

La música como estrategia de ritualización: una aproximación a la práctica ritual mapuche

Leonardo Díaz-Collao

<https://orcid.org/0000-0002-2022-236X>

Universidad de Los Lagos, Departamento de Humanidades y Artes

leodiazcollao@gmail.com

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 01 oct 2021

Final approval date: 06 dec 2021

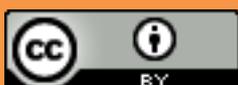
Resumen: En el presente artículo sugiero, basado en mi trabajo etnográfico y en la discusión bibliográfica, que, debido al énfasis en dos ceremonias masivas (*ngillatun* y *machitun*), los estudios sobre música mapuche han prestado poca atención al rol de la música en las prácticas “ritualizadas” cotidianas, lo que reduce la reflexión sobre la acción musical en contexto ritual solo a ciertos eventos ceremoniales colectivos. Por el contrario, considero que observar el despliegue de la música en diversas situaciones rituales puede contribuir a la comprensión de las finalidades y agencia que los sonidos y la música poseen en el mundo mapuche. Para este propósito, propongo un modo de abordar la práctica ritual mapuche -que identifica prácticas ritualizadas y eventos rituales colectivos- y considero la acción musical colectiva como una estrategia de ritualización que se enmarca en una dramatización general de los procedimientos rituales utilizados cotidianamente.

Palabras clave: Música mapuche; práctica ritual mapuche; música y ritual; estrategias de ritualización; dramatización sonora.

MUSIC AS STRATEGY OF RITUALIZATION: AN APPROACH TO MAPUCHE RITUAL PRACTICE

Abstract: In this article I suggest, based on my ethnographic work and bibliographic discussion, that, due to their emphasis on two massive ceremonies (*ngillatun* and *machitun*), studies on Mapuche music have paid little attention to the role of music in daily “ritualized” practices, thus limiting reflection about musical action in ritual contexts only to certain collective ceremonial events. On the contrary, I consider that observing music in various ritual situations can contribute to the understanding of the purposes and agency that sounds and music possess in the Mapuche world. To this end, I propose a way of approaching Mapuche ritual practice —which identifies ritualized practices and collective ritual events— and I consider collective musical action as a strategy of ritualization that is framed within a general dramatization of ritual procedures used on a daily basis.

Keywords: Mapuche music; mapuche ritual practice; music and ritual; strategies of ritualization; sound dramatization.



La música como estrategia de ritualización: una aproximación a la práctica ritual mapuche

Leonardo Díaz-Collao, Universidad de Los Lagos, leodiazcollao@gmail.com

1. Introducción

Uno de los recursos más utilizados en la construcción de textos etnográficos y tema clásico de la antropología (Marcus y Fischer 1999, 61), el ritual ha sido considerado una ventana privilegiada para acceder a las creencias religiosas o significados culturales de un grupo humano. Ya sea que se lo entienda como "texto" o como "drama", ambas analogías suponen la existencia de "algo", de un significado contenido en el ritual que puede ser decodificado, interpretado (Bell 2009a, 37-46). Son pocos los rituales que carecen de música, por lo que las relaciones entre procesos musicales y estudios rituales presentan diversos abordajes posibles (véase Brabec de Mori 2014). Para el caso mapuche, el pueblo-nación indígena más numeroso de Chile, el foco de los estudios sobre sus rituales ha estado puesto en dos ceremonias masivas en las que la música goza de una presencia notable: el *ngillatun*, complejo ritual comunitario, y el *datun*, ceremonia terapéutica más conocida como *machitun*. Observar estos rituales ilumina solo parte de su cosmología, opaca las acciones cotidianas y basa la reflexión sobre la música solo en ciertos eventos de su práctica ritual.

Durante mi etnografía junto a una *machi* (chamán o especialista ritual mapuche), Mercedes Antilef, fui testigo de una actividad ritual y musical bastante más mesurada que la que presentan ciertas difundidas representaciones -en la academia y en la sociedad chilena- de especialistas rituales inmersas la mayoría del tiempo en complejos ritos junto a su *kultrung* (timbal mapuche, empleado generalmente por la *machi*)¹. En el presente artículo sugiero, basado en mi trabajo etnográfico y en la discusión bibliográfica, que, debido al

¹ Debo agradecer el sincero interés y compromiso de la *machi* Mercedes Antilef con la etnografía que realicé en Temuco y alrededores (Región de La Araucanía, centro-sur de Chile) en el marco de mi investigación doctoral de cuatro años. Además de la *machi*, los otros tres colaboradores protagónicos en dicho proyecto fueron Isabel, Juan Ñanculef y la *machi* Hortensia Pilquiman, con quienes igualmente estoy en deuda por su constante ayuda y consejo. En reiteradas ocasiones conversé con cada uno de ellos sobre la decisión de adoptar estrategias de anonimato dado lo delicado de los temas que abordé. Isabel solicitó proteger su identidad, por lo que he cambiado su nombre. Los otros tres colaboradores aparecen con su nombre real, ya que ese fue el acuerdo. Mi investigación doctoral contempló diez meses y medio de trabajo de campo los cuales distribuí en tres estancias: la primera, del 3 de enero al 14 de marzo de 2018, la segunda del 11 de diciembre de 2018 al 6 de julio de 2019 y la tercera del 7 de febrero al 7 de marzo de 2020. Junto a mis colaboradores pude participar y conocer varios *ngillatun*, *ulutun*, *wetripantü*, prácticas ritualizadas cotidianas y algunos *datun*.

énfasis en las ceremonias más espectaculares y numerosas, los estudios sobre música mapuche han prestado poca atención al rol de la música en las prácticas "ritualizadas" cotidianas, lo que reduce la reflexión sobre la acción musical en contexto ritual a ciertos eventos ceremoniales colectivos como si estos fueran representativos de toda la práctica ritual mapuche. Por el contrario, considero que observar el despliegue de la música en diversas situaciones rituales puede contribuir a la comprensión de las finalidades y agencia que los sonidos y la música poseen en el mundo mapuche. Para este propósito, propondré un modo de abordar la práctica ritual mapuche -que identifica prácticas ritualizadas, eventos rituales colectivos y estrategias de ritualización- y reflexionaré sobre el rol de la música en dicha aproximación. Aunque varias de las prácticas que incluiré en este texto suelen ser lideradas por *machi*, el modelo que presentaré incluirá procedimientos y ceremonias que pueden ser oficiados por otros especialistas y en los que suele involucrarse la sociedad mapuche en general.

La tendencia mayoritaria de las últimas décadas en las diversas disciplinas interesadas en el estudio de las religiones es la de considerar al ritual como una dimensión presente en toda actividad humana. Características como la repetición, la habitualidad, la formalidad o la función comunicativa sirven para considerar a una gran cantidad de comportamientos (tal vez, "ritualizados") como rituales (los juegos, el deporte, el trabajo, el drama, el humor, el cortejo, la danza, la música, entre otros) (Bell 2009a, 69-74). Algo similar ocurre con la *performance*: si se la entiende como objeto/proceso de análisis, se tratará de "diversas prácticas y eventos como danza, teatro, rituales, protestas políticas y entierros"; si la consideramos un enfoque metodológico, el abanico de posibilidades aumenta, "la obediencia cívica, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual" pueden ser entendidas como *performance* (Taylor 2015). Desde esta aproximación, que se refiere al objeto y al método, los rituales más complejos protagonizados por *machi* y los actos cotidianos repetitivos de una mujer mapuche rural, como llamar a sus aves cada mañana para darles de comer, serían indistintamente *performances*². Y tanto el *machiluwün*, ceremonia de iniciación de una nueva *machi*, como el acto de pedir permiso a un laurel (*triwe*), a través de una breve oración para desprender una rama que será utilizada con fines terapéuticos, serían rituales. Como Catherine Bell observa, que todo sea una "cuestión ritual" lleva el tema a proporciones difíciles de organizar y los rituales dejan de ser una actividad diferenciada de otros comportamientos sociales (Bell 2009a, 73-74). Por otro lado, también debe considerarse la siguiente problemática. Como la autora señala, "hay evidencia de que los actos rituales no son una categoría clara y cerrada de comportamiento social"³. Por lo tanto, no se trata de acomodar ciertas prácticas mapuche a conceptos antropológicos, sino de evaluar su pertinencia y relevancia. ¿Es "ritual" un término adecuado para referir a determinadas prácticas colectivas significativas de la sociedad mapuche? ¿Por qué no utilizar otras expresiones similares, tales como "ceremonia" -palabra, al parecer, bastante común entre los mapuche- o "rito"? La cuestión terminológica es secundaria en el presente artículo. De hecho, a lo largo del texto utilizaré ritual, ceremonia y rito indistintamente. Lo significativo para mi aproximación es el foco en circunstancias, modos de actuar, estrategias culturales. Y es en este marco en el que consideraré la música en la práctica ritual mapuche⁴. Volveré sobre algunas de las

² Esto no supone necesariamente un problema metodológico para los estudios de la *performance*, pero sí implica dificultades si se busca distinguir entre prácticas sociales.

³ "... *there is evidence that ritual acts are not a clear and closed category of social behavior*" (Bell 2009a, 74). Todas las traducciones son mías.

⁴ Considero que el empleo del concepto música para el caso mapuche es ante todo pragmático: permite referirnos a determinadas prácticas sonoras, tales como el canto y la ejecución instrumental. Los criterios de esta identificación parecen ser los señalados por Javier Silva-Zurita (2017, 104-110), rasgos sobre todo

problemáticas esbozadas más adelante. Ahora continuaré con la explicación sobre la perspectiva que sigo respecto la práctica ritual.

El modo de entender la acción ritual que adopto se distancia de los enfoques que ven al rito como figuración -a través de diversas analogías: texto, drama, cápsula- de significados culturales, creencias religiosas o cosmovisiones. Asimismo, me alejo de aquellas aproximaciones que dificultan la diferenciación de las prácticas, como puede ser la propuesta de comprender "la música *como* ritual y el ritual *como* música"⁵ o de aquellas que intentan determinar qué es y qué no es un ritual⁶. Como ya he adelantado en parte, el marco que seguiré es el desarrollado por Bell. Esta autora propone atender a las circunstancias particulares y a las estrategias culturales que al mismo tiempo generan y diferencian a las actividades entre sí; al cómo y por qué los sujetos actúan dando un estatus privilegiado a ciertas actividades por sobre otras. Utiliza el término "ritualización" para referirse a un modo de actuar, a estrategias culturalmente específicas, que permiten distinguir -y privilegiar- cierto tipo de actividades de otras generalmente más cotidianas. El grado de diferenciación de la acción ritual puede ser mayor o menor según la tradición que se considere. Es decir, la ritualización es culturalmente específica, estratégica y contextual. Este marco desplaza el foco de los discursos teóricos sobre el ritual, que se basan en la oposición pensamiento/acción, a la práctica humana, que puede ser caracterizada y tiene su propia lógica (Bell 2009a).

Lo anterior no impide a la autora proponer en un trabajo posterior categorías (basadas en taxonomías prototípicas propuestas por investigadores anteriores y en ningún caso cerradas ni fijas) para clasificar la actividad ritual (Bell 2009b, 93-137). Además, propone ciertas características (formalismo, tradicionalismo, invariancia disciplinada, reglas, simbolismo sacro y *performance*) propias de los rituales que, sin embargo, pueden ser observadas en otras prácticas sociales (Bell 2009b, 138-169). En síntesis, la obra de Bell permite atender al ritual como acción humana y además entrega herramientas para identificar prácticas cotidianas "ritualizadas". Basado en dicha aproximación, en el primer apartado del presente artículo identificaré algunas prácticas ritualizadas de las *machi* a partir de la experiencia de Mercedes, pero que pueden observarse -al menos algunas de ellas- en la sociedad mapuche en general. Posteriormente, me referiré a cuatro eventos colectivos del mundo mapuche que suelen ser considerados rituales por la literatura. En ambas secciones atenderé a la presencia (y en algunos casos, la ausencia) de la música en las acciones mencionadas para luego reflexionar, en los últimos apartados, sobre la música como estrategia de ritualización en la práctica de las *machi* y en el mundo mapuche.

sonoro-musicales: empleo de instrumentos tradicionales, determinado material tonal, patrones rítmicos y técnicas estilísticas. Adhiero a este modo de discernimiento y al uso de la categoría música para ciertas expresiones sonoras. No obstante, como se verá, es importante considerar otras técnicas audibles empleadas en la práctica ritual mapuche que exceden los límites del concepto música.

⁵ "... *music as ritual and ritual as music...*" (Friedson 2009, 12).

⁶ Si bien el presente artículo se basa en el segundo capítulo de mi tesis doctoral (Díaz-Collao 2020, 109-174), he modificado y desarrollado varios de sus argumentos lo que ha derivado en nuevas ideas sobre la práctica ritual mapuche y el rol de la música en ella. Una de las principales diferencias respecto a las ideas sugeridas en mi disertación doctoral radica en que allí fue central la distinción entre prácticas "ritualizadas" y rituales, mientras que en el presente texto esta cuestión es secundaria.

2. Prácticas ritualizadas

En su cotidiano las *machi* realizan una serie de prácticas significativas en cuanto al respeto del *admapu* y la buena convivencia con sus espíritus tutelares y otras entidades⁷. Gran parte de estos cuidados no se restringen a las especialistas rituales. Todo mapuche debería respetar a los *ngen*⁸, honrar a sus antepasados y cuidarse de las entidades negativas. La relación exclusiva de las *machi* con seres no humanos es la interacción con sus espíritus tutelares -o espíritu tutelar- heredados de otras especialistas fallecidas. Además, si bien otros mapuche no especialistas se relacionan con espíritus (sean *ngen* o antepasados) y deidades, la diferencia en este tipo de socialidad para el caso de las *machi* es que ellas poseen habilidades a través de las cuales logran negociar con los seres no humanos para conseguir su apoyo o bien -en el caso, de entidades negativas- para expulsarlos; en este sentido, son maestras en este tipo de interacciones⁹.

Las prácticas que describiré en este apartado suponen algún tipo de interacción con espíritus. En algunas de ellas pueden observarse ciertas características señaladas por Bell para acciones similares al ritual (Bell 2009b, 138-169). Como se verá, varias de estas acciones están dotadas de cierto formalismo, son sin duda legitimadas por la tradición (constante evocación del pasado), son repetidas más o menos siempre del mismo modo, se realizan según reglas que deben cumplirse, tienen un carácter performativo (son una experiencia multimodal y constituyen un marco donde la cosmovisión es reproducida)¹⁰ y todas apelan a deidades y/o espíritus, aunque no en todos los casos mediante símbolos. Creo que la más relevante de estas características es la interacción con seres no humanos; es esta condición la que motiva -o hace necesarias- la formalidad, la reiteración, la tradicionalización, las reglas y la performatividad de las prácticas ritualizadas.

Desde mi punto de vista, estas prácticas ritualizadas se diferencian de ciertas acciones colectivas del mundo mapuche que suelen encasillarse bajo las etiquetas "ritual" o "ceremonia", ya que conservan cierta cotidianidad y, por lo tanto, no alcanzan, en dicha sociedad, el grado de distinción ni de privilegio con el que cuentan, por ejemplo, el *ulutun*, *datun* o *ngillatun*. Sospecho que considerar que toda acción social es un ritual está estrechamente ligado con la idea esencialista de que para los mapuche todo acto tiene una dimensión espiritual, que toda práctica tiene un trasfondo sagrado. Esta idea es impensable en la sociedad

⁷ *Admapu* (o "*AzMapu*") es una categoría mapuche compleja que puede ser definida de varias maneras. Yo la utilizo aquí según uno de los significados propuestos por Miguel Melin Pehuen et al. (2016, 22): "conjunto de normas y reglas que determinan las relaciones que el hombre establece con otros individuos y con el entorno natural".

⁸ Entidades "dueñas" de plantas, animales, lugares, entre otros. Magnus Course señala: "es poco claro si el *ngen* para cada fenómeno es múltiple o singular... Otra confusión radica en si el *ngen* era realmente distinto al objeto del cual era dueño. Mas, todas estas dudas eran irrelevantes para mis amigos, quienes se enfocaban, en vez de esto, en la necesidad de tratar a todos los *ngen*, y consecuentemente todos los aspectos del mundo natural, con respeto" (Course 2017, 76).

⁹ Empleo "socialidad" en el sentido propuesto por Course. Para el autor, el término "modos de socialidad", que va más allá de otras categorías como "relaciones sociales" o "parentesco", incluye "el valor simbólico de todos los tipos de relaciones: aquellas entre parientes, aquellas entre no parientes, las que existen entre personas y animales, y también entre personas y espíritus" (Course 2017, 21-22).

¹⁰ Soy consciente de las diferencias propuestas entre los términos "performativo" y "performático". Para una distinción operativa entre estos conceptos véase San Cristóbal 2018. En este caso adhiero al sentido que Bell (2009b, 159-160) asigna a la "dimensión performativa": "el 'hacer' en público, autoconsciente y deliberado, de acciones altamente simbólicas".

mapuche moderna y dudo que en tiempos prehispánicos fuera de este modo. Igualmente ingenuo sería negar las numerosas interacciones con seres no humanos tanto cotidianas como ceremoniales. Todo mapuche, al igual que los miembros de otras sociedades, produce y reproduce diversos tipos de prácticas sociales. El grado de frecuencia de un tipo de actividad o de otro depende de las trayectorias personales y del contexto social y político. Desde luego, una *machi* interactúa con los *ngen* y practica rituales con mayor frecuencia que un estudiante universitario mapuche de Santiago, por dar dos ejemplos.

En el presente articuló denominaré prácticas ritualizadas a aquellas que, sin alcanzar la distinción privilegiada de ciertos eventos rituales colectivos mapuche, poseen una o más de las características señaladas por Bell para las acciones similares al ritual (Bell 2009a, 138-169). Como ya señalé, sostengo que el rasgo preponderante de este tipo de acciones es la finalidad de interactuar con seres no humanos, constituyéndose en momentos de negociaciones cotidianas con el mundo espiritual¹¹. Es el caso de una acción ritualizada bastante común entre varios mapuche que consiste en pedir permiso a través de una breve oración y, en ocasiones, dejando algo a cambio (una moneda, semillas, entre otros) a los espíritus en circunstancias variadas: al ingresar a un lugar ajeno, "porque cada sitio tiene su *ngen*, su dueño... en el estero, en el monte, en lo que sea"¹², al beber o recoger agua de un río, al cortar un árbol o arrancar ramas que luego serán utilizadas como *lawen*, por nombrar algunas situaciones. El objetivo de este acto es claro: no perturbar a las entidades dueñas de los árboles, ríos o lugares. No solicitar su autorización es considerado un agravio y puede que la persona enferme o que le suceda otra circunstancia desafortunada. La ofensa deberá ser subsanada con otra práctica ritualizada y la enfermedad requerirá de la acción de una *machi* u otro especialista.

Además de la acción señalada, en la actividad terapéutica de las *machi* se observan numerosas prácticas ritualizadas. Pude conocer algunas de ellas de mano de Mercedes y de otras tengo noticia ya sea por las experiencias, conversaciones y entrevistas con mis colaboradores o por las menciones en la literatura. Estas incluyen sahumeros, masajes, diversas formas de diagnosticar, ingesta u otros modos de introducir hierbas medicinales en el cuerpo de la persona afectada, toques del *kultrung* y cantos. La mayoría de estas prácticas poseen una evidente función terapéutica. Algunas pueden considerarse pasos previos a acciones posteriores. Muchas de ellas pueden ser ejecutadas por separado o como parte de un evento ritual. Y la mayoría de ellas prescinden de música.

Los modos de diagnosticar de las *machi* son diversos. Ana Mariella Bacigalupo identifica tres formas principales: a través de la observación de la orina de la persona enferma (*willentun*), de sus ropas (*pewuntun*) y la forma más arcaica (con referencias desde el siglo XVII), el diagnóstico en trance durante un ritual de curación (*pewuntun-saahatun*). La autora señala que el tercer método es poco frecuente en la actualidad. Sostiene que el *willentun* y el *pewuntun* aparecen en el siglo XIX junto con la adopción de la noción

¹¹ Gilbert Rouget (1985) utiliza el adjetivo "ritualizado/a" en un sentido contrario al propuesto aquí. Para el etnomusicólogo francés la "crisis ritualizada" o la "posesión ritualizada" son aquellas que suceden durante el ritual.

¹² Mercedes Antilef, entrevista, 25 de marzo de 2019. En esa ocasión me explicó que en los centros urbanos igualmente debe realizarse esta práctica ritualizada: "si llegan a estar en una población [barrio popular], muchas veces en las poblaciones se sienten cosas, la gente siente, presiente ¿Por qué? Porque ese campo ha estado mucho tiempo solo, de repente pasan violaciones, matan, hacen cuestiones. Entonces ahí está la maldad... Igual hay que pedir permiso".

hipocrática de los humores corporales por parte de la sociedad mapuche. Afirma que el modo más frecuente de diagnóstico es la observación de una muestra de orina del enfermo, ya que este es sencillo, breve y permite la atención eficiente de varias personas; en cambio, el *pewuntun*, al igual que el *pewuntun-saahatun*, requieren que la *machi* ore, cante, ejecute el *kultrung* y experimente el *küymi* (trance) (Bacigalupo 2001, 68-74).

Mis colaboradores me ofrecieron otras versiones. Según algunos de ellos, el acto de diagnosticar se denomina *pelotun* y señalaron tres métodos: la observación de la orina, de las ropas usadas o de la fotografía del carné del paciente. Mercedes utiliza una forma de diagnóstico similar al *willentun*, pero en lugar de observar una muestra de orina, examina un huevo (vertido en un vaso de agua) que la persona previamente lava y mantiene durante aproximadamente media hora en su pecho, al lado del corazón. Asimismo, sabe cómo diagnosticar a través de la orina o de una fotografía del paciente, pero prefiere el que señalo, ya que la persona afectada también puede ver con mayor claridad la enfermedad o trastorno representado en el huevo de gallina. Mercedes denomina *pewuntun* a esta acción de diagnosticar, ya sea a través de la observación de una muestra de orina, de una fotografía del paciente, o de un huevo¹³.

El sahumero es otra acción ritualizada frecuente en la que no se usa la música y que, desde mi punto de vista, no constituye un evento ritual. Pude participar en dos sahumeros junto a Mercedes, aunque presencié esta práctica en más ocasiones como parte del ritual llamado *ulutun*, al que dedicaré algunas páginas más adelante. Cuando es realizado como técnica aislada, el sahumero se desarrolla en la casa del paciente y suele durar pocas horas. Además, dicha acción es acompañada con masajes con hierbas medicinales (*lawen*), rezos en lengua mapuche (mapudungun) y aspersiones. Una práctica ritualizada, menos extensa que el *pewuntun* y el sahumero, son los masajes realizados con aceites o *lawen* y en ocasiones acompañados con gestos de expulsión. Asimismo, mis colaboradores me informaron de la aplicación por parte de las *machi* de remedios por vía nasal y anal¹⁴.

Otra práctica ritualizada común entre las *machi* es el *pillantun*, según Mercedes, nombre dado a las oraciones y cantos matutinos. Varios de mis conocidos y amigos mapuche y chilenos de La Araucanía, me señalaron que este rezo y canto al amanecer debía ser ejecutado por la especialista todos los días. Si bien la representación popular es la de la *machi* orando y tocando su *kultrung* a primeras horas de la mañana todos los días, en el caso de Mercedes esto no era así. Ya sea por motivos terapéuticos o domésticos esta práctica no parece tener la frecuencia estricta que algunos plantean. La supuesta frecuencia diaria del *pillantun* contrasta no solo con el cotidiano de Mercedes, sino también con la escasa presencia de esta práctica en la literatura especializada. Las menciones son pocas y breves y el concepto no siempre se refiere a la misma acción¹⁵. Como señalan Margarita Canio y Gabriel Pozo (2014), el *pillantun* (o "*pillañtun*") solo aparece en

¹³ Citarella et. al. (2018, 122-124) coinciden con este uso genérico de la voz "*pewuntun*", aunque los autores utilizan la transliteración "*pewtuwün*", que traducen al español como "adivinar". Así, identifican las técnicas de diagnóstico señaladas por Bacigalupo (a través del trance ritual, por medio de la orina –"*pewtuwün willeneo*"- y por medio de la ropa –"*pewtuwün tukunmeo*") a las que suman el "*pewtuwün kemün*" (a través de la saliva) y la observación de una fotografía, método ya mencionado por mis colaboradores.

¹⁴ Otro procedimiento son los de eliminación (*rapitun*), principalmente a través de infusiones vomitivas (Citarella et. al. 2018, 122).

¹⁵ Algunos autores proporcionan explicaciones cercanas a la mención del *pillantun* que brindo en este texto (Gutiérrez 1985, 122; Velásquez Arce 2017, 255; Coña 2017, 346, por mencionar algunos) y otros observan

diccionarios o en breves comentarios y concluyen que son necesarias descripciones densas de este "estilo" (así lo denominan los autores). Dicha práctica es relevante para los estudios sobre música mapuche. María Ester Grebe (1973, 23) señala: el "*pillantún* -ritual simple de la *machi* frente a su *rewe*- es un paradigma de la ejecución solista del *kultrún* como acompañante del canto chamánico". Es, en efecto, la única práctica musical solitaria de la *machi* de la que se tiene noticia, aunque, como me señalaron algunas colaboradoras, su canto puede ser sin *kultrung* (pueden acompañarse, por ejemplo, con la *wada*). En todo caso, sin compañía de otros seres humanos, ya que sabemos que en toda acción ritualizada la especialista interactúa con seres no humanos (que, desde su punto de vista, están presentes) y ocasionalmente puede acompañarla alguna ayudante. El *pillantun* es, además, la práctica ritualizada con música más frecuente de las *machi* y, por tanto -y no estoy siendo redundante- la práctica musical de *machi* más común. Por último, su periodicidad puede variar de una especialista a otra.

A pesar de sus finalidades diversas -terapéuticas, en la mayoría de los casos-, todas las prácticas ritualizadas descritas implican algún grado de interacción con seres no humanos; ya sea para solicitar su permiso, su ayuda, negociar con ellos o expulsarlos, cuando se trata de entidades negativas. En todas ellas se utilizan objetos simbólicos (por ejemplo, *rewe*, cuchillo, aguardiente) y funcionales (hierbas medicinales, aceites, entre otros); son legitimadas a través de un pasado ancestral (aunque se observen incorporaciones relativamente recientes); su formalidad resulta evidente en -por ejemplo- el empleo de un discurso en mapudungun con una estructura más o menos definida; y cuentan con reglas evidentes como lo es el dirigirse hacia el este. En algunas de ellas su dimensión performativa es clara por la implicación de diversos sentidos: cuando no hay música, el sonido está presente a través de la oración de la *machi*; el lugar es invadido por los olores del *lawen* o de los incienso; también el tacto forma parte de la experiencia a través de friegas o masajes. Esta multimodalidad, sumada a la tradicionalización, formalidad y presencia de símbolos, genera un marco que permite interacciones diarias con las deidades y espíritus separadas de otras actividades cotidianas. Desde luego, el grado de intensidad multimodal, el nivel de formalidad o el número de símbolos varía de determinada práctica a otra. Por ejemplo, la experiencia sensitiva es mayor y también los elementos simbólicos utilizados en un sahumero realizado por una *machi* que en una breve oración dirigida a los *ngen*, que puede ser practicada por cualquier mapuche. Por último, y siguiendo las categorías esbozadas por Bell para las acciones similares al ritual, la reiteración de todas estas prácticas dependerá de cuándo sea necesario realizarlas y su modo de ejecución goza de cierta flexibilidad, por lo que, para el caso mapuche, esta característica señalada por la autora (la "invariancia disciplinada") no resulta del todo útil.

Otro rasgo común a todas las acciones descritas es su duración no demasiado extensa. Algunas son francamente breves, como el acto de pedir permiso a los *ngen*, mientras las más dilatadas rondan la hora. El sahumero puede ser más prolongado, porque en ocasiones la *machi* debe desplazarse a la casa de la persona donde es atendida con cortesía. Pero si se resta el tiempo de viaje, saludos, conversaciones y comidas, el sahumero propiamente dicho no tarda más de una hora. Es importante discutir este rasgo, la duración de las prácticas ritualizadas, ya que considero que la prolongación es una de las estrategias que diferencian a los eventos rituales colectivos mapuche de las acciones que acabo de analizar. Por otro lado, de las prácticas descritas solo en el *pillantun* es frecuente el canto y la ejecución instrumental. Como solo en dicha acción

el uso del término en otros contextos (por ejemplo, Pérez Bugallo 1993, 13; Foerster 1993, 52; Curaqueo 1989).

ritualizada se utiliza música, podría pensarse que el uso del canto y la ejecución instrumental es una estrategia reservada a prácticas rituales colectivas. Además, cabe recordar que el *pillantun* parece ser una práctica reservada a las *machi*. Una opción sería proponer que la práctica mencionada es una excepción en el modelo que sugiero. Sin embargo, en ningún caso mi intención es presentar un esquema rígido de distinción. Desde luego que existirán prácticas sociales que se resistirán a ser encasilladas en el presente apartado o en el siguiente o cuya ubicación podrá variar según sea el caso. Volveré sobre este punto más adelante. Ahora me referiré a algunos eventos rituales colectivos.

3. Eventos rituales colectivos

El conjunto de prácticas descritas en el primer apartado es frecuente, cotidiano. Otras acciones no gozan de la misma habitualidad, requieren de un trabajo preparatorio mayor, su extensión supera el par de horas, la dirección de un especialista es indispensable y la presencia musical tiene un lugar privilegiado. Entenderé dichas prácticas complejas como eventos rituales colectivos. Los rasgos que he esbozado -su carácter ocasional, preparación, extensión, liderazgo indispensable de un especialista y el uso prominente de la música- son, desde mi punto de vista, algunas de las acciones que diferencian en la sociedad mapuche a los eventos rituales colectivos de las prácticas comunes; en otras palabras, las características señaladas pueden considerarse estrategias de ritualización. Esta distinción no es solo importante para el estudio de la práctica ritual: es igualmente relevante para el estudio de la música mapuche, ya que, como se verá, los eventos rituales son ocasiones sonoramente abundantes, pero que carecen de descripciones etnográficas (musicales) exhaustivas.

Como ya he señalado, son dos las ceremonias que han recibido mayor atención en los estudios históricos y etnográficos: *ngillatun* y *datun*. A pesar de la predilección por estos rituales, salvo contadas excepciones es poca la información musical detallada de la que disponemos. Por otro lado, el foco en estos importantes ritos ha oscurecido no solo nuestro conocimiento sobre la práctica ritual cotidiana, sino también acerca de otras ceremonias. En las siguientes páginas me referiré a dos eventos rituales terapéuticos, *datun* y *ulutun*¹⁶, y dos que cumplen con otro tipo de funciones, *ngillatun* y *wetripantü*, como pueden ser la de reforzar la pertenencia al grupo, la identidad colectiva, las alianzas, entre otras. Desde luego, existen notorias diferencias entre el *ngillatun* y el *wetripantü* relacionadas con el momento en que suelen realizarse, su duración, el número de participantes o los mecanismos de tradicionalización. Por otro lado, una de las características compartidas por ambas ceremonias es la creciente participación de la *machi* como oficiante. Los eventos rituales colectivos a los que me referiré no son los únicos en los que participan las especialistas ni las únicas ceremonias del mundo mapuche. Otros dos ritos relevantes en la práctica ritual de las especialistas son el *machiluwün* (ceremonia de iniciación) y el *ngeikurrewen* (ritual de renovación, que se

¹⁶ Bell incluye los rituales de sanación dentro de los ritos de aflicción, categoría que la autora toma de Victor Turner, pero que expande para considerar bajo esta taxonomía a las ceremonias que "persiguen rectificar una circunstancia que ha sido perturbada; ellas sanan, exorcizan, protegen y purifican" (Bell 2009b, 115). El *ulutun* y el *datun* pueden ser incluidos en este grupo, aunque prefiero denominarlos eventos rituales terapéuticos, ya que con esta categoría se especifica su función de sanación y al mismo tiempo se incluyen otros importantes propósitos de estos rituales como pueden ser la prevención y la profundización en el diagnóstico. En su definición de ceremonias de sanación (*healing ceremonies*), Marina Roseman (2011, 22) incluye la prevención, pero no la profundización en el diagnóstico.

lleva a cabo generalmente cada cuatro años) (Bacigalupo 2001, 89-95)¹⁷, aunque mis colaboradores señalaron que la segunda ceremonia puede ser denominada *rewetun*, *karütunrewew* o *anümrewew*, dependiendo de la costumbre de la *machi* y su comunidad y de si la renovación se refiere a los elementos que visten el *rewew* o al altar en su totalidad. Asimismo, la sociedad mapuche cuenta con otros importantes rituales tales como el *eluwün* (ceremonia mortuoria) o el *mafün* (casamiento). La razón por la que he decidido limitar mis descripciones y reflexiones a cuatro eventos rituales colectivos es que estos corresponden a las ceremonias en las que pude participar en más de una oportunidad durante mi trabajo de campo. De este modo, mis reflexiones sobre estrategias de ritualización las realizo a partir de la experiencia etnográfica y no solo basado en la discusión con la bibliografía. Además, en el apartado considero dichos rituales con el propósito de ponerlos en relación con las prácticas ritualizadas; en ningún caso pretendo desarrollar descripciones densas.

El *ulutun*¹⁸, ceremonia terapéutica para trastornos menores en la que suele emplearse música, es también utilizado como procedimiento previo a rituales más complejos y es mucho más frecuente que el *datun*, tal vez por su foco en enfermedades más leves o pasajeras (Grebe s.f.) o bien por la preferencia de los pacientes frente a ceremonias más costosas (Bacigalupo 2001, 88). Quienes han descrito este ritual¹⁹ (Grebe s.f.; Bacigalupo 2001, 87-89; Citarella et. al. 2018, 147-50; Ñanculef 2011) coinciden en que en este la *machi* emplea oraciones, frotaciones con hierbas medicinales, el canto e instrumentos musicales (Citarella et. al. mencionan, además, el uso de sahumerios; Juan Ñanculef señala que eventualmente la *machi* puede alcanzar un trance breve), y difieren en la estructura macro: la primera, Grebe, indica que el ritual consta de dos sesiones, comienza al atardecer y continúa al amanecer del día siguiente²⁰; Bacigalupo señala que la ceremonia puede durar entre dos y cinco horas, ya sea durante el día o por la noche; para Citarella et. al., el ritual consiste en cantos precedidos por aspersiones de agua, al parecer, solo en una jornada; y Ñanculef indica que la ceremonia está conformada por cuatro oraciones largas. Grebe se refiere vagamente al lugar donde el ritual debe realizarse (en la casa del paciente), mientras que Bacigalupo aclara que puede desarrollarse tanto en el hogar del enfermo como en el de la *machi*. La segunda autora proporciona aún más datos que revelan la heterogeneidad de las estrategias internas del ritual: algunas especialistas no utilizan instrumentos musicales (no especifica si tampoco el canto) y solo emplean rezos y frotaciones con *lawen*. Además, observa que el empleo del *kultrung* y/o la *kaskawilla* o la *wada* (Grebe indica como opcional el uso

¹⁷ Para la descripción y análisis de un *machiluwün*, véase Bacigalupo 2010, 61-64. Para comentarios sobre la música en estos rituales, véanse Isamitt 1949; Grebe 1973, 30; Velásquez Arce 2017, 170-73.

¹⁸ He decidido emplear la presente grafía (*ulutun*), ya que es la que más figura en la literatura. Otra opción igualmente válida es *ulutu*. Mercedes me sugirió otra posibilidad: "*ulutün*". Sin embargo, esta transliteración no es coherente con el grafemario que empleo en este artículo, el Alfabeto Mapuche Unificado.

¹⁹ Alonqueo (1979, 61-82) se refiere al *ulutun* ("*ül.uthun*") como oraciones de sanación simple o canciones de curación. Aunque no entrega información sobre la estructura o estrategias características del ritual, en los comentarios a los cantos transcritos y traducidos menciona que la *machi* se acompaña con cascabel y señala algunos cambios de ritmo y el uso de otras técnicas como la aspersion.

²⁰ En una publicación anterior, Grebe (1974, 63) presenta un esquema frecuente de esta ceremonia: comienza y finaliza con recitaciones y en su desarrollo se ejecutan cuatro canciones (cada una conformada por dos partes) y se realizan masajes. La autora agrega que se observan variaciones regionales, locales e individuales.

del *kultrung* y/o la *kaskawilla*, mientras Citarella et. al. indican que se emplean el timbal y los cascabeles y Ñanculef solo hace mención al *kultrung*) dependen de quien sea el enfermo y del tipo de malestar²¹.

A nivel macro, todos los *ulutun* en los que participé con Mercedes contaron con dos grandes secciones, ambas con casi las mismas características. La primera sección se desarrolla al atardecer y la segunda durante la mañana del siguiente día. En ambas se realizan preparativos como deshojar el *lawen* y mezclarlo con agua y aguardiente, preparar el lugar donde la persona se recuesta, alistar el sahumero o prender el fuego para calentar el *kultrung*. Las acciones rituales que siguen suelen ser compartidas por las dos secciones y en el mismo orden: una oración hacia el este sosteniendo objetos rituales en sus manos (cuchillo, *llaf-llaf* y vaso de agua o aguardiente), friega con hierbas medicinales al paciente que está recostado, canto acompañada de su *kultrung* y de la *kaskawilla*, masajes en la parte dorsal del cuerpo de la persona, segundo canto, oraciones y masajes, tercer canto, cuarto canto, -en algunos casos- sahumero y rogativa final. Posteriormente, se comparte comida abundante, momento durante el cual la especialista dialoga con los participantes en el ritual sobre sus impresiones y se aclaran los pasos posteriores y los cuidados a los que debe atenerse la paciente.

Al parecer (basado en mi experiencia y en las etnografías y relatos de otros autores), la mayoría de las *machi* utilizan música en este ritual, no obstante, existan casos de especialistas que solo emplean oraciones y friegas con hierbas medicinales. Así, las expresiones musicales utilizadas por la *machi* son el canto y la ejecución de instrumentos percutidos. Tanto el número de *ül* como las melodías utilizadas varían según la especialista. Mercedes siempre ejecuta cuatro cantos en ambas secciones de la ceremonia (ocho en total). La temática de los *ül* hace referencia a las entidades tutelares y a narrativas relacionadas con la enfermedad y curación del paciente. Los instrumentos utilizados son el *kultrung*, la *kaskawilla* y/o la *wada*. Los ritmos ejecutados varían según la especialista, aunque es probable que los de subdivisión ternaria del pulso sean los más usados. La formación instrumental más común al parecer es el *kultrung* acompañado por la *kaskawilla*. Esta última se sostiene junto con la baqueta (*trupükultrungwe*). Sin embargo, en algunos casos se reemplaza la *kaskawilla* por la *wada* o se utiliza solo uno de estos idiófonos en remplazo del timbal. Es decir, en los casos de *ulutun* en los que la música es empleada, la *machi* siempre canta acompañada por uno o dos instrumentos de percusión.

Bacigalupo (2001, 81-87) entrega probablemente la descripción más detallada de cómo se realiza en la actualidad el *datun*, ritual terapéutico complejo. La antropóloga presenta una narración basada en los nueve *machitun* en que participó hasta la fecha de publicación de su primer libro (2001), pero advierte que existen variaciones relacionadas con las singularidades de la *machi*, de la enfermedad y del paciente. Los *datun* en los que participé coinciden a grandes rasgos con la estructura y características descritas por la autora, aunque en algunos de ellos ocurrieron algunas peculiaridades que se explican por la condición de sus participantes pero que no viene al caso detallar en este artículo. Por lo anterior, considero que será suficiente sintetizar la descripción de Bacigalupo para aclarar a grandes rasgos la estructura y características del *datun*.

Como detalla Bacigalupo, el ritual comienza en la noche y puede realizarse en la casa de la *machi* o del enfermo.

²¹ La *machi* Hortensia Pilquiman no utiliza *kultrung* en sus *ulutun*, pero sí la *wada* o la *kaskawilla*. En el *machitun* (*datun*) suma el timbal. Hortensia Pilquiman, entrevista, 20 de febrero de 2019.

Al atardecer, se acuesta al enfermo sobre un cuero de oveja o colchón con su cabeza hacia el Este donde se planta una rama de *foye* o canelo. Se colocan dos cuchillos filudos detrás de la cabeza o en el pecho del enfermo para exorcizar el mal. La *machi* usa un *trarilonko* ... y *trapelakucha* para protegerla contra el mal durante el ritual. Se planta una rama de *triwe* o *maqui* al pie de la cama del enfermo. La *machi* se sienta en un banco mirando hacia el Este, casi siempre a través de la puerta de la casa que está orientada en esa dirección. Todos los elementos simbólicos del ritual están organizados en grupos de cuatro y todos los movimientos se repiten cuatro veces (Bacigalupo 2001, 83).

La especialista requiere de la ayuda de un *dungunmachife*²², quien dialoga con la *machi* en trance y traduce e interpreta el mensaje al resto de los participantes. Además, necesita de otro ayudante (*llefú*), que caliente el *kultrung*, lo ejecute cuando ella esté en trance y favorezca la salida del *küymi*. La *machi* experimenta su estado de conciencia habitual y en otros momentos el trance. Además del *kultrung* se utilizan cuatro *kaskawilla*, cada una con un sonido diferente (Bacigalupo 2001, 83-84). La intercesora puede ejecutar entre cuatro y ocho canciones para luego frotar al enfermo con hierbas medicinales previamente trituradas y mezcladas con aguardiente (si se exorciza) o agua (si es solo curación) en una fuente de laurel. Cuando realiza esta acción la *llefú* o el *dungunmachife* ejecutan el *kultrung*. En cambio, cuando la *machi* ejecuta el *kultrung* es la *llefú* quien friega el cuerpo del enfermo (Bacigalupo 2001, 84).

Cuatro amigos o parientes hombres entrechocan cañas de colihue y gritan con el objetivo de espantar a los *wekufü* (entidad maligna). La *machi* con su *kultrung*, la *llefú* con elementos "contra" (una mezcla de aguardiente, ají, azufre, sal y agua que asperja, además de ramilletes de canelo, *foye llaf-llaf*) y los hombres, que golpean las paredes, techo y piso con sus cañas, y otros implementos (látigos, hachas y guadañas) y responden los gritos de la *machi*, dan cuatro vueltas dentro de la casa y fuera de ella. Su objetivo es exorcizar, a través de estas acciones violentas, la casa del *wekufü*.

Luego la *machi* vuelve a tocar el *kultrun* al lado del enfermo entrando en estado de *kuymin* y el tono del *machitun* cambia. La *machi* se vuelve más suave y suplica a su espíritu de *machi* (*fileu*) y las fuerzas de las cuatro personas contenidas en *Ngünechen* manifestadas en la luna (*kuyen*), en las estrellas y en el lucero del amanecer (*wanglen*). El *dungunmachife* ayuda a la *machi* asperjando agua hacia el cielo sobre la cabeza de la *machi* para que mantenga sus pensamientos en el cielo y a veces toca el *kultrun* nuevamente. El le pide a la *machi* que diagnostique la enfermedad del enfermo y el tratamiento a seguir. Por último, la *machi* sale afuera y reza frente a dos cañas de coligüe que le sirven de *rewe*. El *dungunmachife* nuevamente asperja agua en el cielo sobre la cabeza de la *machi*, esta vez para hacerla volver a un estado normal de conciencia mientras la *machi* entierra su cabeza entre dos *triwe iaf-iaf* para calmarse (Bacigalupo 2001, 85).

²² El *dungunmachife* es uno de los principales ayudantes de la *machi*. Su rol es contribuir a que el *küymi* se produzca, dialogar con el espíritu de *machi* cuando ella está en trance y comunicar a la especialista y al grupo el mensaje de la entidad.

Así finaliza la primera parte. En la cena el *dungunmachife* comparte con la *machi* y los participantes el mensaje que su espíritu comunicó durante el ritual y que ella no recuerda. Las conversaciones en la comida son sobre la enfermedad, posibles culpables y el futuro tratamiento. Con la salida de *wüñelfe* (estrella del amanecer, entre las cuatro y cinco de la madrugada) se repite todo lo realizado la noche anterior, lo que permite profundizar el diagnóstico. Posteriormente, los participantes consumen un desayuno abundante. La *machi* entrega a la enferma medicinas e indicaciones para las siguientes semanas (Bacigalupo 2001, 85-87).

Además del fin terapéutico de esta ceremonia de curación compleja a través de la (re)presentación de una batalla espiritual contra los *wekufü*, Bacigalupo señala que el ritual es también una contienda contra lo externo: "combaten los efectos nocivos de la cultura dominante chilena con el reforzamiento de su propia identidad y tradiciones frente a lo foráneo" (Bacigalupo 2001, 82). Puedo agregar que, en ambas funciones, la terapéutica y la social-identitaria, lo sonoro participa de modo ostensible. Los procedimientos observados en otras prácticas ritualizadas de las *machi* y en el ritual *ulutun* son dramatizados en el *datun*. La especialista en *küymi* ejecuta su *kultrung* con movimientos desmesurados, incluso puede hasta lanzar su timbal a un costado. Ya no es solo ella la encargada de "musicalizar" la ceremonia: requiere el apoyo de los sonidos producidos a través de *pifüllka* (flauta longitudinal de madera), *trutruksa* (trompeta larga con una bocina de cuerno de vacuno en un extremo y con embocadura terminal en el otro), "gritos rituales" (*kefapan* o *afapan*) y los golpes de coligües y otros objetos. Todo este conjunto sonoro produce en momentos de la ceremonia un gran y enérgico estruendo al que ninguno de los presentes (humanos y no humanos) resulta indiferente.

El *ngillatun* es la ceremonia más importante de la sociedad mapuche y, por consiguiente, la más estudiada por antropólogos, historiadores, entre otros. Magnus Course (2012, 4) se refiere a la diversidad de escala, forma y contenido del *ngillatun*, pero reconoce cuatro características clave que permiten referirse a un mismo complejo ritual; estas son: (1) es un acto de agradecimiento dirigido a *Ngünechen*²³, (2) esta práctica comunicativa es siempre expresada por un orador especializado, (3) cuenta con sacrificio en el altar central y (4) se purifica el circuito ritual a través del *awün*, que consiste en giros alrededor del espacio ceremonial por lo general a caballo pero también a pie. La relevancia de esta compleja ceremonia es notoria en el trabajo de determinados autores, quienes a partir del *ngillatun* han elaborado propuestas sobre la organización de la sociedad mapuche (Faron 1997, 100-126; Stuchlik 1989, 171-82) o han identificado sus supuestos vínculos míticos (Foerster 1993, 97-99). Por otro lado, también se ha discutido sobre el rol de las *machi* como oradoras en el *ngillatun*, papel relativamente reciente de las especialistas rituales que parece proliferar en ciertos territorios (Bacigalupo 1995).

Los *ngillatun* en los que participé con Mercedes y otros colaboradores, y al igual que los descritos en parte de la literatura, por lo general duran dos días y suelen realizarse entre los meses de diciembre y marzo, aunque algunos amplían este periodo a octubre y abril²⁴. Las rogativas colectivas suelen ser lideradas por un orador (quien también realiza aspersiones), se realizan diversos desplazamientos frente (siempre en el lado oeste, mirando hacia el este) y alrededor del *rewe* (que debe mantenerse rodeado de ofrendas consistentes en alimentos y bebidas tradicionales) mientras se ejecutan instrumentos musicales o se participa con otra

²³ *Ngünechen* (o también, *Chaw Ngünechen*) puede ser traducido por "Padre Dios". Única deidad mapuche con atributos de totalidad, probablemente influenciada por el cristianismo.

²⁴ Si bien los *ngillatun* oficiados por Mercedes cumplen con varios de los rasgos principales de este evento ritual, en sus ceremonias se observan ciertas peculiaridades relacionadas con el carácter familiar de la organización y desarrollo del encuentro y con los elementos chamánicos que ella incorpora al ritual.

técnica sonora, el *kefapan* o *afapan*. Otro momento relevante es el *chaliwün*, el saludo ceremonial de los anfitriones a los invitados. Además, las distintas familias pertenecientes a los grupos implicados en la organización del ritual disponen de una ramada (*ken'ü*), espacio de algunos metros techado generalmente con ramas sostenidas por troncos y varillas, en el que comen y atienden a sus invitados; cada familia se ocupa de llevar la carne y resto de alimentos para los dos días. Asimismo, se realiza el *choyke pürun* u otras danzas tradicionales²⁵.

En varios *ngillatun* a los que asistí observé el uso de *kultrung*, *kaskawilla*, *pifüllka* y *trutruka*. Al conjunto sonoro se suman los reiterados *kefapan*. Si embargo, existen variaciones como, por ejemplo, el empleo de otros aerófonos además de la *trutruka* y *pifüllka*: me refiero al *ñolkin*, la corneta y el *kullkull*. Asimismo, en los *ngillatun* en zona *pewenche* a los que pude asistir, algunas mujeres cantaron *tayil* (canto ritual sagrado). Este tipo de canto también es interpretado en ceremonias propiciatorias del *Puelmapu* (Ruiz 2010, 50-52). A dichas variaciones pueden agregarse las observadas por Jaime Hernández en un *ngillatun* (*lepun*) *williche*; el autor señala el uso de algunos de los instrumentos ya mencionados (*kultrung*, *trutruka* y corneta), otros que suelen ser empleados, pero en este caso no (es el caso de la *pifüllka*), y otros que, al menos que yo sepa, no son habituales en las ceremonias propiciatorias de otras zonas (un tambor -membranófono cilíndrico de dos cueros y bordona, percutido con dos palillos- y el *trompe*) (Hernández 2003, 22-28). José Bengoa (2012, 200) señala el empleo de acordeones, guitarras "e instrumentos de origen español" en los *ngillatun* de la zona de San Juan de la Costa, que, según el autor, se debería al carácter sincrético de las ceremonias en dicha área dada la temprana presencia misional. José Velásquez (2017, 162), que observó una ceremonia propiciatoria celebrada por una escuela en la misma zona, precisa que los instrumentos no mapuche empleados -además, de modo protagónico- son la guitarra, el bombo y el bandio (o banjo).

Las diversas prácticas musicales del *ngillatun* reflejan su heterogeneidad y la del mundo mapuche. En la breve revisión que he realizado en el párrafo anterior he considerado solo algunas diferencias de los conjuntos instrumentales que participan en ceremonias propiciatorias de diversos territorios. De seguro, futuras investigaciones entregarán nuevos datos sobre la inabarcable diversidad musical de este complejo ritual que no es solo organológica, sino también rítmica, tímbrica, performativa y ontológica. Por lo pronto, es importante señalar que los participantes en el *ngillatun* materializan a través de la ejecución de instrumentos musicales (y, por supuesto, también por medio de otros elementos como la oración, el *kefapan*, la danza, el sacrificio animal, la abundancia de alimentos, ofrendas, entre otros) sus agradecimientos y peticiones a las deidades y antepasados. Por lo anterior, las proporciones de los conjuntos instrumentales y sonoros esbozados dependerán de la masividad del *ngillatun*.

El *wetripantü*²⁶ es probablemente la más mediática de las ceremonias mapuche; sin embargo, ha sido poco atendida por la academia. Javier Silva-Zurita señala que las escasas fuentes existentes sobre este ritual no lo

²⁵ En el *choyke pürun* por lo general cuatro hombres caracterizados cada uno de ellos como una avestruz (*choyke*) imitan al ave sobre todo a través de movimientos de la cabeza y las piernas. Estos giran - generalmente cuatro veces- alrededor del *rewe* en la dirección cosmogónica (en el sentido contrario a las manecillas del reloj).

²⁶ En la actualidad la sociedad mapuche discute cuál es el mejor modo de denominar este ritual. Las opciones son muchas (*we tripantü*, "*wetripantu*", "*wiñon antü*", "*wüñol tripantü*", por mencionar algunas) y se distinguen unas de otras no solo por el grafemario empleado o por el criterio según el cual se unen o separan los morfemas que conforman el término, sino además por el sentido que la expresión debe representar:

describen con detalle, por lo anterior cabe destacar la etnografía que el autor desarrolla sobre este ritual (Silva-Zurita 2017, 138-174; Silva-Zurita 2021). Esta ceremonia consiste en el festejo de la llegada del nuevo año según el calendario mapuche. Es celebrada el 24 de junio o en días cercanos a esta fecha. Como señala el etnomusicólogo, está bastante difundida la idea de que el *wetripantü* es un ritual ancestral que decayó hacia finales del siglo XIX y que en las últimas décadas experimenta un proceso de *revival*. Sin embargo, basado en la evidencia empírica disponible, el etnomusicólogo considera poco probable la existencia de un antiguo ritual de celebración del año nuevo mapuche (Silva-Zurita 2017, 145-154; Silva-Zurita 2021, 6-11). Ya sea un rito de larga data o una innovación reciente, el *wetripantü* es en la actualidad una importante ceremonia que ha trascendido las esferas familiar y comunitaria para instalarse en espacios institucionales (colegios, universidades, servicios públicos, entre otros). Si bien para algunos mapuche la institucionalización y masificación de esta celebración son vistas como oportunidades de reconocimiento de la distinción cultural de la sociedad indígena por parte del chileno, para otros el tránsito de esta práctica ritual de lo privado familiar y comunitario a espacios oficiales-institucionales implica disputas por el control de la festividad (Cayumil Calfiqueo 2001, 99-107). Es probablemente uno de los rituales con elementos tradicionales de más fácil acceso para los no mapuche.

Como ya he señalado, son pocas las etnografías existentes sobre esta festividad, por lo que mis observaciones etnográficas dialogarán sobre todo con el trabajo de Silva-Zurita. Este autor describe dos *wetripantü*, aunque en el marco de su trabajo de campo pudo asistir -durante junio de 2014- a once de estas celebraciones en lugares bastante variopintos (Silva-Zurita 2017, 139; Silva-Zurita 2021, 2-4). Los sitios de las festividades por el año nuevo mapuche a los que yo pude asistir durante junio de 2019 fueron igual de variados: un hospital intercultural, la sede vecinal de una comunidad, la casa de la familia con la que vivía, el hogar de unos amigos de esta familia, un descampado próximo a una carretera, un liceo técnico y el campo de la dirigente de una asociación de mujeres mapuche. Cabe señalar que ciertas prácticas señaladas en la literatura no se observan ni en las ceremonias descritas por Silva-Zurita ni en las que yo participé durante mi trabajo de campo. Me refiero particularmente al baño que realizan los participantes al amanecer en un río o arroyo cercano (Velásquez Arce 2017, 164; Bengoa 2012, 208-9).

A grandes rasgos, los dos *wetripantü* colectivos en los que participe durante mi trabajo de campo y que fueron oficiados por la *machi* Mercedes son muy similares a los descritos por Silva-Zurita (2017, 145-154; 2021): palabras de bienvenida, un *ngellipun* (que incluye, oraciones, toques de instrumentos, danza colectiva o *masatun*), que suele repetirse (en el caso de la *machi* Mercedes, cuatro veces), *choyke pürun* y luego una comida conjunta. Desde luego, pueden observarse diferencias (el número de veces que se repite el *ngellipun*, acciones rituales ligeramente diferentes, los lugares, entre otras) asociadas al contexto donde estos fueron realizados o por quienes fueron oficiados (*longko*, *ngenpin* o *machi*). Lo relevante a mi parecer es que los elementos principales (*ngellipun*, *choyke pürun* y comida conjunta) están presentes en los dos casos descritos por Silva-Zurita y en los que yo participé junto a la *machi* Mercedes. Igualmente, se utilizan los mismos elementos sonoros: ejecución de *kultrung*, *kaskawilla*, *pifüllka*, *trutruka* y *kefapan*. No obstante, pueden señalarse algunas diferencias. En los *wetripantü* oficiados por la *machi* Mercedes, ella canta mientras percute su *kultrung* y realizamos el *masatun*. En las celebraciones descritas por Silva-Zurita, es posterior a la ceremonia que los músicos tradicionales (*ülkantufe*) presentes interpretan cantos mapuche y, en un caso,

para algunos no es suficiente que la voz empleada sea la simple traducción de "año nuevo", sino que debería emplearse una denominación con otra significación, como, por ejemplo, "el regreso del sol".

no-mapuche. Nuevamente, estas diferencias están relacionadas por quienes protagonizaron las ceremonias: la *machi* Mercedes, en las que yo participé, y *ülkantufe* (en un caso un *longko*, pero este igualmente fue acompañado por un cantante tradicional) en los presenciados por Silva-Zurita. En el siguiente apartado reflexionaré sobre la práctica ritual en su conjunto -es decir sobre los cuatro eventos rituales colectivos reseñados (*wetripantü*, *ngillatun*, *datun* y *ulutun*) y las prácticas ritualizadas- y el rol de la música.

4. La música como estrategia de ritualización

Las prácticas ritualizadas y los eventos rituales colectivos a los que me he referido permiten dimensionar a grandes rasgos ciertas estrategias de la práctica ritual mapuche. Desde luego, la complejidad y multidimensionalidad de las acciones consideradas no pueden ser abarcadas en un solo artículo y seguramente ningún cuerpo de literatura logrará transmitir ni comprender su profundidad. Pese lo anterior, creo que sí es posible desarrollar una reflexión restringida al rol de la música en la práctica ritual mapuche desde el punto de vista sugerido por Bell. Recordemos que la autora propone poner el foco en la ritualización, es decir, atender a "las variadas estrategias culturalmente específicas que diferencian ciertas actividades de otras, para crear y privilegiar una distinción cualitativa entre lo 'sagrado' y lo 'profano', y para atribuir tales distinciones a realidades que se cree trascienden los poderes de actores humanos"²⁷. Considero que en la práctica ritual mapuche el uso grupal y enérgico de la música constituye una estrategia de ritualización. Para explicar lo anterior, volveré brevemente sobre las características de las prácticas ritualizadas y los eventos rituales colectivos descritos en el apartado anterior.

He señalado que las prácticas ritualizadas mapuche son acciones cotidianas relativamente breves y que suponen algún grado de interacción con espíritus o deidades. Solo en algunas de ellas se utiliza música y esta se restringe a la ejecución del *kultrung* y el canto (por ejemplo, en determinado tipo de diagnóstico de la *machi* o en el *pillantun*). En cambio, en los eventos rituales colectivos (tales como el *ulutun*, el *datun*, el *ngillatun* y el *wetripantü*) la música puede ser ejecutada por más de una persona. Lo anterior no solo significa que en las ceremonias mencionadas la práctica musical sea colectiva, sino también que la música adquiere una presencia significativa tanto material como simbólica. Dadas las características señaladas, sostener que la música constituye una estrategia de ritualización en la práctica ritual mapuche es una forma sencilla de expresarlo. Sería más adecuado precisar que la ejecución musical enérgica y colectiva puede comprenderse como una estrategia de ritualización en el mundo mapuche.

Ahora bien, ¿qué implica una práctica musical enérgica y colectiva en el contexto ritual mapuche? ¿qué finalidades persigue la acción sonora comunal y vigorosa en los eventos rituales de la sociedad del Wallmapu (país-nación mapuche)? La respuesta a estos interrogantes se relaciona directamente con los objetivos del ritual. No estoy pensando en funciones, sino en los propósitos que la ceremonia posee para los mapuche – al menos para algunos de ellos. En otras palabras, estoy adoptando el punto de partida que Course establece en su análisis de algunos aspectos del *ngillatun*, "la aceptación provisional de que el *ngillatun* es exactamente lo que los participantes dicen que es: un acto de agradecimiento y una solicitud de providencia para el

²⁷ "... various culturally specific strategies for setting some activities off from others, for creating and privileging a qualitative distinction between the 'sacred' and the 'profane', and for ascribing such distinctions to realities thought to transcend the powers of human actors" (Bell 2009a, 74).

próximo año, así como una fiesta"²⁸. Siguiendo esta línea de argumentación -y como ya adelanté en los párrafos dedicados al *ngillatun*-, es posible considerar que lo sonoro cumple dos finalidades en esta ceremonia: los participantes en el ritual materializan a través de la música y de otros elementos (la oración, *kefafan*, la danza, el sacrificio animal, la abundancia de alimentos, ofrendas, entre otros), por un lado, sus agradecimientos y peticiones a las deidades y antepasados y, por el otro, contribuyen al exorcismo comunitario. Este último consistiría en el acto de expulsar de la comunidad (tanto de los espacios que esta ocupa, es decir, del *ngillatuwe*, como del cuerpo de sus miembros) entidades negativas que puedan perjudicar la salud de los participantes, la agricultura u otras actividades económicas y cotidianas. Respecto a los rituales terapéuticos mencionados, el *ulutun* y el *datun*, en varias de nuestras conversaciones Mercedes mencionó dos finalidades de la música, simultáneas y complementarias: por un lado, animar a la persona afectada, a su familia y a su entorno y, por el otro, espantar a las entidades negativas. Por último, en el *wetripantü* igualmente se realizan oraciones propiciatorias y de agradecimiento, además de celebrar el nuevo ciclo, y las expresiones musicales aportan a estos objetivos.

Las finalidades de los rituales recién señaladas podrían ser sintetizadas en dos actos: pedir (salud, bienestar personal, familiar y comunitario) y agradecer. Dichos objetivos, por cierto, se observan en algunas de las prácticas ritualizadas. Creo que la diferencia es que en los eventos rituales colectivos la intensidad y la escala de la petición y del agradecimiento es cuantitativa y cualitativamente mayor, es decir, aumenta significativamente la fuerza del ruego. El incremento del vigor de la demanda espiritual queda patente en la dramatización progresiva de las acciones rituales. Esta lógica performativa es particularmente evidente en la práctica terapéutica de la *machi*. Cuando una persona requería la ayuda de Mercedes y la visitaba en su casa, el primer procedimiento era el diagnóstico según los métodos que precisé más arriba. Además, luego del diagnóstico la *machi* acostumbraba a realizar algunas oraciones y masajes con hierbas medicinales; ambas acciones solían ser breves. Recomendaba a la persona la ingesta de determinados preparados de hierbas medicinales y la realización de sahumeros en su hogar. Eventualmente, y si la enfermedad de la persona persistía, Mercedes podía realizar un sahumero en la casa de la persona afectada que además contemplaba oraciones y masajes con *lawen*.

En el caso de que la persona no mejorara luego de los procedimientos básicos descritos o que la afección tuviese una complejidad mayor, la *machi* podía indicar la organización de un *ulutun*. En dicho ritual, ciertas prácticas como las oraciones y los masajes con hierbas medicinales se realizan en reiteradas ocasiones durante las dos secciones de la ceremonia. La *machi* pide la ayuda de *Chao Ngünechen* a través de sus oraciones en su práctica terapéutica en general, pero en el *ulutun* la solicitud es más enérgica y reiterativa. Por otro lado, la petición a deidades y espíritus adquiere un nuevo nivel de dramatismo y fortaleza debido al uso del canto acompañado por la ejecución del *kultrung* y la *kaskawilla*. Si el padecimiento persiste probablemente sea necesario realizar un *datun*. En esta compleja ceremonia los procedimientos observados en otras prácticas ritualizadas de las *machi* y en el *ulutun* son dramatizados. La especialista ejecuta su *kultrung* en *küymi* (trance) con movimientos desmesurados, incluso puede hasta lanzar su timbal a un costado. Ya no es solo ella la encargada de "musicalizar" la ceremonia: requiere el apoyo de los sonidos producidos a través de *pifüllka*, *trutruka*, *kefafan* y los golpes de coligües y otros instrumentos y objetos.

²⁸ "... the provisional acceptance that the *ngillatun* is exactly what participants say it is: an act of giving thanks and a request for providence in the coming year, as well as a party" (Course 2011,139).

Considero que la dramatización de los procedimientos rituales que he esbozado no es exclusiva de la actividad terapéutica de la *machi*. Dicha lógica cultural igualmente puede observarse en el *ngillatun* y el *wetripantü* si se considera que en estas ceremonias las oraciones cotidianas o la interpretación de instrumentos musicales para acompañar pequeñas rogativas son amplificadas en las dos ceremonias mencionadas a través de la participación de un gran número de personas y de ejecuciones enérgicas. Como señala Ernesto González Greenhill (1986, 11-12), en el *ngillatun* "se practican, si no todas, la mayoría de sus expresiones musicales y coreográficas". Ahora bien, la dramatización de los procedimientos rituales que propongo no sigue necesariamente una lógica progresiva. Por ejemplo, una *machi* puede indicar luego del diagnóstico la organización de un *datun* sin realizar previamente un *ulutun*. Por otro lado, es evidente que no existe una gradación ascendente entre una breve rogativa realizada por diez personas acompañados por un par de *kultrung* y *trutruka* y un *ngillatun* masivo cuyas manifestaciones sonoras se perciben a lo lejos; en otras palabras, "la relación entre el ritual y lo cotidiano puede verse como una continuidad de forma y una discontinuidad de escala"²⁹.

En síntesis, propongo comprender las maneras en que la música es utilizada en eventos rituales colectivos mapuche como una estrategia de ritualización que se enmarca en una dramatización general de los procedimientos rituales utilizados cotidianamente. En particular, es el uso masivo y enérgico de las prácticas musicales una de las características de lo que podríamos considerar rituales o ceremonias mapuche. Esto no quiere decir que en lo que he denominado prácticas ritualizadas no se emplee música. Por el contrario, en algunas de ellas se puede, por ejemplo, ejecutar el *kultrung* y la *kaskawilla* o la *machi* puede cantar. La diferencia radica en que en los eventos rituales colectivos la ejecución musical ya no es solista: es una práctica colectiva, lo que implica una evidente demostración de fuerza, ya sea para pedir o agradecer.

5. Ideas finales

En este artículo he intentado desarrollar una aproximación a la práctica ritual mapuche y al rol de la música en ella. El modelo propuesto evita enfatizar en ceremonias como el *datun* y el *ngillatun*, tendencia que ha caracterizado a los estudios sobre ritualidad y música mapuche, y en su lugar pone en relación ciertas prácticas ritualizadas cotidianas y determinados eventos rituales colectivos. De acuerdo con Bell, he intentado identificar estrategias culturalmente específicas que diferencian y privilegian ciertas actividades por sobre otras. Dicha perspectiva, que atiende a estrategias, a procesos, no pretende encapsular el ritual ni abstraerlo de las acciones del día a día. Como afirma Course (2011, 140) en sus reflexiones sobre el *ngillatun*: "el ritual tiene significado para las personas porque está en una relación mutuamente constitutiva con su experiencia cotidiana, en lugar de ser su inversión o negación"³⁰. Dicho marco me ha permitido considerar la práctica musical colectiva como una estrategia de ritualización. En los párrafos finales quisiera sugerir un par de ideas sobre la práctica musical mapuche que derivan de la presente proposición.

He considerado la práctica musical colectiva y enérgica como una estrategia de ritualización en la acción ceremonial mapuche. Las prácticas musicales observadas son dos: el canto y la ejecución instrumental. Sin

²⁹ "... the relation between the ritual and the everyday can be seen as a continuity of form and a discontinuity of scale" (Course 2011, 145).

³⁰ "... the ritual has meaning to people because it is in a mutually constitutive relation with their everyday experience, rather than being its inversion or negation" (Course 2011, 140).

embargo, se han mencionado otras técnicas de producción de sonido igualmente relevantes para la dramatización ritual: las oraciones, el *kefafan* y el entrechoque de coligües, *wiño*³¹ u otros objetos. De seguro, podrían considerarse otras técnicas sónicas que aportan a posicionar a la acción ritual en otra escala. Por ejemplo, en algunos *datun* se realizan disparos de escopetas al aire para contribuir a la expulsión de entidades espirituales negativas. No es mi objetivo ahora identificar cuáles serían los modos de producción de sonido relevantes para la práctica ritual mapuche. Por lo pronto, solo quisiera señalar que el aumento de la intensidad del pedido o del agradecimiento en los eventos colectivos no implica solo música, sino también sonidos cuya materialidad y significados aportan a las finalidades del ritual.

Por último, ¿por qué canta y ora la *machi*? ¿Por qué percute con energía su *kultrung* y *kaskawilla*? ¿Qué buscan conseguir los participantes en el ritual a través del toque de sus instrumentos, de los *kefafan* y del entrechoque de coligües y otros objetos? Probablemente, la expresión ceremonial a través de diversos modos de producción de sonido sea mucho más que una mera herramienta o representación de la experiencia o del mito. La materialidad del sonido se vincula con procesos y socialidades que van más allá de la vida humana. Las diversas técnicas de producción de sonido en contexto ritual pueden ser comprendidas como manifestaciones sónicas -y, desde luego, auditivas- de las deidades, espíritus y de fuerza; de agencias que posibilitan ya sea la sanación, la expulsión de las entidades negativas o el bienestar de la comunidad. Y al mismo tiempo, el sonido y la música es una enérgica expresión mapuche que pide y agradece.

6. Referencias

- Alonqueo P., Martín. 1979. *Instituciones religiosas del pueblo mapuche*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad.
- Bacigalupo, Ana Mariella. 1995. "El rol sacerdotal de la machi en los valles centrales de la Araucanía". En *¿Modernización o sabiduría en tierra mapuche?*, editado por Armando Marileo, Ana Mariella Bacigalupo, Ricardo Salas, Ramón Curivil, Cristián Parker y Alejandro Saavedra, 51–95. Santiago de Chile: San Pablo.
- Bacigalupo, Ana Mariella. 2001. *La voz del kultrun en la modernidad: tradición y cambio en la terapéutica de siete machi mapuche*. Santiago de Chile: Editorial Universidad Católica.
- Bacigalupo, Ana Mariella. 2010. "Relaciones de género ritual: parentesco, matrimonio, dominio y modalidades de condición de persona para los chamanes mapuche". *Scripta Ethnologica* 32: 59–89.
- Bell, Catherine. 2009a. *Ritual Theory, Ritual Practice*. Edición revisada. New York: Oxford University Press.
- Bell, Catherine. 2009b. *Ritual: Perspective and Dimensions*. Edición revisada. New York: Oxford University Press.
- Bengoa, José. 2012. "Memoria y rito: el ngillatun y el we tripantü entre los mapuche". En *Mapuche. Procesos, políticas y culturas en el Chile del Bicentenario*, editado por José Bengoa, 195–214. Santiago de Chile: Catalonia.

³¹ Palo similar a un bastón de hockey empleado en el *palin*, juego tradicional mapuche.

- Brabec de Mori, Bernd. 2014. "Rituals". En *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia*, editado por William Forde Thompson, 966-970. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Canio Llanquino, Margarita, y Gabriel Pozo Menares. 2014. "Regina y Juan Salva: Primeras grabaciones de cantos mapuches en soporte cilindros de fonógrafo (1905 y 1907)". *Revista Musical Chilena* 68 (222): 70-88.
- Cayumil Calfiqueo, Ramón. 2001. "La música mapuche: una mirada a los procesos subyacentes que se generan a partir del uso y práctica cotidiana en su uso y práctica en diferentes contextos socioculturales". Tesis de magíster, Universidad San Simón de Cochabamba, Bolivia.
- Citarella, Luca, Ana María Oyarce, Aldo Vidal, Bernarda Espinoza, Ivonne Jelves, Ana María Conejeros, Armando Marileo y Ana María Alarcón. 2018. *Medicinas y culturas en La Araucanía*. 2.ª edición. Santiago de Chile: Pehuén.
- Course, Magnus. 2011. "Ngillatun: The Construction of Similarity". En *Becoming Mapuche: Person and Ritual in Indigenous Chile*, 138-59. Champaign: University of Illinois Press.
- Course, Magnus. 2012. "The Birth of the Word. Language, Force, and Mapuche Ritual Authority". *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2 (1): 1-26.
- Course, Magnus. 2017. *Mapuche ñi mongen. Persona y sociedad en la vida mapuche rural*. Traducción de Marcelo González Gálvez. Santiago de Chile: Pehuén. Parte del texto fue originalmente publicado como *Becoming Mauche: Person and Ritual in Indiginous Chile* (Champaign: University of Illinois Press, 2011).
- Curaqueo, Domingo. 1989. "Creencias religiosas mapuche. Revisión crítica de interpretaciones vigentes". *Revista Chilena de Antropología* 8: 27-33.
- Díaz-Collao, Leonardo. 2020. "Música, sonido y práctica ritual mapuche: etnografía de una *machi*". Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, España.
- Faron, Louis. 1997. *Antüpaiñamko: moral y ritual mapuche*. Traducción de Pedro Mege Rosso. Santiago de Chile: Ediciones Mundo. Originalmente publicado como *The Hawks of the Sun* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1964)
- Foerster, Rolf. 1993. *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Friedson, Steven M. 2009. *Remains of Ritual: Northern Gods in a Southern Land*. Chicago: The University of Chicago Press.
- González Greenhill, Ernesto. 1986. "Vigencias de instrumentos musicales mapuches". *Revista Musical Chilena* 40 (166): 4-52.
- Grebe, María Ester. 1973. "El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico". *Revista Musical Chilena* 27 (123-1): 3-42.
- Grebe, María Ester. 1974. "Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche". *Revista Musical Chilena* 28 (126-1): 47-79.
- Grebe, María Ester. s.f. "El ulutun: rito terapéutico-musical mapuche". Comunicación presentada en el //

Congreso Mundial de Musicoterapia, Buenos Aires.

- Grebe, María Ester. 1993. "El subsistema de los *ngen* en la religiosidad mapuche". *Revista Chilena de Antropología* 12: 45–64.
- Gutiérrez, Tibor. 1985. "El machitún: rito mapuche de acción terapéutica ancestral". Comunicación presentada en el *I Congreso Chileno de Antropología*, Colegio Chileno de Antropología, Santiago de Chile.
- Hernández Ojeda, Jaime. 2003. *La música mapuche-williche del lago Maihue*. 2.ª edición. Valdivia: Ediciones el Kultrún.
- Isamitt, Carlos. 1949. "Machiluwn una danza araucana". *Revista de Estudios Musicales* 1 (1): 103–8.
- Marcus, George E., y Michael M. J. Fischer. 1999. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. 2.ª edición. Chicago: The University of Chicago Press.
- Melin Pehuen, Miguel, Patricio Coliqueo Collipal, Elsy Curihuinca Neira y Manuela Royo Letelier. 2016. *AzMapu. Una aproximación al sistema normativo mapuche desde el rakizum y el derecho propio*. Territorio mapuche: Instituto Nacional de Derechos Humanos y la Unión Europea.
- Ñanculef Huaiquinao, Juan. "Las machi: rol y vida". Manuscrito inédito, 26 de octubre de 2011. <http://jnanculefconadigovcl.blogspot.com/2011/10/las-machi-rol-y-vida.html>.
- Pérez Bugallo, Rubén. 1993. *Pillantun. Estudios de etno-organología patagónica y pampeana*. Buenos Aires: Búsqueda de Ayllu.
- Roseman, Marina. 2011. "A Fourfold Framework for Cross-Cultural, Integrative Research on Music and Medicine". En *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, editado por Benjamin Koen, 18–45. Oxford: Oxford University Press.
- Rouget, Gilbert. 1985. *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*. Traducción de Brunhilde Biebuyck. Chicago: The University of Chicago Press. Originalmente publicado como *La musique et la transe: Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession* (París: Gallimard, 1980).
- Ruiz, Irma. 2010. "Las 'versiones' del caso mapuche: historias de ayer y de hoy". En *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, editado por Albert Recasens y Christian Spencer Espinosa, 47–55. Madrid: SEACEX y AKAL.
- San Cristóbal Opazo, Úrsula Pilar. 2018. "¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13 (1): 207–31.
- Silva-Zurita, Javier A. 2017. "An Ethnomusicological Study about the Main Musical Traits and Concepts of Traditional Mapuche Music". Tesis doctoral, Monash University, Australia.
- Silva-Zurita, Javier A. 2021. "Musical Practices and the Invention of a Tradition: The Case of the We Tripantü, the Celebration of the Mapuche New Year". *Opus* 27 (3): 1-17.

- Stuchlik, Milán. 1989. *La vida en mediería. Mecanismos de reclutamiento social de los mapuches*. Traducción de Fresia Salinas. Santiago de Chile: Soles Ediciones, 1989. Originalmente publicado como *Life on a Half Share: Mechanisms of Social Recruitment Among the Mapuche of Southern Chile* (New York: St Martin Press, 1976)
- Taylor, Diana. 2015. "Actos de Transferencia". En *¿Qué son los estudios de performance?*, editado por Diana Taylor y Marcos Steuernagel. Duke University Press. <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/actos-de-transfer-espanol>
- 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 doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, España.