otra expresión de un proyecto descolonizador que invita a pensar desde los desajustes en lugar de intentar llenar aparentes carencias conceptuales. Propongo que puede resultar más provechoso reflexionar sobre la acustemología mapuche situando a la categoría música en un lugar periférico. Posicionarla en el centro ha producido en parte una etnomusicología normativa. El camino que sugiero es el opuesto: una etnomusicología no taxonómica que desplace el concepto de música al banquillo.

Palabras claves: música mapuche; acustemología; concepto de música; etnomusicología.

## Beyond Mapuche Music: Equivocation, Definitions and Resistance

### Abstract

From an exercise of “controlled equivocation” (Viveiros de Castro 2004; 2010, 71-74), this article reflects on the place of the concept of music within Mapuche acoustemology. The paper is structured in three sections: first, I discuss the conceptual proposals about Mapuche music that authors have developed over the past few decades; second, I review some categories related to sound that are key to the Mapuche language; finally, I analyze the work of authors that openly resist the concept of music and offer thoughts about the position of ethnomusicology in this discussion. Examining approaches to this debate makes me conclude that Mapuche’s resistance to the concept of music is another expression of a decolonizing project that invites us to think from the mismatches instead of trying to fill apparent conceptual deficiencies. I

propose that it can be more beneficial to reflect on a Mapuche acoustemology, situating the category of music in the peripheries, since positioning it in the center has partly produced normative ethnomusicology. The path I suggest is the opposite: an ethnomusicology that is not taxonomic, but moves the concept of music to the side.

Keywords: mapuche music; acoustemology; concept of music; ethnomusicology.

## Introducción

Los equívocos abundan en los diálogos etnográficos. Comenzaré recordando un par de ejemplos. Durante una mañana de verano conversábamos con la *machi* Mercedes Antilef, con una de sus hijas y uno de sus nietos, mientras tomábamos mate y veíamos televisión.<sup>1</sup> Mercedes contó el *pewma* (sueño) que tuvo esa noche, el que significaba que pronto habría un funeral.<sup>2</sup> Su hija y su nieto también narraron sus sueños. En esta y otras ocasiones la *machi* me preguntaría "¿se soñó?", a lo que yo pocas veces respondía, porque rara vez recordaba mis sueños o bien por vergüenza a compartir lo que había soñado. Una vez que su hija y su nieto se retiraron, y mientras veíamos en la televisión un matinal donde críticos de la farándula comentaban la presentación de algunos de los grupos musicales en el Festival de Viña del Mar, tuve la ocurrencia de preguntarle qué tipo de música le gustaba. "No me gusta la música", fue su respuesta, a lo que luego agregé que de gustarle escucharía radio en lugar de ver televisión. Su respuesta me sorprendió, ya que, luego de algunos meses de trabajo de campo junto a la *machi*, daba por sentado que Mercedes consideraba música los *ül* (cantos) y los ritmos que enérgicamente ejecutaba en su *kultrung* y *kaskawilla* durante sus rituales, a pesar de que ella nunca utilizó este concepto, aunque sí otros cercanos como "canto" o "toque".

Una interpretación posible es que la *machi* reserva el uso del concepto para ciertas músicas que suelen ser parte de la programación de estaciones radiales, mientras que no lo utiliza para referir a determinadas prácticas sonoras mapuche. Sin embargo, en otra oportunidad, le pregunté su opinión sobre la afirmación de algunos investigadores de que en mapudungun no existe la palabra música. Su respuesta fue tajante: "claro que hay po', cómo no va a haber", declaración que motivó una conversación sobre diversos términos de la lengua mapuche relacionados con el sonido. Estas situaciones etnográficas revelan al menos dos equívocos: por un lado, la *machi* y yo definimos de modos distintos la música, y, por el otro, mientras que para mí su canto y ejecución instrumental durante sus rituales son siempre música, para ella podrían no serlo en todos los casos. Expongo estos desacuerdos no con la intención de enfatizar en las dificultades de la comunicación entre un etnomusicólogo y una especialista ritual mapuche.

---

1. La etnografía junto a la *machi* Mercedes Antilef, que contó con tres estadias de trabajo de campo en Temuco y alrededores entre 2018 y 2020, pude realizarla gracias al programa Becas-Chile de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID). Posteriormente, pude regresar al *Wallmapu* a finales del 2021 en el marco del proyecto "Voces del sonido en mapudungun: conceptos mapuche relativos a la música", folio 585632, financiado por el Fondo para el Fomento de la Música Nacional, convocatoria 2021. Este texto es uno de los resultados de dicha iniciativa. Además, este artículo es producto del proyecto ANID, Fondecyt de Postdoctorado 2022, folio 3220452. Agradezco la confianza y genuino compromiso de la *machi* Mercedes con mi investigación. Asimismo, extiendo el agradecimiento al *kimche* Juan Ñanculef, con quien en variadas ocasiones pudimos dialogar sobre algunas de las reflexiones que desarrollo aquí. También ha resultado fundamental el conocimiento al que me introdujo la lingüista Jaqueline Caniguan y las observaciones sobre el mapudungun de Arturo Ahumada. Cristian Vargas Paillahueque y Jacob Rekedal tuvieron la gentileza de leer una versión preliminar de este escrito y responder con atentos y sugestivos comentarios.

2. Para los términos en mapudungun empleo el Alfabeto Mapuche Unificado. En algunos casos, respeto las transcripciones empleadas por otros autores, que señalo con comillas simples.

Por el contrario, el equívoco habilita una serie de oportunidades para la reflexión, “no es una simple facticidad negativa, sino una condición de posibilidad del discurso antropológico, lo que justifica su existencia” (Viveiros de Castro 2010, 76).

A partir de un ejercicio de “equivocidad controlada” (Viveiros de Castro 2004; 2010, 71-74), en este artículo reflexiono sobre el lugar del concepto de música en la acustemología mapuche (ver Feld [2015] 2022). En otras palabras, reviso los devenires de la categoría en cuestión en los intentos por comprender las relaciones entre producción de sonido y escucha mapuche. La examinación de algunas de las aproximaciones desarrolladas en torno a este debate me lleva a sugerir que la resistencia mapuche al concepto de música es otra expresión de un proyecto descolonizador que invita a reflexionar desde los desajustes en lugar de intentar llenar aparentes carencias conceptuales. El texto está estructurado en tres secciones: en la primera discuto las propuestas conceptuales sobre música mapuche elaboradas por autores y autoras durante las últimas décadas; en la segunda, reviso algunas categorías clave de la lengua mapuche relacionadas con el sonido; por último, comento el trabajo de las autoras que abiertamente resisten el concepto de música y propongo algunas ideas sobre la posición de la etnomusicología en esta discusión.

Para Eduardo Viveiros de Castro “hacer antropología es comparar antropologías” (2010, 70). Desde esta perspectiva, las relaciones interculturales serían comparaciones entre dispositivos de comparación. Con esto el autor no se refiere a la modalidad comparativa clásica de la antropología en la que un observador externo compara, a partir de los términos o problemas que él define, dos o más culturas. Viveiros de Castro, a través de la noción de “equivocidad”, propone reconceptualizar el procedimiento: “la comparación a la que hacemos referencia es una ‘regla constitutiva’ del método. Se trata del procedimiento implicado en la traducción de conceptos prácticos y discursivos del ‘observado’ en los términos del dispositivo conceptual del ‘observador’” (71). Para el autor, una buena traducción es aquella que “consigue hacer que los conceptos extraños deformen y subviertan el dispositivo conceptual del traductor”; en otras palabras, una traducción adecuada “es la que traiciona la lengua de llegada y no la de partida” (73). Basado en este modo de comprender la práctica antropológica, en este ensayo sugiero que las reflexiones sobre la música mapuche y los intentos por definirla, ya sea desde una perspectiva *emic* o *etic*, en lugar de lograr ofrecer una definición satisfactoria señalan fisuras y permiten el desarrollo de ideas que expanden, desestabilizan o resisten la categoría.

Es tal vez desde Alan Merriam que las problemáticas asociadas a los conceptos interculturales de música se instalan como un tópico central en la etnomusicología, lo que ha dado como resultado un debate de grandes proporciones. Para Merriam el conjunto de conceptos sobre la música de una determinada sociedad determina el marco en base al cual se piensa sobre lo que esta es o debería ser, es decir, sobre su naturaleza (Merriam 1964). Otra dificultad relativa al concepto es que no todas las lenguas cuentan con un término que englobe las mismas prácticas incluidas en la palabra “música”. Frente a este problema, antropólogos y etnomusicólogos han optado por dos caminos: atender al vocabulario local sobre actividades sonoras o desarrollar una definición general para evitar las diferencias lingüísticas (Stoichita y Brabec de Mori 2017, 15). En este texto, atenderé a ambas aproximaciones para el caso mapuche. Sin embargo, creo que pueden resultar más interesantes otras rutas que también exploraré en este artículo.

Aunque los límites conceptuales entre música y sonido son arbitrarios, es habitual comenzar nuestras indagaciones desde el supuesto de que sabemos qué es la música (Sakakeeny 2015).

Pero "la música es una idea, no solo una forma, y como cualquier otra idea, la música es un problema" (113).<sup>3</sup> Con este concepto delineamos solo una porción de la acustemología mapuche. La sugestiva introducción de Steven Feld ([2015] 2022) de la categoría acustemología permite, en este caso, recordar que la complejidad de los modos de relación a través del sonido y la escucha exceden, de lejos, aquellas prácticas que solemos denominar música y que, por otro lado, desbordan la socialidad humana. Dichos rebasamientos han constituido un problema para la etnomusicología en sus reiterados intentos por ajustar al concepto de música o explicar mediante este término algunos de los modos de sonar y conocer a través del sonido –y la escucha– del pueblo mapuche. No obstante, la problemática señalada es también una oportunidad para, por un lado, evaluar las limitaciones –¿y ventajas?– de pensar y describir a través de la categoría música una parcela de la acustemología mapuche y, por el otro, de proponer modos flexibles y abiertos de reflexión sobre el sonido y la escucha. Para esto, es necesario volver sobre el equívoco y comprender con más detalle en qué consiste.

## El equívoco

El equívoco al que aludo comienza con la siguiente constatación: al igual que en otras lenguas, no existe en mapudungun un término que englobe las mismas prácticas incluidas en la palabra "música". Al parecer, el primero en señalar que en lengua mapuche no existe la categoría en cuestión fue Ernesto González Greenhill (1986, 28). Pero más allá de volver sobre esta observación, que a estas alturas se torna anecdótica, cabe preguntar ¿qué implica esta diferencia particular entre el español y el mapudungun? Conlleva, entre otras consideraciones, la siguiente divergencia entre dos dispositivos conceptuales: mientras que en castellano existe un concepto que designa a un conjunto de prácticas sónicas e ideas sobre ciertos sonidos de determinada sociedad, al parecer, el mapudungun no cuenta con una categoría genérica que refiera a un conjunto similar de ideas y prácticas relativas a determinados sonidos y escuchas de su propia sociedad.

Sin embargo, algunas propuestas han sugerido, no con demasiada suerte, que ciertas categorías *emic* podrían ser empleadas para referirse a las prácticas musicales mapuche en su conjunto. Según María Ester Grebe, *ülkantun* podría constituir un término genérico. La autora señala en una enciclopedia:

Aunque no existe un término genérico para música en lengua mapuche (Mapudungu), el término *ül*, que significa tanto canción como poesía, lo reemplaza (Augusta 1916 en 1966: 290): *ülkantún* es el acto de cantar y *ülkantufe* la persona que canta. Se cantan casi todos los tipos de música mapuche, incluida la músicaailable con acompañamiento instrumental. De hecho, los músicos mapuche utilizan el término *ülkantún* como una categoría general que abarca todo tipo de música (Grebe 2004, 156).<sup>4</sup>

En un texto anterior, afirma:

---

3. "[...] *music is an idea, not just a form, and like any other idea, music is a problem*". Todas las traducciones son mías.

4. "Although there is no generic term for music in the Mapuche language (Mapudungu), the term *ül*, which means both song and poetry, replaces it (Augusta 1916 in 1966: 290): *ülkantún* is the act of singing, and *ülkantufe* the one who sings. Almost all kinds of Mapuche music are sung, including dance music with instrumental accompaniment. In fact, Mapuche musicians use the term *ülkantún* as a general category that embraces all kinds of music".

En mapu-dungun (lengua mapuche) no existe un término genérico para referirse a la música. Sin embargo, se utilizan las palabras *ülkantun* y *purrún*, que designan respectivamente la música cantada y la música bailada. El término *ülkantun* define una categoría general que abarca todos los tipos de música cantada mapuche. De hecho, casi todos los géneros de música mapuche (incluso la música de danza) son cantados. Por su parte, *purrún* designa a todos los tipos de música instrumental destinados a la danza, con o sin música vocal (Grebe 2000, 122).

Más allá de la aparente contradicción entre las definiciones que Grebe desarrolla (en la primera, *ülkantun* es propuesto como categoría general mientras que en el segundo como término que engloba la música cantada), considero más relevante señalar otra inconsistencia. Si bien puede ser cierto que el canto es una expresión predominante para la práctica musical mapuche, esto no implica que toda su música sea cantada. En otras palabras, el problema del término analizado es que excluye a las *performances* puramente instrumentales. Por otro lado, aunque Grebe incluye en sus descripciones generales a la música secular “humana” o “mapuche-ülkantún” (2007, 156-158), la etnomusicóloga no considera las variantes “no tradicionales”.<sup>5</sup> En el segundo apartado me referiré a la voz *ülkantun*. El punto ahora es notar que el intento de Grebe por sugerir la naturaleza genérica del término mencionado se torna inconsistente.

Otra categoría *emic* que podría relacionarse con el concepto de música es *ayekan*. Al menos, es lo que parecen sugerir Elisa Avendaño *et al.* (2010, 17) cuando señalan que “no existe una definición de música en la lengua mapuche, pero sí existen los rasgos que están asociados a este tipo de expresión cultural denominado Ayekan”. Uno de los autores que pone a prueba el término es José Velásquez. El etnomusicólogo observa que para algunos de sus interlocutores *ayekan* puede ser utilizado en términos generales. Sin embargo, Velásquez también reconoce que este vocablo no funciona del todo en el contexto religioso ni terapéutico (2007, 217-218 y 353). *Ayekan* puede ser traducido como reír o alegrar. En contexto sonoro-musical, suele ser utilizado para referir a las prácticas de producción de sonido que buscan generar buen ánimo en los presentes. Es decir, el término apunta a un uso y puede referir tanto a la ejecución instrumental como al canto o a la combinación de ambas, aunque al parecer su uso es más frecuente para referir a la interpretación de instrumentos.

Javier Silva-Zurita (2017, 104-110) elabora una de las definiciones de música mapuche más recientes. Antes de comentar la construcción conceptual del autor, señalaré una de sus acotaciones que resulta sugestiva para la discusión que desarrollo. El etnomusicólogo advierte que debe considerarse que en la actualidad un porcentaje reducido de mapuche domina el mapudungun y que la primera lengua de la mayoría es el español. Por lo tanto, puede afirmarse que buena parte de esta sociedad indígena cuenta con el concepto de música (así como con el de melodía, ritmo, instrumento musical, etc.), pero a través del castellano, no de la lengua mapuche (99-110). Dicha influencia se observa en la incorporación al mapudungun del préstamo *mushika* y sus derivados que Félix José de Augusta incorpora en su diccionario ([1916] 2017, 473). El préstamo también se observa en los relatos de Pascual Coña ([1930] 2017, 78, 317 y 318). Sin embargo, Coña utiliza el término (música o *musika*) para referirse a expresiones musicales de chilenos o argentinos, nunca de mapuche.

---

5. Según Irma Ruiz, para los mapuche de Argentina ‘ülkantún’ designa solo al canto no sagrado (Ruiz 2000, 127-128).

En su intento por abarcar todas las expresiones musicales mapuche, Silva-Zurita (2017, 104-110) articula una definición que incorpora la música tradicional y la no-tradicional. En la primera categoría propone incluir tanto las prácticas participativas (*participatory*) con propósitos religiosos como la música *ayekan* caracterizada, desde su punto de vista, por "*presentational performances*" seculares. Según el autor, la música tradicional compartiría tres rasgos: (1) solo utiliza instrumentos mapuche, (2) el texto de los cantos es mayoritariamente en mapudungun, aunque el español es utilizado como complemento y (3) puede identificarse el uso de determinado material tonal, patrones rítmicos y técnicas estilísticas distintivas (*wünü*). La música mapuche no-tradicional (Silva-Zurita advierte que su definición de este campo debe ser leída solo como una aproximación) sería aquella interpretada o compuesta por mapuche que no presenta plenamente los tres rasgos mencionados, pero en la que pueden identificarse elementos aislados (por ejemplo, empleo del mapudungun y de instrumentos tradicionales). Además, algunas músicas del segundo campo (el no-tradicional) suelen incorporar el uso de estilos musicales como el *hiphop*, *reggaeton*, *cumbia* o *rock*, por mencionar algunos (Silva-Zurita 2017, 104-110).

Varios elementos de la construcción de Silva-Zurita merecen ser valorados. Lo primero es su esfuerzo por elaborar una conceptualización que abarque una enorme diversidad de expresiones, empeño que contribuye a superar las visiones reduccionistas sobre la música mapuche basadas en las prácticas de instancias rituales. Muestra de esto es la inclusión del *ayekan*, práctica que el autor considera "presentacional" y no religiosa y que generalmente es excluida de la literatura. Incluir bajo un mismo concepto –aunque en campos diferentes– al *ül* y al *hiphop* mapuche puede parecer contra intuitivo, pero permite ampliar la discusión. El autor es claro en sus intenciones:

comúnmente, no se considera mapuche a la música mapuche no-tradicional, la mayoría de las veces porque las prácticas musicales que son parte de este campo no se corresponden con el imaginario construido sobre la música mapuche. Tal construcción cubre solo las expresiones vinculadas con elementos ancestrales, por lo tanto, no contaminadas por elementos occidentales. Mi intención al configurar un amplio concepto de música mapuche que incluya las expresiones no-tradicionales es reconocer todas las prácticas musicales actuales como parte de la cultura musical mapuche, así como incluir este campo musical en la discusión académica sobre qué consideramos música mapuche (Silva-Zurita 2017, 109-110).<sup>6</sup>

La propuesta de Silva-Zurita tiene la virtud de desembarazarse de dicotomías (religioso/no-religioso; rural/urbano) que, más que contribuir a la comprensión del vasto patrimonio sonoro mapuche, tienden a reducirlo. Sin embargo, su conceptualización se fundamenta en otras biparticiones (tradicional/no-tradicional; *participatory performance*/*presentational performance*) que, si bien cumplen con incluir expresiones sonoras que tradicionalmente eran excluidas de la discusión académica sobre música mapuche, no permiten dar cuenta del

---

6. "[...] non-traditional Mapuche music is usually not considered to be Mapuche, mainly because the musical practices that are part of this field do not correlate with the imaginary construct of Mapuche music. Such construct covers only musical expressions linked to ancestral elements with therefore no contaminating from Western elements. My point, to configure a wide concept of Mapuche music that includes the non-traditional expressions, aims to recognize all the current Mapuche musical practices as part of the Mapuche music culture, as well as to include this music field into the scholarly discussions regarding Mapuche music".

dinamismo y plasticidad de las prácticas sonoro-musicales mapuche. Por ejemplo, considerar al *ayekan* una práctica presentacional es discutible. En ciertos casos, como en la celebración de algunos *ngillatun*, el *ayekan* puede seguir más bien las dinámicas de una *performance* participativa. Por otro lado, parece ser cada vez más frecuente el diálogo entre música tradicional y no-tradicional mapuche, por lo que esta separación propuesta por Silva-Zurita se vuelve borrosa.

Pese a lo anterior, el autor logra renovar la discusión sobre lo que consideramos música mapuche, al menos al interior de la academia. El presente texto continúa dicha conversación, pero no intenta responder por los mapuche a este interrogante, sino explorar otras aproximaciones al problema. Es probable que la necesidad de fijar lo que la música mapuche sería es una tarea que obsesiona en mayor medida a (etno)musicólogos y no tanto a músicos y músicas mapuche. Sin embargo, no todos los autores que han estudiado la cultura musical mapuche ensayan definiciones o se ocupan del problema de las demarcaciones, ya sea probando categorías *emic*, o bien a través de propuestas generales desde perspectivas *etic*. Otros investigadores han cuestionado la pertinencia del concepto y han atendido a otras dimensiones de la acustemología mapuche.

La virtud de la segunda perspectiva que analizo es que rescata otros mundos audibles que hasta la década de 1990 no eran considerados por los estudios sobre la cultura musical mapuche: estos son el habla y el paisaje sonoro. José Pérez de Arce afirma que

la relación entre los distintos aspectos sonoros de la cultura [mapuche], como son el habla, el canto y la música instrumental, así como los de la naturaleza, es más estrecha que en nuestra cultura occidental: las barreras se hacen más difusas y los sonidos se permean mutuamente (Pérez de Arce 2020, 63).

Según el autor, el paisaje sonoro juega un importante rol en las ceremonias (Pérez de Arce 2020, 63-73). Para Pérez de Arce, no solo la separación entre lo que consideramos música y el resto de los sonidos sería borrosa para el mapuche: igualmente lo es la distinción entre lenguaje hablado y musical. En ciertas ocasiones el habla puede considerarse música y un instrumento musical puede “cantar” (Pérez de Arce 2020, 84). Uno de los investigadores que coincide con la perspectiva de Pérez de Arce es Rafael Díaz S. cuando afirma que la “manifestación musical mapuche [...] no es un fenómeno que pueda ser expresado o reducido con nuestra palabra *música*. Estamos ante otro tipo de fenómeno” (cursivas en el original) (Díaz S. 2012, 84). Jaime Hernández igualmente nota la importancia de los sonidos no musicales en la ejecución ritual (gritos, oraciones, galopar de caballos, sonidos de aves, insectos, de la lluvia, entre otros). Este conjunto de manifestaciones se suma al de los instrumentos musicales generando un paisaje sonoro significativo (Hernández Ojeda 2003, 22 y 26).<sup>7</sup> Asimismo, al ampliar el espacio de interés algunos investigadores consideran nuevos actores: los naturales y los sobrenaturales. Así, Pérez de Arce señala que los elementos y seres de la naturaleza y mágicos se expresan y relacionan con los mapuche a través del sonido (2020, 63-73). Otro autor que incluye en

---

7. Francisca Villarroel (2012, 219-220) también adhiere a este modo de entender la cultura musical mapuche. Asimismo, cabe mencionar la precursora tesis de grado de Alfredo Molina (2006), quien se adelanta a los investigadores señalados al considerar no solo el rol de la música en el *ngillatun*, sino también el de los *afafan* o *kefafan*, el de los sonidos producidos por el entrechoque de coligües y *wiño* y los de la naturaleza. Como he señalado, Hernández igualmente menciona la importancia de los sonidos no musicales en el *ngillatun* (*lepun*). Aunque la fecha de su libro es anterior a la tesis citada, sus comentarios al sonido son marginales, mientras que en el trabajo de Molina ocupan un lugar central.

las interacciones sónicas a seres no-humanos es Velásquez. En la propuesta *emic* ("desde la perspectiva mapuche") del etnomusicólogo, el propósito de la música mapuche es "la comunicación sonora entre las personas y el mundo social, natural y espiritual. En este sentido su principal función es comunicativa, donde los distintos seres se relacionan entre sí de forma holocéntrica" (Velásquez Arce 2017, 354).<sup>8</sup> En otras palabras, aunque los investigadores no lo expresen de ese modo, en el mundo mapuche las relaciones sociales mediante el sonido –y la escucha– consideran también seres no-humanos, ya sean entidades de la naturaleza (animales, plantas, ríos, bosques, entre otros), espíritus (favorables y perniciosos) o deidades.

Para el segundo enfoque que analizo, el concepto música se vuelve restrictivo. Las reflexiones asociadas a esta aproximación –pero sobre todo las de Pérez de Arce– van más allá del canto y la ejecución instrumental e incluyen en la discusión sobre producción de sonido y escucha a actores no-humanos y a la naturaleza y, al mismo tiempo, relativizan el límite entre música y habla. Estas consideraciones resultan sin duda sugestivas para complejizar nuestras reflexiones sobre la acustemología mapuche. Sin embargo, aunque la distinción entre "sonidos naturales y culturales" es matizada al reconocer la unión y relevancia de ambos campos en, al menos, la práctica ritual (Pérez de Arce 2020, 64), las ideas que aporta la segunda perspectiva trabajan a partir de categorías preanalíticas que, para el caso de algunas prácticas y elementos cosmológicos mapuche, no tienen asidero: me refiero al dualismo naturaleza/cultura. Nos encontramos ante la ironía señalada por Philippe Descola. Los pueblos que consideramos cercanos a la naturaleza están en realidad alejados del concepto de naturaleza, heredado de Platón y Aristóteles, ya que las relaciones sociales van más allá del dominio humano (Descola 1992, 114). En definitiva, si incluimos en nuestra reflexión etnomusicológica a los sonidos de la naturaleza, cabrá preguntar a qué naturaleza nos estamos refiriendo.

Al considerar un universo mayor de sonidos en nuestra indagación musicológica los límites entre una y otra práctica de producción de sonido se tornan borrosos. Adhiero a las propuestas que en sus reflexiones van más allá del concepto de música para abordar el sonido y la escucha, ya sea desde la consideración de otras epistemologías, ontologías o acustemologías.<sup>9</sup> Ahora bien, considero que uno de los riesgos de aquellas aproximaciones que destacan la dificultad de distinguir las expresiones musicales de otras instancias sonoras es que la borrosidad de los límites entre campos sonoros nos lleve a pensar que no existen distinciones entre manifestaciones sónicas. El universo sonoro mapuche es sin duda holístico, pero no por eso inconmensurable. La lengua mapuche posee sus propios dispositivos conceptuales, voces precisas a través de las cuales puede diferenciarse entre técnicas, procedencias y cualidades sonoras. En el siguiente apartado revisaré algunas categorías del mapudungun que considero claves para esta discusión y que, además, pueden ilustrar la precisión terminológica a la que aludo. Estos conceptos permiten acercarnos al equívoco que motiva la presente reflexión pero desde otra perspectiva.

---

8. Y continúa: "Esta comunicación se manifiesta en distintas situaciones donde se incluyen prácticas introspectivas y de manifiesto regocijo. Además, se observan características específicas de la música donde se destaca la espontaneidad e improvisación, la relación estrecha entre lengua mapuche con la expresión sonora, una variedad de las denominaciones de los estilos musicales determinada por los distintos territorios" (Velásquez Arce 2017, 354). Una categoría clave en la función comunicativa del sonido en la cosmología mapuche que observa el autor es la de *awkiñ* (eco, reverberación en el espacio natural) (2017, 203-206).

9. A las propuestas mencionadas, se suma la reciente y sugestiva reflexión de Natalia Bieletto-Bueno (2022) sobre epistemologías aurales y cosmogonía mapuche a propósito del proceso constituyente.



## Voces del sonido

Prestar atención a ciertas voces del mapudungun empleadas para referir a diversos modos de producción de sonido y a otros elementos relacionados permite sostener el siguiente argumento: la carencia de un concepto occidental (música) no implica un vacío o un defecto, sino otros modos de comprender y organizar, en este caso, el sonido. La exhaustiva revisión bibliográfica realizada por Pérez de Arce permite conocer parte de las numerosas voces empleadas para referir a diversas procedencias sonoras, a cualidades asociadas a una misma técnica sonora, a modos de producción sonora (*'chraichraitun'* es hacer sonar a golpes, *'pafn'* es reventar, *'revcún'* es el zumbir de las abejas, por mencionar solo tres voces), a distinciones que consideran matices como, por ejemplo, la diferencia entre el sonido de los pasos (*'cuvcuvun'*) y de estos al pisar tierra o al correr (*'cümchrülün'*), varias denominaciones para el concepto de sonido, voces para diversos tipos de grito y de silbidos, entre otros (2020, 70-92). Si bien dicho listado debe ser actualizado, su revisión permite vislumbrar la riqueza descriptiva del mapudungun para referir a diversas dimensiones del sonido.<sup>10</sup>

En este apartado, no pretendo revisar cada término del mapudungun relacionado con fenómenos sonoros. Por el contrario, centraré el análisis en algunas categorías clave. Comenzaré con el término *ül*. Mientras esta voz es comúnmente traducida como canto, su verbo asociado (cantar) es *ülkantun*, aunque en ocasiones ambas voces son empleadas para señalar el sustantivo (canto).<sup>11</sup> Sabemos, a través de un texto de Ruiz, que Casamiquela “afirma que kantún es una partícula intercalada que significa ‘remedo’ o ‘semejanza a’” (Ruiz 2000, 128). La lingüista Jaqueline Caniguan, basada en su conocimiento disciplinario y cultural, me señaló otras dos posibilidades. Ambas consisten en identificar las partículas que componen la palabra siguiendo las lógicas del mapudungun. Así, una opción de construcción es la siguiente: *ül* (canto) – *ka* (distributivo, “hacer algo”) – *n* (“propio de”) – *tu* (verbalizador) – *n* (terminación verbal). De este modo, una traducción posible sería “cantar canciones originales o propias de los mapuche”. La segunda posibilidad que me señalara la lingüista se basa en el significado que Heinecke Smeets asigna a *kantu: play*. Con dicha acepción el concepto podría estar constituido por tres partículas: *ül* (canto) – *kantu* (ejecutar o interpretar) – *n* (terminación verbal).<sup>12</sup> Por otro lado, Course (2009, 310) divide *kantun* en tres morfemas (*ka-tu-n*) y afirma que su similitud con “cantar” es una coincidencia.

Bajo las categorías *ül* o *ülkantun* se engloba una gran variedad de cantos con diversos usos y funciones. Puede referir al que se emplea, por ejemplo, mientras se trabaja, en actividades deportivas, para enamorar, para presentarse, para narrar un relato personal o histórico, y al empleado por las *machi* durante su actividad ritual, para desear un buen viaje a los difuntos, por mencionar algunas instancias. En definitiva, el concepto reúne el canto mapuche de mujeres

10. En el libro *Allkütuyaiñ: introducción a la música mapuche* (Ñanculef, Cuyanao y Díaz-Collao 2022), presentamos un breve glosario con 63 términos relacionados, en su mayoría, con el canto y la ejecución de instrumentos musicales mapuche.

11. Además de *ül* y *ülkantun*, pueden encontrarse otras denominaciones, tales como *gül*, *ülkantu*, *elkantu* o romanceo (Velásquez Arce 2007, 239). Su estudio ha recibido bastante atención. Sin pretender ofrecer una lista exhaustiva, existen estudios desde un enfoque “oralista” (Painequeo 2012), recopilaciones con comentarios etnográficos (Caniguan y Villarroel 2011), trabajos sobre el canto mapuche como forma de comunicación, socialización o representación del pasado (Course 2010; Pozo Menares, Canio Llanquino y Velásquez Arce 2019), sugestivas propuestas que abordan la conexión entre los *ül* y la constitución dialógica de persona mapuche (Course 2009) y, desde luego, investigaciones que abordan sus aspectos musicales (Aretz 1970; González Greenhill y Oyarce 1986; y Müller 2008, por mencionar algunos).

12. Caniguan, Jaqueline. 2020. Comunicación personal al autor, 18 de febrero y 19 de mayo.

y hombres –en la mayoría de los casos solista, pero también puede ser con acompañamiento instrumental– asociado a un gran abanico de actividades, ya sean seculares o religiosas, y al amplio espectro de experiencias y emociones humanas, y, en algunos casos, no-humanas.<sup>13</sup> La traducción *ül/ülkantun* goza de cierta estabilidad y no genera mayores controversias. La categoría no incluye la práctica instrumental sin canto y refiere específicamente al canto y al acto de cantar por lo que excluye otros modos de enunciación, como, por ejemplo, el habla, traducido en mapudungun con la voz *dungun*.

Antes de referirme a la categoría *dungun*, cabe considerar otras dimensiones en el acto de la traducción, en este caso, de *ül*. Denominar a las prácticas reunidas bajo el término señalado como cantos o canciones no es solo una traducción: también constituye una inscripción. Ana María Ochoa (2014, 7) comprende la inscripción como “el acto de registrar una escucha en una determinada tecnología de difusión y transmisión (en este caso, la escritura)”.<sup>14</sup> Como señalan Natalia Bieletto-Bueno y Catherine Burdick (2019, 105-117), las inscripciones aurales de la cultura mapuche evidencian conflictos epistémicos. Las controversias perceptuales entre modos de escuchar, en este caso, el mundo vocal mapuche, se observan en los enunciados estéticos, pero también en la inscripción de determinadas vocalizaciones indígenas como “canciones”. No son traducciones neutras. Por esto, es fundamental la invitación de las autoras a “una reflexión sobre la escucha que, más que separarse y erigirse a partir de sus inconmensurabilidades culturales, comprenda los modos de interacción aural en el marco del choque intercultural, con sus asimetrías incluidas y sus mutuas formas de configurar subjetividades” (114). La consideración de las traducciones de categorías mapuche referidas a prácticas sonoras como inscripciones aurales representa otro abordaje crítico al mundo sonoro mapuche. Si bien valoro las posibilidades de esta aproximación, el foco de este texto está en las tensiones asociadas a los intentos por traducir y acomodar ciertos términos mapuche al concepto de música, así como el ejercicio inverso.

María Catrileo (1998, 29, 207) señala que *dungu* puede significar hablar, así como evento, asunto, noticia o suceso. Según Fernando Zúñiga (2010, 316), *dungu* es palabra, habla, asunto, mensaje, evento, y *dungun* (*dungun-n*), hablar. Desiderio Catriquir (2007) diferencia ‘*zugu*’ (*dungu*) de ‘*zugun*’ (*dungun*): mientras que el primer término se relaciona con la idea de asunto o tema, el segundo refiere a la trama comunicativa. Para Augusta ([1916] 2017, 36), este término (*düngun* en su transliteración) no se restringe a la acción de hablar de los hombres: también puede ser empleado para referir al cantar de las aves, el gritar de los animales y el sonar de los instrumentos. Un significado similar le adjudica Silva-Zurita (2017, 100-104), quien, a partir de conversaciones con sus colaboradores, sugiere que el concepto puede traducirse como sonido, además de lenguaje. Según el autor, *dungun* puede significar sonido por el hecho de que la ejecución del *trompe*, *trutruka* y *ñolkin* posee una letra implícita; asimismo, a través del *kultrung* o el *kullkull* se pueden realizar llamados; o las aves, mediante su canto, pueden dar un aviso. Asimismo, Augusta traduce sonido como *düngun* ([1916] 2017, 564). Tengo mis reparos con dicha traducción. En los casos que presenta Silva-Zurita, tanto a través de la ejecución de los instrumentos como de la vocalización de ciertas aves se intenta

---

13. Para una comparativa entre las propuestas de clasificación de Rodolfo Lenz, Tomás Guevara, Félix de Augusta, Martín Alonqueo y Juan Héctor Painequeo, véase Héctor Molina Fuenzalida (2007, 480-490). La clasificación de Painequeo –probablemente, la más detallada hasta el momento– presenta además los términos en mapudungun para referir a los distintos tipos de *ül* (Painequeo 2000, 37-39).

14. “[...] the act of recording a listening into a particular technology of dissemination and transmission (in this case writing)”.

transmitir un mensaje. Por lo anterior, considero que traducir en estos casos *dungun* como sonido es impreciso. La acepción del término, en este contexto, es más cercana a mensaje o habla.

De todas formas, es relevante notar que, en algunos casos, términos relacionados con *dungun* (como es el caso de *dungul* o *dungulün*) son empleados para referir a la ejecución de instrumentos musicales. Podría afirmarse que ejecutantes expertos “hacen hablar” a su instrumento. Esta observación es significativa, ya que aparentemente los términos utilizados para la ejecución instrumental son los mencionados y no *ülkantun*. El último término, como ya he señalado, parece estar restringido al canto humano, con mayor frecuencia, solista. Otra voz que puede ser empleada para referir a la acción de interpretar un instrumento es *ayekantun*, pero con el propósito de alegrar (Augusta ([1916] 2017, 14). De hecho, *ayekawe* puede ser empleado para denominar a los instrumentos musicales y *ayekantufe* (o, en algunos casos, *ayekafe*) al ejecutante (Augusta ([1916] 2017, 14).

Por otro lado, el mapudungun permite construir términos específicos para el acto de ejecutar la *pifüllka* (*pifüllkatun*), la *trutruka* (*trutrukaturun*) o el *kultrung* (*trupükultrung*), por mencionar algunos ejemplos. Como se ve, las posibilidades para referir a la ejecución instrumental son variadas. A diferencia del canto, no existe una voz genérica. En su lugar, el mapudungun ofrece diversos campos semánticos que permiten especificar la acción que se realiza con el instrumento (no es lo mismo hablar con él, *dungul* o *dungulün*, que alegrar con él, *ayekantun*) o referir a un instrumento en particular.

Campo semántico del mapudungun para el acto de cantar	Campos semánticos del mapudungun para referir al acto de ejecutar instrumentos musicales
<i>ülkantun</i>	<i>Dungul</i> o <i>dungulün</i> , <i>ayekantun</i> , y formas específicas (por ejemplo, <i>pifüllkatun</i> , <i>trutrukaturun</i> o <i>trupükultrung</i> )

**Tabla 1** / Campos semánticos del mapudungun para referir a los actos de cantar y de ejecutar instrumentos musicales.

Hasta aquí he revisado ciertos dispositivos conceptuales relacionados con dos actividades de producción de sonido que suelen ser considerados música: el canto y la ejecución instrumental. Asimismo, me he referido a la voz del mapudungun traducida, entre otras acepciones, como hablar: *dungun*. Desde luego, el acto de hablar admite numerosos matices (ver Pérez de Arce 2020, 83-84). Por ejemplo, las oraciones que la *machi* recita en un ritual tienen cabida dentro de la categoría *dungun*. Aún así, existen otros términos para señalar esta forma particular de hablar: el acto de orar, rezar o rogar. La *machi* Mercedes generalmente denomina *ngellipun* al momento en que realiza la oración, aunque reconocía que también podría llamársele *ngillatun* o *ngillatu*, ya que este término refiere al acto de pedir. Recordemos que, además de denominar a la ceremonia, *ngillatun* es traducido como pedir algo, rogar o pedir a alguno (Augusta [1916] 2017, 149). Una de las acepciones de *ngellipun* es rogar (146). Por lo tanto, *dungun* es un término demasiado amplio para detallar este modo particular de enunciación que suele ser precisado a través de las voces *ngellipun* o *ngillatun*.

Asimismo, existe otro modo de producción vocal relevante para la actividad social y ritual mapuche: el *afafan* o *kefafan*. Pérez de Arce (2020, 83-84) encuentra acepciones diferentes

para estos dos términos (*afafan*, "grito de aliento en ceremonias"; *kefafan*, "gritar con palmoteos en la boca"). Sin embargo, en la actualidad, ambos términos son empleados como sinónimos. Según Juan Ñanculef (2018, 166-167), se trata de palabras mágicas utilizadas en ceremonias y que permiten la comunicación con los espíritus, aunque también reconoce que las *machi* las emplean para espantar al espíritu negativo. En textos anteriores, propuse traducir *afafan* o *kefafan* como "grito ritual" (Díaz-Collao 2020, 257; 2022, 13). Ahora considero que dicha traducción es equivocada. Por un lado, la vocalización no se restringe a la esfera ritual: suele ser empleada en marchas, encuentros culturales, celebraciones, etc. Por el otro, puede que la inscripción "grito" posea una carga peyorativa más próxima al ruido que a la voz humana. Al contrario, el *kefafan* o *afafan* comparte espacio aural de un modo complementario junto con el sonido del *kultrung*, de la *pifüllka* o de la *trutruka*: es una manifestación enérgica a través del sonido significativa para la sociedad mapuche, pero en ningún caso disruptiva dentro de su auralidad.

Como ya he señalado, se sostiene que para el mapuche la separación entre lenguaje hablado y musical no posee toda la nitidez que tendría para las sociedades occidentales (Pérez de Arce 2020, 84). Desde otra perspectiva, la tradición musical mapuche sí diferencia entre música, sonido y habla (Silva-Zurita 2017, 100).<sup>15</sup> Creo que ambos argumentos no se contraponen del todo. Por ejemplo, que en el mapudungun exista un modo claro de diferenciar entre el canto, *ülkantun*, y el habla, *dungun*, no equivale a que estos dos tipos de enunciación se relacionen de la misma manera que en las acustemologías occidentales. Probablemente, para el caso mapuche el habla y el canto puedan entenderse según la propuesta de Bernd Brabec de Mori (2017): como polos de un continuo en el que aumenta el grado de estructuración (rítmica, melódica) y que abarca desde el discurso cotidiano, pasando por los tipos formalizados (invocaciones, recitaciones, cánticos, por mencionar algunos), hasta la canción. Dicho continuo se observa, por mencionar dos casos, cuando la voz de una *machi* acompañada por su *kultrung* y *kaskawilla* transita de un *ngellipun* a un *machi ül*, o cuando las formas de entonación de las oraciones de un *ngenpin* o *ngillatufe* transitan entre el habla y el canto.

Las categorías que he revisado hasta este punto refieren a modos de enunciación humanos y a la ejecución humana de instrumentos, aunque algo ha sido mencionado respecto a las vocalizaciones de las aves. No profundizaré respecto a las categorías del mapudungun para referir a los sonidos producidos por no-humanos (ya sean plantas, animales, espíritus o deidades).<sup>16</sup> No obstante, desarrollaré algunas acotaciones sobre dicho conjunto de sonoridades a veces identificado como paisaje sonoro. Al menos en la práctica ritual mapuche, tanto cotidiana como colectiva, dichos sonidos parecen poseer una agencia que excede la visión moderna de la naturaleza. Es decir, los sonidos de los animales, del viento o de otras fuerzas climáticas no son explicados a través del naturalismo, sino por medio de otros marcos de comprensión que consideran la existencia de entidades tutelares (*ngen*) y de fuerzas constitutivas de los seres y las cosas (*newen*). La consideración de los *ngen* y del *newen* complejiza la reflexión sobre el paisaje sonoro para el caso mapuche. El reto es mayor si se considera que los sonidos –desde la escucha occidental– naturales pueden ser, desde un punto de vista mapuche, la manifestación de *Chaw Ngünechen* o de otras deidades y espíritus (ver Díaz-Collao 2020, 258-296).

---

15. Además de *dungun*, el otro concepto clave en que Silva-Zurita (2007, 100-104 y 176) sustenta la diferenciación que propone es *wünül*, término empleado para referirse a los rasgos distintivos de la música mapuche.

16. Para conocer variados términos y reflexiones sobre sonidos –voces o habla– de la naturaleza, véase Catriquir (2007, 59-66) y Elisa Loncon (2023, 14-15).

Estoy de acuerdo con que la comunicación a través del sonido –que implica tanto su producción como su escucha– incluye, en la socialidad mapuche, humanos y no-humanos en general (Pérez de Arce 2020, 63-73; Velásquez Arce 2017, 354). En este texto me he restringido a la revisión categorial de términos clave asociados a la actividad humana de producción de sonido, ya que la categorización de esas otras interacciones a través del sonido (en las que se interactúa con espíritus, deidades, entre otros seres no-humanos) se me presenta como un objetivo, por lo pronto, insondable. Como señala Magnus Course,

los intentos por catalogar y categorizar definitivamente tales entidades están destinados al fracaso, ya que los relatos mapuche acerca de lo sobrenatural se caracterizan por su ambigüedad, una ambigüedad que a la vez es reflejo de la ambigüedad fundamental de las entidades en cuestión (Course 2017, 77).

Respecto a la acustemología relativa a las entidades aludidas, prefiero ubicarme –por el momento y para no escapar a los propósitos de este ensayo– en la ambigüedad sugerida por el antropólogo. Por ahora, basta con apuntar que las reflexiones sobre sonido y escucha que implican a los sectores no-humanos de la socialidad mapuche agudizan el equívoco y debilitan los límites del concepto de música.

## Resistencias

Desde mi punto de vista, ninguno de los intentos de la academia por definir la música mapuche ha sido satisfactorio, ya sea a través de categorías *emic* o *etic*. A su vez, los cuestionamientos a la pertinencia de la categoría música para el caso mapuche han relevado campos sonoros que vuelven difusos los límites entre aquellas prácticas que solemos englobar bajo el término música y otras prácticas de producción sonora y de escucha. Como afirma Carol Robertson (1998, 233), “los mapuche siempre han desafiado las reducciones académicas”, atributo al que no escapan las taxonomías propuestas para sus prácticas vocales e instrumentales.

Robertson estudió el *tayil* en el *Puelmapu*. Según la autora, esta práctica transgrede todos los criterios aplicables a otras formas de comunicación mapuche. La definición que la etnomusicóloga establece para este fenómeno está en función de su contexto sociohistórico y cognitivo. Define el *tayil* como “la manifestación auditiva del *kimpeñ*” (el alma compartida por un patrilineaje) o única forma de comunicación y enlace entre el *alün* y el *alüaluntu* (Robertson 1976, 50), los dos tipos de tiempo mapuche (por lo menos en el *Puelmapu*).<sup>17</sup> Si bien la cosmología en la que Robertson se basa para definir el *tayil* no se acomoda del todo a los mapuche del otro lado de la Cordillera y a su diversidad,<sup>18</sup> lo que me parece destacable es

17. “... *the aural manifestation of kimpeñ*”. El *alün* corresponde al tiempo “presente”, el tiempo de la persona y de sus cuatro generaciones precedentes. El *alüaluntu* es el tiempo anterior al *alün* conformado por los distintos antepasados y deidades.

18. Según Grebe, la principal diferencia del *tayil* entre uno y otro lado de los Andes es la vinculación de esta práctica con el chamanismo mapuche en el caso del *Gulumapu* (Grebe 1989). Según Juan Ñanculef, el *tayil* se realiza en los *ngillatun*, sobre todo cordilleranos. A partir de las conversaciones con la *machi* Mercedes infiero dos acepciones del término: tocar el *kultrung* y práctica vocal con fuertes conexiones espirituales. Estos dos significados de *tayil* los encontramos en la etnografía de Velásquez (2017, 251). Por otro lado, los comentarios del autor amplían las versiones del *tayil*. El etnomusicólogo afirma que en ciertas ocasiones este puede funcionar como *ayekan*, aunque sin escapar al contexto religioso (en el *ngillatun* durante el *choyke pürun*). Asimismo, *tayülfe* puede ser empleado para referirse al ejecutante del *kultrung* (o de otros instrumentos) (247–251). En definitiva, la complejidad del concepto revela que *tayil* es otra categoría clave en las reflexiones sobre acustemología mapuche.

el modo en el que la autora se aproxima a la categoría: prescinde del concepto de música y sus asociados para permitir a "nuestro objeto de investigación ser lo que *es*, en lugar de lo que nos gustaría que fuera" (51, énfasis en el original).<sup>19</sup> Por otro lado, la autora advierte que clasificar el *tayil* como "'no-musical' sería igualmente infructuoso, ya que dicha categorización tiende a evadir la pregunta de si la 'música' es o no un dominio científico, objetivo e interculturalmente útil para la investigación" (51).<sup>20</sup>

Destacaré tres de las ideas desarrolladas por Robertson en su sugestiva propuesta metodológica, planteamientos que han sido poco atendidos por la etnomusicología interesada en la sociedad mapuche. En primer lugar, me referiré a su propuesta de permitir que el objeto de estudio sea lo que es y no lo que queremos que sea. Este gesto ofrece un camino contrario a aquel que intenta acomodar y fijar determinadas prácticas sonoras a taxonomías por lo general de naturaleza *etic*, aunque también se observan propuestas a través de categorías *emic* como es el caso de Grebe y sus intentos por instalar la categoría *ülkantun*, que ya he criticado en la sección anterior. La segunda idea sugerida por Robertson que comentaré es su crítica a la consideración de determinadas prácticas sonoras mapuche como no-música. El argumento de la autora para considerar dicha opción infructuosa se relaciona probablemente con discusiones disciplinarias en cierta medida resueltas en las décadas posteriores, a saber: la música como objeto de estudio relevante para el abordaje científico de la cultura. Por el contrario, algunos de sus debates de las últimas décadas sugieren lo opuesto: prescindir de la música (Wong 2014). En tercer lugar, considero que Robertson identifica una actitud que se sitúa como una de las características de la sociedad mapuche: la resistencia.

El gesto de resistencia del pueblo mapuche no solo se observa a lo largo de su historia (Kaltmeier 2022), sino también en sus representaciones y debates epistemológicos sobre su música (ver, por ejemplo, Soto-Silva *et al.* 2022). Dicha actitud se observa en el trabajo de la investigadora mapuche y *ülkantufe*, Bárbara Taboada (2019). La autora sugiere sin tapujos desprenderse de la categoría música. En su libro señala:

El pensamiento hegemónico se queda en la superficie. Carece de herramientas para distinguir la ontología de una "música" que no es música, que no nace del genio del hombre en su inspiración, que no es creada por él; sino que se gesta en un *espacio trascendental interno-externo*, capaz de resonar con el silencio de un misterio vivo atemporal (82).

La propuesta de Taboada es clara: "considerar la posibilidad de despojarnos del término 'Música'" (109). Su propuesta amerita una aclaración. El nosotros desde el que la autora escribe no se refiere precisamente a los (etno)musicólogos, sino a los mapuche. Constantemente critica a quienes reducen la complejidad sonora mapuche y la práctica de las *machi* a objeto de estudio. Taboada considera "no-músicas" "las formas de arte sonoro mapuche tradicionales" en las que incluye los relatos contados (*epew* y '*nq̄itram*') y cantados ('*tayil*' y *ül*) (104-112). Si otros autores (como, por ejemplo, Silva-Zurita) expanden la categoría música mapuche, en el caso de Taboada el concepto parece explotar, al menos para el caso de las "formas tradicionales", ya que no rechaza su uso para aquellas expresiones que escapan a este ámbito.

---

19. "... *our object of inquiry to be what it is, rather than what we would like it to be*".

20. "... *'non-musical' would be equally fruitless, for such categorization tends to evade the question of whether or not 'music' is a scientific, objective, and cross-culturally useful domain for inquiry*".

Si bien la autora construye su crítica a partir de una definición limitada de música, el gesto decolonial de su propuesta es enérgico y representa una postura diferente frente al concepto de música.

Una aproximación similar se distingue en las palabras de Daniela Millaleo (2021). La cantautora mapuche observa una resistencia contracultural a la categorización. Su crítica no está solo dirigida a las miradas académicas “exotizantes”, sino también a las voces mapuche tradicionalistas. La autora resiste definir la música mapuche desde perspectivas musicológicas y culturalistas. En su texto, Millaleo suma a la discusión nuevas consideraciones: por un lado, la habilidad de músicos y músicas mapuche de transitar entre mundos y emplear elementos ancestrales y occidentales, y, por el otro, incluir en la reflexión sobre la música mapuche la historia de despojos y la situación colonial. La autora concluye:

Nuestro weichan es poder cantar lo que nos proporciona nuestra identidad, contexto e historia. Tomar las palabras, los instrumentos y los cantos y sacarlos de nuestro ser en la entrega por nuestra lucha. Somos la voz sin miedo a los prejuicios impuestos por los otros que antes nos llamaron y categorizaron como los vencidos. Esto, mis hermanos y hermanas, es Música Mapuche.

Los múltiples modos de utilizar el concepto música para comprender parte de la acustemología mapuche podrían ser sintetizados a través de cuatro actitudes: (1) el ajuste taxonómico, (2) la expansión del concepto, (3) su desestabilización y (4) su rechazo o resistencia. En los últimos párrafos de este texto, esbozaré mi posición respecto a los enfoques señalados. Dicho de otro modo, ofreceré mi respuesta a la siguiente pregunta: ¿es útil para la comprensión de la acustemología mapuche continuar refiriéndonos a parte de sus expresiones como música mapuche?

La categoría música es solo uno de los dispositivos conceptuales disponibles para referir a una parcela de las prácticas de producción de sonido y escucha mapuche. Considero que su uso resulta práctico para denominar a un conjunto restringido de prácticas: el canto y la ejecución instrumental mapuche en su amplio espectro (tradicional, no-tradicional, etc.). Por otro lado, el concepto se torna indispensable en instancias institucionales de tipo patrimonial, educativo o académico. Pero a la hora de pensar sobre el sonido y la escucha desde una perspectiva mapuche, la categoría música presenta algunos inconvenientes.

En primer lugar, a través del concepto se establecen límites rígidos entre expresiones que probablemente puedan ser mejor comprendidas como un continuo. Y, en segundo término, la pregunta sobre qué es –y qué no es– la música mapuche clausura la discusión en lugar de provocar nuevas indagaciones. Por el contrario, creo que puede ser más productivo pensar desde el aparente vacío que se presenta ante la ausencia de un término equivalente a música. Es decir, considero que puede resultar más provechoso reflexionar sobre la acustemología mapuche situando a la categoría música en un lugar periférico. Posicionarla en el centro ha producido en parte una etnomusicología normativa. El camino que sugiero es el opuesto: una etnomusicología no taxonómica que desplace el concepto de música al banquillo.

En cierta medida, hemos trabajado desde la ilusión de un supuesto lugar de poder en que somos los mandatados a definir qué es determinada música, en este caso, la mapuche. Cada vez soy más pesimista respecto de nuestra influencia en los intentos por delimitar la música

mapuche. Hace tiempo que son más influyentes a este respecto los músicos y músicas mapuche, cuya voz es –en sentido literal y figurado– mucho más escuchada, en muchos casos con un enérgico propósito descolonizador y con sentido de urgencia. Probablemente, nuestro trabajo es más provechoso cuando los equívocos que experimentamos en nuestras experiencias etnográficas están dirigidos a desestabilizar las categorías de música o sonido, en lugar de pretender fijar u organizar determinada música. En otras palabras, nuestros esfuerzos interculturales podrían estar destinados a consolidar la voz de músicos y músicas mapuche en lugar de representaciones académicas de la música mapuche.

Con lo anterior, no estoy abogando por renunciar a nuestra participación en los debates sobre acustemología mapuche.<sup>21</sup> Desde luego, la etnomusicología tiene mucho que aportar a la reflexión sobre sonido y escucha en contextos mapuche. Mi cuestionamiento va dirigido a nuestro supuesto derecho a definir lo que la música mapuche sería. Además de que nuestra autoridad etnográfica y epistémica hace tiempo ha sido cuestionada, reconozcamos que aquella fracción de la acustemología mapuche que, a veces equívocamente, hemos llamado música nos evade cuando la nombramos de ese modo. Mi propuesta es que aprovechemos esta evasión para reflexionar ya no desde aquella categoría: en ningún caso estamos obligados a pensar desde aquel pie forzado. Tal vez podríamos reflexionar desde el vacío que se produce al abandonar el concepto de música y ver hasta dónde nos lleva ese camino.

## Bibliografía

- Aretz, Isabel. 1970. "Cantos araucanos de mujeres". *Revista Venezolana de Folklore* 3: 73-104.
- Augusta, Félix José de. [1916] 2017. *Diccionario mapudungún-español / español-mapudungún*. Editado por Belén Villena Araya. Temuco: Ediciones de la Universidad Católica de Temuco.
- Avendaño, Elisa, Rosamel Millaman, Claudio Melillan y Guido Brevis. 2010. *Aukinkoi ñi vlkantun*. Temuco: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Bieletto-Bueno, Natalia. 2022. "De sonidos y naturaleza. Epistemologías aurales y nueva constitución para Chile". *Resonancias* 26 (51): 233-241.
- Bieletto-Bueno, Natalia y Catherine Burdick. 2019. "Los sentidos de las artes y sonidos de Chile. Usos del olfato y la escucha para una reescritura histórica de la colonialidad". *Pasado Abierto. Revista del CEHis* 9: 91-122.
- Brabec de Mori, Bernd. 2017. "Musical Spirits and Powerful Voices: On the Origins of Song". *Yearbook for Traditional Music* 49: 114-128.

---

21. Tampoco es mi objetivo restar valor al uso político de la categoría "música mapuche" por parte de colectivos, investigadores, músicos y músicas mapuche. Por el contrario, comprendo la necesidad de diversos actores mapuche por reivindicar el término en diversos espacios de poder. En efecto, he intentado contribuir en esta dirección a través de mi actual etnografía colaborativa con *peñi* y *lamngen* de Santiago. Fue gracias a los comentarios de Cristian Vargas Paillahueque y Natalia Bieletto que noté la necesidad de aclarar mi posición respecto a la estrategia que señalo.



- Caniguan, Natalia y Francisca Villarroel. 2011. *Muñkupe ùlkantun. Que el canto llegue a todas partes*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes. Fondart regional.
- Catrileo, María. 1998. *Diccionario lingüístico-etnográfico de la lengua mapuche*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Catriquir Colipan, Desiderio. 2007. “Zugun – El mundo y la gente: principios culturales de la comunicación mapuche”. En *Derechos lingüísticos y patrimonio cultural mapuche*. Vol. 1, editado por Teresa Durán Pérez, Desiderio Catriquir Colipan y Arturo Hernández Sallés, 53-72. Temuco: Universidad Católica de Temuco.
- Coña, Pascual. [1930] 2017. *Lonco Pascual Coña. Testimonio de un cacique mapuche*. Santiago: Pehuén.
- Course, Magnus. 2009. “Why Mapuche Sing”. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 15 (2): 295-313.
- \_\_\_\_\_. 2010. “Los géneros sobre el pasado en la vida mapuche rural”. *Revista Chilena de Antropología* 21: 39-58.
- \_\_\_\_\_. 2017. *Mapuche ñi mongen. Persona y sociedad en la vida mapuche rural*. Traducción de Marcelo González Gálvez. Santiago de Chile: Pehuén.
- Descola, Philippe. 1992. “Societies of Nature and the Nature of Society”. En *Conceptualizing Society*, editado por Adam Kuper, 107-126. Londres: Routledge.
- Díaz-Collao, Leonardo. 2020. “Música, sonido y práctica ritual mapuche: etnografía de una machi”. Tesis de Doctorado, Universidad de Valladolid.
- \_\_\_\_\_. 2022. “La música como estrategia de ritualización: una aproximación a la práctica ritual mapuche”. *Per Musi* 42. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/36541/29069>
- Díaz S., Rafael. 2012. *Cultura originaria y música chilena de arte. Hacia un imaginario de identidad*. Santiago: Amapola Editores.
- Feld, Steven. [2015] 2022. “Acustemología”. En *Etnomuscología redefinida. Traducciones para el siglo XXI*, editado por Jacob Rekedal, 51-65. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- González Greenhill, Ernesto. 1986. “Vigencias de instrumentos musicales mapuches”. *Revista Musical Chilena* 40 (166): 4-52.
- González, Ernesto y Ana María Oyarce. 1986. “Kallfùlikan, un canto mapuche. Descripción etnográfica, análisis musical y sus correspondencias con el aspecto literario”. *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 2: 245-263.

Grebe, María Ester. 1989. "Mito y música en la cultura mapuche: el tayil, nexo simbólico entre dos mundos". *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 3: 229-241.

\_\_\_\_\_. 2000. "Mapuche I-V". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 7, editado por Emilio Casares Rodicio, 120-126. Madrid: SGAE.

\_\_\_\_\_. 2004. "Amerindian Music of Chile". En *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History. Volume 1: Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico*, editado por Malena Kuss, 145-161. Austin: University of Texas Press.

Hernández Ojeda, Jaime. 2003. *La música mapuche-williche del lago Maihue*. 2.<sup>a</sup> edición. Valdivia: Ediciones el Kultrún.

Kaltmeier, Olaf. 2022. *Resistencia mapuche. Reflexiones en torno al poder. Siglos XVI a XXI*. Santiago: Pehuén.

Loncon, Elisa. 2023. *Azmapu. Aportes de la filosofía mapuche para el cuidado del lof y la Madre Tierra*. Santiago: Ariel.

Merriam, Alan. 1964. "Concepts". En *The Anthropology of Music*, 63-84. Evanston: Northwestern University Press.

Millaleo Montano, Daniela. Notas de librito. 2021. *Ayekafe. Antología de músicos mapuche*. 2 volúmenes. Varios artistas. Disco de Vinilo.

Molina, Alfredo. 2006. "La función del universo sonoro en el ngillatún y en la labor del machi". Tesis de licenciatura en Antropología, Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Molina Fuenzalida, Héctor. 2007. *¡Marrichihueu! Cantos, cuentos y sueños para todas las vidas. Ulkantun, epew ka pewma itro kom mogenmew: un estudio antropológico, histórico y filosófico de la cultura mapuche*. Santiago: Culturalia Editores.

Müller, Philipp. 2008. *Die Melodischen Strukturen des Ülkantun. Zum Einfluss universeller Klangprinzipien auf das mündlich tradierte Tonsystem der Mapuche-Indianer*. München: Herbert Utz Verlag.

Ñanculef Huaiquino, Juan. 2018. *Tayñ mapuche kimün*. Santiago: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura / Cátedra Indígena.

Ñanculef Huaiquino, Juan, Jaime Cuyanao y Leonardo Díaz-Collao. 2022. *Allkütauyñ: introducción a la música mapuche*. Santiago: Fondo de Fomento de la Música Nacional.

Ochoa Gautier, Ana María. 2014. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham, NC: Duke University Press.

Painequeo Paillán, Juan. 2000. "Oralidad en el canto mapuche". Tesis de Magíster, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

- \_\_\_\_\_. 2012. “Técnicas de composición en el ñl (canto mapuche)”. *Literatura y Lingüística* 26: 205-228.
- Pérez de Arce, José. 2020. *Música mapuche*. 2ª edición. Santiago: Ocho Libros.
- Pozo Menares, Gabriel, Margarita Canio Llanquinao y José Velásquez Arce. 2019. “Memoria oral mapuche a través de cantos tradicionales ñlkantun: recordando la época de ocupación (siglos XIX y XX)”. *Resonancias* 23 (45): 61-89.
- Robertson, Carol E. 1976. “Tayil as Category and Communication among the Argentine Mapuche: A Methodological Suggestion”. *Yearbook of the International Folk Music Council* 8: 35-52.
- \_\_\_\_\_. 1998. “Mapuche”. En *The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 2, editado por Dale A. Olsen y Daniel E. Sheehy, 232-239. Nueva York: Garland Pub.
- Ruiz, Irma. 2000. “Mapuche VI-IX”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 7, editado por Emilio Casares Rodicio, 127-128. Madrid: SGAE.
- Sakakeeny, Mat. 2015. “Music”. En *Keywords in Sound*, editado por David Novak, 112-124. Durham, NC: Duke University Press.
- Stoichita, Victor A. y Bernd Brabec de Mori. 2017. “Postures of Listening: An Ontology of Sonic Percepts from an Anthropological Perspective”. *Terrain [Online], Symposia and Debates*. <http://terrain.revues.org/16418>
- Silva-Zurita, Javier Antonio. 2017. “An Ethnomusicological Study about the Main Musical Traits and Concepts of Traditional Mapuche Music”. Tesis de Doctorado, Monash University.
- Soto-Silva, Ignacio, Javier Silva-Zurita, Franco Millán y Myriam Núñez-Pertucé. 2022. “El toque de trutruka como representación de la resistencia Mapuche en la música popular urbana de la Región de Los Lagos, Chile”. *Per Musi* 42. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/39490/31122>
- Taboada, Bárbara. 2019. *El silencio mestizo en la América impuesta*. Mar del Plata: Autoedición.
- Velásquez Arce, José Alberto. 2017. “Patrimonio musical mapuche, su presencia en la comunidad y en la escuela. Consideraciones culturales necesarias para la enseñanza en el aula de música”. Tesis de Doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Villarroel, Francisca. 2012. “El ñl”. En *Mapuche. Procesos, políticas y culturas en el Chile del Bicentenario*, editado por José Bengoa, 215-231. Santiago: Catalonia.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2004. “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation”. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America* 2 (1): 3-22.

\_\_\_\_\_. 2010. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Traducción de Stella Mastrangelo. Buenos Aires: Katz Editores.

Wong, Deborah. 2014. "Sound, Silence, Music: Power". *Ethnomusicology* 58 (2): 347-353.

Zúñiga, Fernando. 2010. *Mapudungun: el habla mapuche*. Santiago: Centro de Estudios Públicos.

**R**