

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA MUSICAL CHILENA

Cronología de los instrumentos sonoros del Area Extremo Sur Andina*

por
José Pérez de Arce

Institución Patrocinadora
MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

INDICE

CRONOLOGIA DE LOS INSTRUMENTOS SONOROS DEL AREA EXTREMO SUR ANDINA

I ANTECEDENTES

Antecedentes Arqueológicos
Antecedentes Bibliográficos

II HIPOTESIS EVOLUTIVAS DE LOS DISTINTOS TIPOS DE INSTRUMENTOS

A. INSTRUMENTOS ARQUEOLOGICOS DE ORIGEN PRECOLOMBINO

Flauta de hueso
Flauta de pan
Flauta bitonal
Flautas de piedra
Flauta globular

B. OTROS INSTRUMENTOS DE POSIBLE ORIGEN PREHISPANICO

Timbal
Tambor
Trompeta de caña
Trompeta de hojas enrolladas
Flauta de caña
Maraca de calabaza
Sonajero de caracoles
Palos entrechocados
Conchas raspadas
Arco musical
Nolquin

C. PERIODO DE HISPANIZACION

a) *Influencias europeas*
Cascabel metálico

Clarín metálico
Idiófono de punteo
Armónica de boca
Banjo
Acordeón

b) *Influencias africanas*
"Tambor" (idiófono) de agua
Quijada de equino
Maraca de cestería
Palos musicales

c) *Influencias de otros indigenas americanos*
Sonajeros de plata
Timbal de cerámica
Trompetas de cuernos encajados

d) *Instrumentos de origen local*
Trompeta de cuernos
Maracas de manos secas
Flautas de madera
Maraca de cuerno
Timbales diversos
Trompetas diversas
Tubo percutado

D. INSTRUMENTOS DE EXISTENCIA NO COMPROBADA

Placa o látido zumbador
Piedras entrechocadas
Cordófonos
Flautas
Trompetas de caracol

III. DISCUSION Y CONCLUSIONES

Primer período (S. VII - X d.C.)
Segundo período (S. X - XVI d.C.)
Tercer período (S. XVI - XVIII d.C.)
Cuarto período (S. XIX - XX d.C.)

*Un resumen de este trabajo fue presentado durante las "Semanas Indigenistas" organizadas por el CISRE (Centro de Investigaciones Sociales Regionales), durante los días 10 al 15 de noviembre de 1986. En la publicación de dichas jornadas se incluirán las conclusiones de este artículo.

Hace un par de años se inició un trabajo cuyo objetivo era definir el instrumental sonoro utilizado en el Area Extremo Sur Andina en tiempos precolombinos. Sin embargo, la clasificación temporal de los datos planteó problemas especiales que llevaron finalmente a la evaluación desde el punto de vista cronológico de todos los antecedentes recogidos (Véase Lámina N° 1).

Este trabajo intenta proponer un cuadro orgánico de la historia del instrumental sonoro en la zona, cuyo propósito fundamental es el de servir de hipótesis de trabajo para encuadrar la investigación referente al período precolombino. Sus conclusiones están, por lo tanto, sujetas a cambios y correcciones en la medida que existan mayores antecedentes al respecto. Los datos presentados se complementarán con la publicación de la investigación mencionada¹. En ella se tratarán en detalle los diversos tipos y subtipos de instrumentos sonoros arqueológicos o de origen prehispánico. Aquellos instrumentos que no caben dentro de esta clasificación serán descritos con mayor detalle en el presente trabajo.

Hemos considerado instrumento sonoro todo artefacto utilizado por el hombre para producir sonidos o ruidos y serán incluidos todos aquellos cuya confección y/o uso corresponde a las comunidades indígenas de la zona².

I ANTECEDENTES

Antecedentes arqueológicos

Comprendemos como tales todos los objetos de piedra o cerámica que han sido encontrados generalmente en forma casual. Los materiales orgánicos no se han conservado en la zona.

El numeroso material arqueológico revisado en diferentes museos y colecciones particulares por el autor³, complementado por aquel que ha sido publicado por diferentes autores, exhibe muy pocas referencias cronológicas. De hecho, de solo tres ejemplares que entregan algún dato al respecto, sólo uno puede ser adscrito a un rango temporal prudente, y es éste el único ejemplar claramente generado más al norte, en la zona central de Chile. Debido a esto los antecedentes han tenido que ser complementados continuamente con las referencias bibliográficas, especialmente con los datos que entregan los cronistas de los primeros siglos del contacto español.

¹Este trabajo será publicado en el Boletín N° 2 del Museo Chileno de Arte Precolombino.

²Para un mayor detalle respecto a la descripción operativa de los instrumentos musicales utilizados en este trabajo, ver Pérez de Arce 1986.

³El detalle de las colecciones revisadas será publicado junto con la descripción del material arqueológico, en el artículo anunciado.

Antecedentes bibliográficos

Los primeros cronistas, en el S. XVI, son sumamente parcos al mencionar la música mapuche. Se trata de hombres de armas, con un claro sentido de superioridad frente al pueblo mapuche, a quien sienten el deber de conquistar para salvarlo del paganismo y la barbarie amén de obtener beneficios personales. Sus menciones giran casi exclusivamente en torno a temas militares y de conquista. Algunos, como Pedro de Valdivia, no hacen ninguna mención a música ni española, ni indígena. Bibar apenas menciona una "corneta"⁴. Ercilla, Góngora, Lobera y Oña mencionan sólo instrumentos bélicos utilizando términos españoles, lo cual hace difícil su identificación. Los "bárbaros instrumentos" usados por los mapuches aparecen continuamente homologados a sus semejantes españoles en igualdad de funciones. Muchos de los términos empleados pueden obedecer más a la necesidad literaria de enriquecer la lectura que a la exactitud descriptiva.

En el S. XVII encontramos al menos dos autores que mencionan instrumentos con sus nombres mapuches. Uno de ellos es el padre Luis de Valdivia, quien consigna una docena de ellos en su diccionario, con licencia en Lima en 1606, y el otro es el holandés Elías Herkmans, quien, de regreso de su frustrado viaje en busca de oro entre 1642 y 1643, lleva consigo una lista de nombres mapuches con su traducción.

También contamos con un cronista que toma partido por los mapuches, Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán. Los otros, Nájera, Rosales y Ovalle, continúan la tradición del siglo anterior. Todas las menciones son muy escuetas y apenas si Nájera demuestra un cierto conocimiento e interés por la música al describir instrumentos de los españoles, de los indios y de los negros esclavos. Luego de "La Araucana" de Ercilla, la epopeya mapuche se ha transformado en un tema literario de gran interés, lo cual se refleja de una u otra forma en las crónicas, llegando incluso a dar origen al "Arauco domado" de Lope de Vega, en 1661, que apenas guarda relación con la realidad histórica.

El S. XVIII produce dos diccionarios, con una docena de menciones a instrumentos cada uno de ellos: el del Padre André Febrés, con licencia en Lima en 1765, escrito en base a apuntes del P. Diego Amaya y a un *Calepino* escrito en Chiloé a principios de siglo, y el del P. Bernardo de Havestadt, quien estuvo en Chile entre 1746 y 1757, publicado en Viena en 1777. Asimismo, algunos científicos describen especies vegetales con nombres asociados a instrumentos: Feuillé en 1725 y Molina en 1782. Con algunas menciones aisladas y parciales, debido a que la relación con los mapuches continúa siendo difícil. Molina dice que su música que "apenas merece este nombre, no tanto por la imperfección de sus instrumentos (...) cuando por su canto que tiene por lo común un no se qué de tétrico y desagradable al oído, cuando este no está acostumbrado a él desde algún tiempo"⁵.

⁴Bibar (1966: 45,131) menciona también un "atambor" así como una "flecha silvadora", pero ambos aparecen descritos para el valle del Mapocho, es decir, fuera del área considerada para este estudio.

⁵Molina 1795: 124.

En el S. XIX encontramos testimonios que, en general continúan la tradición despectiva al mencionar el tema. Poeppig, entre 1826 y 1829, dice del pehuenche que “parece que carece de afición a la música, pues jamás se descubre un instrumento sonoro en sus chozas”⁶ y Domeyko en 1845 nos dice que “el indio araucano es un ser antimusical y parece tener poca aptitud para las bellas artes. Es su canto una especie de recitativo sin melodía ni consonancia, como su elocuencia una especie de canto destemplado y monótono”⁷ y menciona un solo instrumento musical. Estas descripciones contrastan con los datos desperdigados en otras crónicas de viajeros e investigadores, los cuales revelan una cultura musical propia rica en expresiones. Destaca la labor de Guevara y Lenz a fines de siglo, quienes dan descripciones detalladas de ciertos instrumentos.

En el S. XX recién aparecen trabajos más extensos y detallados sobre el tema: Guevara y Lenz continúan en parte la tradición peyorativa de siglos anteriores. Guevara dice que “una música tan pobre se concibe que concuerde con instrumentos muy sencillos i destemplados”⁸, opinión que recoge Moesbach, quien agrega que “la mentalidad del araucano, hombre taciturno y grave, como encerrado en el estrecho círculo de las cosas tangibles y profundamente materialista en todas las manifestaciones de su alma, es contrario a esa soltura espiritual e imaginación creativa que pide la música. Es por eso que los cantos mapuches son de temple monótono y triste: sus melodías parecen flotar en un aire gemebundo, casi lúgubre”, para terminar diciendo que “el bullicio” del conjunto de instrumentos “bien merece ser tomado de prototipo de algunos de los jazz, rumbas y zambas de la música moderna”⁹.

Junto a estas descripciones aparecen los primeros trabajos descriptivos detallados sobre música e instrumentos mapuches. Amberg en 1921 describe una flauta de pan antigua de piedra y Joseph en 1930 hace lo mismo con una colección de instrumentos arqueológicos. Entre 1932 y 1938 aparece una serie de trabajos en torno a la música y los instrumentos mapuches contemporáneos realizados por Isamitt y posteriormente una serie de autores aportan al tema, entre los cuales destacan los artículos de Grebe en 1973 y 1974, Merino en 1974 y González en 1982.

II. HIPÓTESIS EVOLUTIVAS DE LOS DISTINTOS

TIPOS DE INSTRUMENTOS

En orden a la mayor claridad de la exposición, dividiremos el material de acuerdo a un doble criterio: según el tipo de antecedentes y según la posible afiliación a períodos pre o post-hispánicos.

⁶Poeppig 1960: 404.

⁷Domeyko 1971: 83.

⁸Guevara 1927: 373.

⁹Moesbach 1976: 252, 254. Los aspectos vocales, de gran importancia en la música mapuche, no serán tratados en este trabajo.

Para este aspecto consultar Isamitt 1932a, 1932b, 1932c, 1933a, 1933b, 1934a, 1935a.

Todos los objetos arqueológicos que permiten trazar un origen prehispánico están reunidos en la primera parte; luego, todos aquellos que, sin haberse conservado ejemplares antiguos, sugieren un origen prehispánico en base a los datos recogidos. Luego, todos los instrumentos cuyo origen histórico posterior al contacto español está documentado y, finalmente, todos aquellos instrumentos cuya existencia es dudosa o está sin confirmar. Véase Láminas 2 y 3.

A. INSTRUMENTOS ARQUEOLÓGICOS DE ORIGEN PRECOLOMBINO

Flauta de hueso

En el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago existe un pequeño cántaro del tipo Pitrén (S. VIII - X d.C.) hallado en Challupén que representa un hombre tocando un instrumento. Su mano derecha sostiene por la base una flauta larga, sin asa, ligeramente curva y ensanchada en la embocadura. Esta presenta una pequeña escotadura circular muy semejante a las que tienen las *quenás* prehispánicas de hueso¹⁰. Esta descripción concuerda con la flauta de hueso que aparece en varias descripciones de cronistas del siglo XVI y XVII. Pedro de Oña refiere que mientras “uno martilla del ronco tamborino, otro por flauta el hueso humano toca”¹¹. Ovalle dice que “las flautas que suenan en estos bailes las hacen de hueso y canillas de animales”, mientras que “los indios de la guerra las hacen de las de españoles y demás enemigos que han vencido en sus batallas”. Más adelante se refiere a la rapidez de su confección: “(llegan) otros a cortale una pierna para hacer de la canilla una flauta descarnándola y abriendola los agujeros en un momento”¹². Rosales repite esta idea; añadiendo el dato de la utilización de los huesos de los brazos: “los que cortaron las canillas y los brazos los descarnan en un momento y en estando el hueso limpio lo agujerean y hacen una flauta con que tocan alarma”¹³. Lobera también menciona las flautas hechas de “canillas” de españoles¹⁴ y posteriormente, Molina y Wolfwisen (S. XVIII)¹⁵. Algunos autores dudan al atribuir estos instrumentos a la categoría de flautas o trompetas. Nájera, al hablar por primera vez de ellos, dice “de sus canillas hicieron cornetillas o flautas...” Las siguientes citas del mismo autor se refieren a “cornetas hechas de canilla de piernas de españoles y de indios nuestros amigos”¹⁶. Ovalle, por su parte, menciona sólo las flautas, salvo en una

¹⁰Museo Nacional de Historia Natural, Santiago: 30.770. CH II 35 Berdichwsky-Calvo 1972: 539, Aldunate 1978: 8.

¹¹Oña 1944: 20.

¹²Ovalle 1969: 113, 396.

¹³Citado por Medina 1882: 149.

¹⁴Lobera 1960: 463.

¹⁵Molina *op. cit.*: 80, Wolfwisen 1955-1956: 21.

¹⁶Nájera 1971: 53, 55, 115, 265.

ocasión en que se refiere a la muerte de Pedro de Valdivia: “lo que yo hallo probable, por ser muy conforme a la costumbre de estos indios, es que hicieran trompetas de las canillas de sus piernas”¹⁷. Lobera, por su parte, lo menciona como trompeta en una ocasión y como flauta en otra¹⁸. Bibar menciona en varias ocasiones las cornetas en uso desde la juntura hasta Arauco como el único instrumento musical mapuche¹⁹. La única ocasión en que menciona la trompeta, aclara, en seguida, que “es una manera de corneta hecha de hueso”²⁰. Miguel de Olivares describe la construcción del instrumento: “las canillas de las piernas las descarnan, las maceran al fuego y hacen al punto trompetas con que tocan en aquellas celebridades”²¹. Esta cita concuerda con las de Ovalle y Rosales en cuanto a la prontitud de fabricación del instrumento, añadiendo el detalle del uso del fuego, seguramente para secar y eliminar los elementos de fácil descomposición. La función guerrera y el hecho de estar confeccionados con huesos de sus compañeros caídos prisioneros, son motivos suficientes para explicar la predilección de los cronistas para describir este tipo de instrumentos. De hecho, su inclusión en los relatos muchas veces obedece al sólo objeto de destacar la crueldad y barbarie de las costumbres mapuches, como es el caso, relatado por Nájera, del alférez Buendía, a quien le cortaron sus piernas estando todavía vivo “e hicieron cornetillas de sus huesos, haciéndole chupar a él mismo la médula de los huesos cortados”²².

La flauta de hueso se halla asociada a funciones guerreras. Los testimonios de los cronistas mencionan su uso en las batallas y durante las reuniones para celebrar victorias, en las cuales se alterna su uso con los cantos y también para alertar y tocar alarma²³. Estas funciones están relacionadas con la utilización de otros despojos de españoles que mencionaremos al tratar las maracas de cuero. Ovalle cita que “estas tres piezas, la flauta (de canilla de la pierna), la quijada (usada como tocado) y el vaso hecho del casco, las guardan para todas las fiestas y el que las lleva a su casa entiende que lleva una cosa de grande estima, y así estas preseas se reparten entre los más principales”²⁴. Nájera, por su parte, describe una ocasión en que se retiraron doce cadáveres de indígenas muertos en combate “que debían ser entre ellos de la fama según sus disposiciones... tenían algunos de ellos colgados al cuello pedazos de huesos de canillas de españoles, insignias con que se arrean y honran por señal de haber muerto capitán español u otra persona señalada”²⁵.

Aparentemente todos los testimonios citados se refieren a un solo tipo de instrumento, la flauta, erróneamente llamada trompeta por algunos autores. De

¹⁷Ovalle *op. cit.*: 113, 114, 396, 397, 217.

¹⁸Lobera *op. cit.*: 463, 464.

¹⁹Ver nota (3).

²⁰Bibar 1966: 80, 141, 144, 170, 184, 188, 202, 214.

²¹Citado por Latcham 1915: 289.

²²Nájera *op. cit.*: 186. Es interesante notar que frente a la frecuencia y atención que presentan estas noticias a diferentes cronistas, Molina les resta importancia, negando la frecuencia de más de uno o dos de tales sacrificios en un lapso de 200 años. (*op. cit.*: 78).

²³Ver también Hilguer 1966: 26.

²⁴Ovalle *op. cit.*: 397.

²⁵Nájera *loc. cit.*

hecho los huesos largos de la pierna humana permiten confeccionar un tubo que por sí solo es poco apropiado para ser utilizado como trompeta. Los sonidos que se pueden obtener son débiles, muy imprecisos y relativamente difíciles. Para obviar estos problemas sería necesario alargar el dicho tubo y proporcionarle una bocina adecuada. Las trompetas de hueso que existen en el área meridional andina están compuestas de varios segmentos insertados unos en otros y a veces con bocinas de calabaza²⁶. Este procedimiento, sin embargo, está reñido con la rápida fabricación e inmediata utilización del instrumento señalado por los cronistas. Por otra parte, las propiedades musicales señaladas más arriba no concuerdan con las necesidades guerreras de los mapuches, quienes daban predilección a los sonidos agudos y penetrantes para acompañar sus ataques.

Si se tiene en cuenta que los instrumentos de guerra eran considerados en alta estima por los españoles, “siendo tan forzosos y de tan gran servicio en la guerra y en la paz, así para echar bando como para tocar armas y marchar”²⁷ se entiende que las funciones similares de la flauta de hueso son favorecidas en las descripciones, destacándose aquellos valores que se hermanan con los mencionados. Este hecho permite también explicar la confusión de los términos “trompeta” y “flauta” que se encuentran en su descripción. Si bien técnicamente se trata de una flauta, tanto el sonido como la función concuerdan con los de la trompeta española y no con los de las flautas españolas que eran instrumentos usados melódicamente, de sonido suave y delicado²⁸.

Febrés y Havestadt menciona la tutuca como “la trompeta, la espinilla de la pierna” y como “*tuba, tibia bellica, fit vel ex canna vel ex tibia cuiusdam hostis ab ipsius trucidat*” o bien “*buccinea arundinea vel ossea ex tibia cuiusdam hostis ab ipsius trucidati*”²⁹.

Falcone y Molina traducen *tutuca* como “tibia”³⁰.

Es posible interpretar el término *tutuca* utilizado por Febrés y Havestadt como el correspondiente al instrumento de hueso, y simultáneamente, a la trompeta de guerra de caña. La falta del término “flauta” en sus descripciones se puede interpretar por las mismas razones que llevaron a los cronistas a confundir este término o bien debido a simple omisión, pudiéndose leer sus descripciones como “la trompeta, la (flauta de) espinilla de pierna” y “*tuba, (flauta) tibia bellica*”. De hecho el término “tibia” es utilizado por Havestadt en forma muy genérica para designar instrumentos de viento, tal como se aprecia al describir como “tibia, fístula” a los

²⁶Las trompetas hechas con una tibia humana no son desconocidas en otros lugares del mundo: un ejemplo de esto es el *Rkan-glin* tibetano. Sin embargo, no hay evidencias de su uso en América.

²⁷Nájera *op. cit.*: 243.

²⁸Los españoles utilizaban la “flauta dulce”, de pico, recta con seis agujeros, así como una flauta travesa de similar digitación. Ambas eran de madera. La última fue traída por los soldados a América desde los primeros años de la conquista.

²⁹Febrés 1764: 680, Havestadt 1883: 512, 780.

³⁰Molina 1782: 363, ver Grasseries 1898: 82, Erice entrega los sinónimos *collvoro* y *machravoro* (1960: 79).

siguientes tipos de flautas: *pivulca*, *pivillca*, *pincullhue* y *pitucahue*³¹. Es muy posible que este autor haya tenido participación importante en la confusión correspondiente al aplicar este término en un sentido que no es apropiado al traducirlo al castellano.

Flautas similares, de hueso humano, aparecen siendo tocadas por seres cadavéricos en cerámica Moche del período IV, eran utilizados por los Incas junto con adornos de dientes, vasos de cráneos y tambores de piel de enemigos vencidos; y aparecen también en la región Calchaqui.

En la región de Panguipulli se conserva el uso de flautas confeccionadas con un segmento de hueso de pata de oveja tocadas por ejecutantes enmascarados. Una cuerda ata el instrumento a la máscara³².

En resumen, podemos postular la existencia de instrumentos de hueso de animales, asociados quizás a la caza, desde el período Pitruén. Luego de la invasión española nace, o se acrecienta de un modo significativo, el uso de la flauta de hueso humano, decayendo luego hasta desaparecer durante el S. XVIII. El instrumento de hueso detectado en Panguipulli corresponde posiblemente al último remanente de aquellos confeccionados con huesos de animales cuya existencia parece haberse extinguido en el resto del territorio mapuche.

Flauta de pan

Otro instrumento de gran antigüedad en la zona parece ser el *pitucahue*, una flauta de pan de piedra. Existen variedades que poseen entre dos y ocho tubos. Si bien no tenemos datos para fechar estos instrumentos, podemos realizar una cronología relativa de los distintos tipos sobre la base de comparación con los de otras áreas.

Los antecedentes sobre este tipo de instrumentos en el resto de América, en tiempos prehispánicos abundan, encontrándolos desde Norteamérica hasta Patagonia. Su origen ha sido postulado dentro del continente, en el Área Centro Sur Andina o Amazonía, o bien fuera de él, en Oceanía³³. Su forma más generalizada es la sucesión de tubos de caña ordenados de mayor a menor y la copia de ésta en otros elementos: cerámica, piedra, plumas, huesos, metal, etc. Algunos de los ejemplares mapuches tienen claros antecedentes en el área meridional andina. Son los que poseen tubos discontinuos y un asa lateral, con dos a siete tubos. La mayoría, sin embargo, llama la atención por desviarse de la norma que hallamos en otros lugares de América. En primer lugar está el uso de la piedra. Este material, tan ampliamente utilizado por el mapuche, tiene escasa representación fuera de esta zona, existiendo

³¹Havestadt *loc. cit.* El término "tibia" proviene de un tipo de oboe confeccionado en el hueso de este nombre. El término "fistula" designaba una flauta. Más tarde, sin embargo, ambos términos adquirieron un cierto carácter genérico al ser utilizados por tratadistas de la Edad Media y Renacimiento.

³²Hilguer 1966: 25.

³³La bibliografía sobre el origen y distribución de la flauta de Pan en América es muy amplia. Entre los trabajos que más aportan en este sentido cabe destacar: D'Harcourt 1925: 35-55; Izikowitz 1935: 378-405; Lindberg 1959: 28, 29; Iribarren 1969: 96-106; Grebe 1974: 40-45; Mena 1974: 43-76; Díaz-Gainza 1977: 183-186.

ejemplos en el área Meridional y Centro Sur con una clara distribución decreciente a medida que nos alejamos. Esto obedece sin duda a los conceptos propios del mapuche para la utilización de la piedra en relación con las flautas. La confección de flautas de pan en piedra supone dificultades enormes, más que ningún otro instrumento, ya que es necesario taladrar varios tubos por cada instrumento, lo que se obvia al utilizar otros materiales. La caña, en cambio, muestra una distribución exactamente inversa, panorama que no debe haber cambiado a través del tiempo, a juzgar por los datos que entregan las antiguas crónicas.

El otro aspecto que llama la atención es la existencia entre los mapuches de un tipo de instrumento que se aleja de todo lo conocido; tubos cortos y cónicos, disposición irregular de los tubos y una forma general que semeja un bloque ancho y relativamente bajo. Las formas comunes al resto de América, cuando no son de caña, imitan su forma tanto en la apariencia externa, alta y angosta, de base escalonada y con los tubos marcados externa como internamente, que es la ordenación decreciente de los tubos. Este instrumento, diferente a todas las demás flautas de pan americanas, se adapta admirablemente a un particular modo de tañer que es descrito por Amberg (1921), que también es exclusivo del área.

Podemos concluir que ésta es una forma propia que no obedece al fruto de una influencia foránea, ya que tanto la forma como el uso obedecen a un concepto totalmente diferente al que rige para la flauta de pan en otras zonas. Esta es rítmica, no melódica, mientras aquella es principalmente melódica, la una se rige por sucesión aproximada de sonidos definidos, mientras la otra se rige por escalas rígidas y afinadas; ésta es de uso individual, mientras la otra lo es frecuentemente de uso dual, en alternancia de sonidos³⁴.

Es difícil establecer una cronología para los distintos tipos de instrumentos descritos, ya que aparte de no contar con instrumentos fechados con cierta precisión, parece existir una coexistencia muy prolongada de los distintos tipos.

Los únicos ejemplos que entregan ciertos datos al respecto son: un ejemplar encontrado en Collipulli, el cual tendría un fechado entre el S. x y xv d.C., que corresponde al complejo cultural Aconcagua en la zona Central; un ejemplar excavado en un fuerte cerca de Pitrufuquén, que corresponde a un amplio período entre la conquista española y el S. XIX, y un ejemplar de cerámica, aún en uso en Kachim. Todos ellos tienen los tubos dispuestos en orden decreciente, es decir, esa influencia se mantiene desde el S. XVI hasta el presente. Podemos entonces postular que el tipo de forma rectangular con tubos semicónicos de poca profundidad y dispuestos en aparente desorden, con un asa basal o dos laterales que sirven para su suspensión, corresponde a una invención local anterior, en todo caso, al contacto con el complejo cultural Aconcagua. Este diseño no se pierde del todo, conservándose hasta principios de siglo en Neuquén.

Más tarde llega hasta el área la influencia de los instrumentos nortinos, representada por la flauta de pan de caña con su característica forma escalerada o la copia

³⁴Muchos investigadores dejan traslucir su predisposición a juzgar el *piloilo* de acuerdo al criterio de ejecución "andino". C.F. Amberg, *loc. cit.* Erice dice que el instrumento era "sin escala prevista de antemano, por lo que daba sonidos disparatados" (*op. cit.*: 143).

de esta forma en otros materiales. Aparecen ejemplares con los tubos dispuestos de mayor a menor, si bien la forma externa no cambia. Los tubos son profundos y con diámetros discontinuos, más angostos en el extremo inferior. Una forma exactamente intermedia entre el tipo local y el nortino la encontramos en la zona Aconcagua, uno de cuyos ejemplares fue hallado en Collipulli, evidenciándose así el contacto entre estas áreas (Véase Lámina 4).

Febrés, en el S. XVIII, describe el *pitucahue* como “una tablilla de muchos agujeros que chiflan en sus bebidas a modo de silvado de capador”, más adelante agrega, “*pitucán*: chiflar así”³⁵. Valdivia en el siglo anterior menciona la voz “*pitucahue*: chifle con que chiflan” y Havestadt recoge idéntica palabra como “fístula”. Ambos autores utilizan términos iguales o semejantes para referirse a otro instrumento, probablemente una flauta traversa³⁶.

Flauta bitonal

Denominamos así una flauta de piedra con un pequeño tubo cerrado y un agujero de digitación. Existen dos variedades de este instrumento: una con forma externa antropomorfa y otra cuyo aspecto recuerda a la *pifilca*. Ambas coexisten en el área manteniendo su identidad; no sabemos si esto corresponde a que se desarrollaron distanciadas en el tiempo o bien poseyeron diferencias funcionales o de significado entre ellas. (Lámina 5.)

Este tipo de instrumento no lo hallamos en América fuera del área mapuche, salvo por un ejemplar de piedra, con un agujero de digitación, encontrado en La Serena. Este hecho, unido a la originalidad del diseño, especialmente en los ejemplares del tipo antropomorfo, hacen pensar en un origen local. La ausencia de datos históricos permite suponer que estaban extinguidos ya en la época del contacto español. Esto, y las similitudes en la construcción del tubo que comparte con el tipo antiguo (local) de *pitucahue* sugiere un período de existencia similar, vale decir, anterior al contacto con el complejo cultural Aconcagua.

Flautas de piedra

Consisten en un simple tubo de piedra con una o dos asas laterales y la característica forma discontinua interior que hallamos en la flauta de pan de piedra. Existen dos variedades: con el tubo abierto o cerrado en el fondo. Puede tratarse del mismo instrumento, habiéndose perdido el tapón que cerraba el tubo en el primer caso. La variedad abierta la encontramos en el complejo cultural Aconcagua y en la cultura Diaguita, fase II y III, s. XIII - XV, extinguiéndose al parecer antes del S. XVI (Véase Lámina 6).

Podemos encontrar ciertas semejanzas entre este tipo de instrumento y el “Flautón de chino” aún en uso en esta zona, siendo éstos construidos en caña o madera y de fondo cerrado. La variedad cerrada perdura hasta el S. XIX, siendo

³⁵Febrés *op. cit.*: 597.

³⁶Valdivia 1887: s. núm., Havestadt *op. cit.*: 749.

reemplazada por ejemplares de madera. Seguramente el término *pivillcahue* mencionado por Valdivia se refiere a este instrumento, como demuestra su traducción “pito para chiflar”³⁷. El pito es una flauta unitonal y el término “chiflar” es utilizado también en relación a la flauta de pan, en que la producción de sonido es semejante. Febrés y Havestadt anotan el término *pivilla*, el que seguirá en uso en los siglos siguientes y su sinónimo *picullhue*³⁸. En los siglos siguientes aparece el término *pifilca* y sus variantes: *pivilca*, *pifilka*, *pifulka*, *pifalka*, *pifullca*, *pifüllka*, *pifuilca*, *pifuca*, *puvillca*, *püfilca* y *püfillca*³⁹; y en Argentina, *pitacahue* o *huihueñhue*.⁴⁰

Flauta Globular

Se conocen algunos ejemplares de flautas globulares de cerámica provenientes de la zona de Temuco (Véase Lámina 7).

En la zona de San Pedro de Atacama y en las regiones adyacentes del otro lado de los Andes, encontramos ejemplares arqueológicos muy similares a éstos. Es posible también que instrumentos de este tipo, sin agujeros de digitación, fueron utilizados en la zona Extremo Sur y Meridional Andina, explicándose de este modo la funcionalidad de ciertas “botellitas”, cerámicas de origen Aconcagua, las que pasan desapercibidas al no manifestarse su uso como instrumento musical⁴¹. Un ejemplar descrito por Joseph, en cambio, tiene ciertas semejanzas con las flautas bitonales del tipo antropomorfo; el rostro antropomorfo y los agujeros de digitación provistos de salientes. Tal vez se refieran a él Valdivia y Febrés al mencionar el *pivillhue* (Valdivia) o *pivullhue* (Febrés) con idéntica traducción: “pito ave”⁴². Esta explicación describe la imitación del canto de las aves por medio de un instrumento,

³⁷Valdivia *op. cit.*: s. núm.

³⁸Febrés *op. cit.*: 598, Havestadt *op. cit.*: 512, Medina *op. cit.*: 302, Guevara 1899b: 1016, Robles 1911: 562.

³⁹ Respectivamente:

- Joseph 1930b: 60, Plath 1955: 106, Henríquez 1973:37.
- Mena *op. cit.*: 75, González 1977: 76, Moesbach *op. cit.*: 253, Currihuinca 1984: 297, Lenz *op. cit.*: 618.
- Juliet: 162, Robles *loc. cit.*, Vega: 79, Dowling: 95.
- Hilguer: 98, Titiev 1968-1969: 301, Grebe *op. cit.*: 33, Currihuinca *loc. cit.*
- Augusta 1934: 17.
- Isamitt 1937: 59, Dowling *loc. cit.*
- Augusta 1966: 179.
- Titiev 1951: 33, Augusta *loc. cit.*
- González G. *op. cit.* Ver artículo “Vigencia de los instrumentos musicales mapuches” de González G. en esta misma publicación.
- Registro en el Museo Arqueológico “Dillman Bullock”, Angol.
- Currihuinca *loc. cit.*
- Guevara *op. cit.*:293.
- Guevara 1927: 273, 378.

⁴⁰Eric *op. cit.*: 143, 191.

⁴¹Stehberg 1981: 64, 65, 66.

⁴²Valdivia *op. cit.*: s. núm. Febrés *op. cit.* Eric interpreta estas voces como “ave conocida como pito” (*op. cit.*:332), lo cual contradice la lógica de los dos primeros autores, quienes utilizan el sujeto “pito” caracterizándolo luego como “ave”.

lo que corresponde a una de las funciones características de la flauta globular en América. De ser así, se habría extinguido hacia el S. XVIII.

B. OTROS INSTRUMENTOS DE POSIBLE ORIGEN

PREHISPÁNICO

Aun cuando no se han conservado ejemplares arqueológicos, existen datos que permiten suponer la existencia precolombina de una serie de instrumentos confeccionados en materiales perecibles. Estos son:

Timbal

El *cultrún*, un timbal cuyo cuerpo lo constituye un plato de madera, parece tener una gran antigüedad en la zona. Su enorme importancia mágico-religiosa de gran persistencia en el tiempo, unido a la inexistencia de tipos semejantes en otras áreas de América, pueden avalar esta hipótesis. Antecedentes directos de este tipo de instrumento no encontramos en otros pueblos precolombinos. Los timbales nazca, los utilizados en la región del Chaco y otros de zonas más alejadas, difieren tanto en la forma como en la confección y uso. Es igualmente probable que el *cultrún* se deba a la adopción de algún prototipo de timbal común a todos los anotados, como que haya surgido a raíz de una invención local⁴³ (Véase Lámina 8).

El tipo de atadura parece corresponder a un origen local. Desgraciadamente no poseemos descripciones antiguas al respecto, como tampoco ejemplares de gran antigüedad, debido a que los instrumentos eran destruidos o enterrados al morir su dueño, siendo inevitable su desaparición. Podemos suponer, sin embargo, que el sistema de atadura en Y con aros es el más antiguo no sólo porque es el que con mayor frecuencia aparece en todo el territorio mapuche sino por la excelencia de la confección de muchos de ellos, la cual tiene que ser el fruto de una tradición largamente establecida. Los otros tipos de atadura se presentan en ejemplares menos cuidados en su confección. La homogeneización de una técnica o estilo de fabricación de instrumentos a través del territorio mapuche es poco frecuente y sólo se entiende si se debe a una gran antigüedad unida a una cierta importancia atribuida a la misma.

Los materiales disponibles para la confección del *cultrún* en tiempos precolombinos han debido ser: para el plato, la madera (y quizás la calabaza), que no han variado; para las membranas, el cuero de guanaco o de perro, y para las ataduras, el pelo de mujer o las cuerdas de fibra vegetal⁴⁴. Los sistemas de ataduras del resto de los timbales precolombinos difieren de los del *cultrún*. El parche clavado, que se

⁴³Dowling postula el origen del *cultrún* en Asia, en las cercanías del lago Baykal, basándose en ciertas semejanzas con los membranófonos utilizados por los chamanes de esa región (*op. cit.*: 8). Esta similitud es, sin embargo, superficial: este último instrumento no es un timbal sino una caja abierta (de una membrana), emparentada con las de extremo oriente y de los esquimales, sin ninguna relación directa con el *cultrún*.

⁴⁴Mena *op. cit.*: 36.

encuentra en un solo *cultrún*, que se halla en el Museo de La Serena, sólo es posible en el área donde existen las espinas aptas, especialmente las de algarrobo y cactus. Estas especies crecen a partir del límite austral del área meridional andina hacia el norte, es decir, fuera de la zona que hemos delimitado para nuestro trabajo⁴⁵. Es muy posible que se trate de una solución local adoptada en el Norte chico chileno, en el extremo norte del área de dispersión de este instrumento. Así se explicaría también la gran sencillez en el diseño del dibujo en el ejemplar que tratamos. Volveremos a encontrar el parche clavado en algunos *caquelcultrún*, más adelante. Su origen puede ser precolombino, encontrándose algunos ejemplos en el área centro sur andina, mesoamérica y norteamérica, siempre en tambores. Los timbales prehistóricos conocidos poseen todos amarras circular simple, un sistema imposible de adaptar al *cultrún*. Los tambores, en cambio, presentan una variedad mayor, encontrándose membranas clavadas, con atadura circular y en V sin aros. El sistema en red aparece en el área septentrional andina, pero es difícil establecer un contacto entre este caso y el sistema en red del *cultrún*. Sea cual sea el origen de la atadura del *cultrún*, los sistemas que se alejan del ya señalado aparecen en ejemplares hechos con mayor descuido, es decir, de menor importancia: el parche clavado, en una zona de influencia mapuche fuera del área en estudio; el sistema en V con uno o dos aros, en instrumentos de uso no ceremonial.

Los términos mapuches consignados en los primeros siglos de conquista son confusos, pudiendo referirse tanto al tambor como al timbal.

En el S. XVII, aparecen las voces *Tutuca*, *Tultunca* y *Cultunca*,⁴⁶ sin especificar claramente el tipo de instrumento designado. En el siglo XVIII aparecen los nombres *Thuthunca* y *Tuntunca* como “tambores propios de los machis”; *cultunca* y *culthun* como “tamborcito que tocan en sus bebidas” y *cultrún*⁴⁷. En los siglos siguientes continúa *cultrín* o *cultrún* designando tanto el tipo timbal como el tambor, aún cuando esta segunda acepción es escasa. Durante el siglo XVIII aparece también la distinción entre *ralicultun* o *ralliculthun*, que es el timbal confeccionado con un *rali* o plato y *culthun* o *cultun* que no lo es, vale decir corresponde al tambor⁴⁸. En los siglos XIX y XX se conserva el nombre *ralliculthún* y sus variantes: *rallicultrún*, *rallikultrún*, *rallicultún*,

⁴⁵En Argentina este límite es un poco más austral. Datos proporcionados al autor por el Sr. Rodolfo Gajardo.

⁴⁶Respectivamente:

– Valdivia *op. cit.*: s. núm.

Herckmans: en la ed. de 1647 aparece “*tultunca caman: tympanistes*” y “*tultunca: tympanum*”. En la ed. de 1671: “*tultunca caman: a drummer*”, y en la de 1673: “*tultuncan caman: ein trummelschläger, un tambor*” (debiera decir “un tamborilero”) (Schuller 1960: 336, 338, 364, 380).

– Valdivia *loc. cit.*

⁴⁷Respectivamente:

– Febrés *op. cit.*: 652.

– Havestadt *op. cit.*: 511.

– Febrés *op. cit.*: 403, 313, 464, Havestadt *op. cit.*: 512, 673.

– Havestadt *loc. cit.*

⁴⁸Respectivamente:

– Febrés *op. cit.*: 403, 464, 618.

– Havestadt *op. cit.*: 512.

ralli-kult'un, raricultrún,⁴⁹ generalmente reducido a *culthun, cultrún, kultrún, kultrung, kultrugn, cultrum, cuntrum* (en la zona de Cautín), *kultrúm, kul-truñ, culchrúm, coltón* o bien *rali*⁵⁰.

En la frontera continúa el uso del término *cultrunca*⁵¹. En la región de Panguipulli existen los términos *kultrún* o *kultrulen* que significa remontar (el pájaro), elevarse (el sol), estar suspendido en el aire,⁵² los cuales evidentemente están relacionados con las funciones mágicas del instrumento, que posibilita al machi al ascenso místico. Durante los estados de éxtasis son utilizados nombres sagrados para designar el instrumento: *maucahue* (igual que el nombre antiguo del percutor) o bien *cahuiñ-curra* (lit. "fiesta de piedras"), haciendo alusión al entrechocar de las piedras en su interior⁵³. Los *machis* poseen a veces ayudantes que tocan el *cultrún*, llamados *tambultukeeteu*.

Tambor

El tambor tubular cilíndrico, confeccionado con un tronco ahuecado y con dos membranas tiene antecedentes precolombinos en el área Centro sur y Meridional Andina. Comparte con ellos la forma tubular, la fabricación a partir de un tronco excavado, la doble membrana y la atadura en V simple, sin aros. Es muy posible que fuera usado por los Diaguitas y los Huarpes también. Bibar describe en el S. XVI un tambor utilizado en el valle del Mapocho que lo tañen "con un palo y en la cabeza de él tiene un paño revuelto". Hace también alusión indirecta a su tamaño, cuando Michimalongo, siendo preso, ofrece de rescate "un atambor que le sacaría lleno (de oro), que al parecer cabrían en él más de ciento veinte mil pesos", lo cual indica un gran volumen⁵⁵.

⁴⁹Respectivamente:

- Ruiz Aldea 1902: 62.

- Varios autores.

⁵⁰Respectivamente:

- Lenz 1895 -1897: 384, 389, Feliú 1970.

- Moesbach *op. cit.*: 49.

- La mayoría de los autores consultados.

- González G. *op. cit.*

- Hilguer 1966: 48, 49, 74, 80.

- González G. *op. cit.*

- Lenz 1905 - 1910: 22.

- Borrugat 1967: 413, 417, 418.

- Titiev 1951: 34, 1968 - 1969: 301.

- Erice *op. cit.*: 85, 143.

- Pereira (1941: 280) menciona el nombre *plaquín*. Sin duda se trata de una errónea interpretación del término *palquín* que designa una planta, una trompeta y un arco musical construido con ella.

⁵¹Voz ranculche. Erice cree que es una mala captación, por parte de Erich, de la voz *culchrún* (*loc. cit.*).

⁵²Augusta *op. cit.*: 91.

⁵³*Kawiñ-Kurra*. *Ibid.* Grebe *op. cit.*: 7.

⁵⁴*Tambultukeeteu*. Moesbach 1930: 368.

⁵⁵Bibar *op. cit.*: 134, 45. La misma anécdota es relatada por Góngora (1960: 84) sin mencionar tamaño o cantidad del rescate. A modo de referencia se puede comparar con el dato que proporciona

Es muy posible que fuera éste el tipo de membranófono utilizado por los mapuches en sus enfrentamientos con los españoles durante los primeros siglos de la conquista. Así se explicarían los términos “tambor”, “atambor”, “tambul”, “tamborino” y “caja” utilizados por los cronistas durante los S. XVI y XVII al referirse a ellos,⁵⁶ nombres que eran aplicados al tambor español, de iguales proporciones y apariencia. Esto explica también la falta de descripciones al respecto, ya que éstas van casi siempre dedicadas a objetos exóticos y que se alejan de lo habitual para un español de la época.

La nomenclatura antigua es confusa, tal como lo señaláramos con respecto al *cultrún*. Es muy posible que en un comienzo compartiera nombres con el *cultrún*. A mediados del S. XVIII aparece la distinción entre *rali-cultrún* y *cultrún*, la que se conserva hasta fines del S. XIX. El *cultrún* sería, en este caso, “el tambor ordinario, hecho de un tronco hueco con un cuero a cada lado”. El término *cultrunca* también continúa en uso entre los huilliches⁵⁷. Recién a fines del S. XIX encontramos un término específico y propio del tambor: *caquecultrun* y sus variantes *kakecultrún*, *caquel-cultrún*, *kakelcultrún*, *caquelcultrún*⁵⁸ y *caque-mamel*, cuya raíz la encontramos en la voz *caquemamll*, el tronco del árbol⁵⁹.

Posteriormente aparecen los nombres *makawa*, *macahue* y *demchulcahue*⁶⁰.

Trompeta de caña

Las trompetas de caña de la zona se presentan en dos tipos: uno de ellos es muy frecuente, posee embocadura terminal, está forrada en tripa de caballo y posee un cuerno en la punta. El otro, muy escaso y relegado a lugares aislados como Kachim o un sector de la Isla Huapi, en la región del budi,⁶¹ posee embocadura transversa, está forrado en hojas de ñocha y posee una embocadura del mismo material.

Lobera (*op. cit.*: 235) acerca de dos pepitas de oro, de 14 y 11 libras cada una (5,5 y 5 kgs. aprox.), las cuales son tasadas en doscientos mil pesos oro el par.

⁵⁶Bibar *op. cit.*: 45, 137, Ercilla 1776 I: 8, 10, 71, 84, 92, 254; II: 80, 111, 127, 246, Nájera *op. cit.*: 36, 67, 77, 98, 165, 242, 243, 254, Ovalle *op. cit.*: 105, 107, 120, Pineda 1973: 118, 132, 174.

⁵⁷Respectivamente:

- ver introducción al *cultrún*.
- Lenz 1895-1897: 389.
- González G. *op. cit.*: 10, Merino *op. cit.*: 68.

⁵⁸Respectivamente:

- Guevara 1899b: 501.
- Feliú 1970.
- Plath *op. cit.* 107, Moesbach 1976: 253.
- Coluccio 1950: 200.
- Erice *op. cit.*: 72.

⁵⁹Datos proporcionados por la Sra. Quinturrai al autor, Valdivia *op. cit.*: s. núm.

⁶⁰Respectivamente:

- González G. *op. cit.*
- Quinturrai al autor.
- Registrado en el Museo Histórico y Arqueológico de Villarrica.

⁶¹Datos entregados por el Sr. Héctor Mora al autor.

Ambos existen en tamaños pequeños, entre 1,5 y 2 metros, y grandes, que alcanzan hasta 6 metros.

La existencia del segundo tipo entre grupos indígenas de la zona Centro Sur Andina y el Chaco, unida a los evidentes rasgos arcaicos que presentan en su construcción los ejemplares estudiados, permiten postular su mayor antigüedad en la zona. La embocadura terminal se habría producido por una modificación de la embocadura transversa fácilmente explicable al revisar los diferentes tipos de embocadura terminal que encontramos en las *trutruacas* actuales. Esta denota siempre un mayor o menor grado de oblicuidad del tubo con respecto a la embocadura. No existe la embocadura recta, del tipo de las trompetas europeas, sino una serie más o menos amplia de embocaduras en diagonal, las cuales obligan a una forma de tocar prácticamente igual al utilizado en las trompetas transversas. Por otro lado, al observar las embocaduras de estas últimas es frecuente encontrar roturas que derivan directamente en el tipo de embocadura diagonal⁶². El momento en que se produjo este cambio es imposible de precisar, pero el fácil uso que hicieron los mapuches del clarín español ya en 1556, así como las numerosas menciones a trompetas diversas que aparecen en las crónicas de esta época pueden referirse a la coexistencia de ambas variedades. En todo caso lo más probable es que las trompetas observadas por los españoles fueran de pequeño tamaño, existiendo paralelamente otras de tamaño mayor, quizás dedicadas a otras funciones. (Véase lámina 9).

De hecho todas estas menciones hacen referencia a instrumentos de guerra, y los instrumentos de tamaño pequeño son especialmente aptos para las maniobras y el rápido desplazamiento propio de la táctica guerrera mapuche. La larga y pesada trompeta grande, en cambio, sólo puede ser ejecutada sin moverla de su sitio. El término "trompeta" sirve a los cronistas para referirse tanto al instrumento español como a los tipos de trompetas indígenas en forma genérica⁶³. El término "corneta", en cambio, es usado consecuentemente por Ercilla, Góngora y Pineda para oponerlo a clarines y trompetas españolas⁶⁴. La corneta era para ellos un tipo de trompeta pequeño, de registro no tan agudo como el clarín y con más posibilidades musicales, lo cual guarda relación con el instrumento pequeño.

La primera mención al nombre vernáculo de este instrumento la da Herckmans en el S. XVIII: *tultunca*, la trompeta, la corneta⁶⁵. Al siglo siguiente Febrés y Havestadt mencionan la *tutuca* como la trompeta, el clarín y como tuba respectivamente, y asimismo lo menciona Feuillé al referirse a la especie vegetal de la cual se fabrica el

⁶²El Sr. Ruperto Vargas me ha informado que la trompeta transversa ha surgido entre algunos grupos mapuches luego de la observación, por parte de estos mismos, del *erque* nortino, cuya copia habría dado origen a este cambio. Sin negar que tal cosa haya podido ocurrir en tiempos recientes, es indudable que los datos aportados acerca de su distribución y confección apuntan a un origen muy antiguo en la zona.

⁶³Ercilla *op. cit.*: I: 50, 92, 191, 203; II: 80, 117, 255. Góngora. *op. cit.*: 123, 172, 173, Nájera *op. cit.*: 98, 115, 165, Ovalle *op. cit.*: 107, 109, Pineda *op. cit.*: 174.

⁶⁴Ercilla *op. cit.* I: 92, Góngora *op. cit.*: 94, 103, 153, 163, 169, 173, 201, Pineda *op. cit.*: 132.

⁶⁵Herckmans; en la ed. de 1671 aparece "*tultunca = a trumpet*". En la de 1973: "*tultunca = die trompette = la trombeta, la corneta*". (Cit. por Schuller *op. cit.*: 365, 382).

instrumento⁶⁶. Este nombre perdura hasta nuestro siglo en la frontera⁶⁷. En el siglo XIX aparece el término *trutruca* y sus variantes: *thuthuca*, *tutuka*, *trutrucahue* y *chruchruca*, que perduran hasta hoy⁶⁸. (Véase lámina 10.)

El origen del nombre, según Lenz, es onomatopéyico: “trutrucahue = instrumento (*hue*) para hacer (*ca*) *tutu*”. Igual origen supone Meyer Rusca: *tutucan* = hacer “*tutu*”, hacer “*tuut*”⁶⁹. El instrumento de tamaño pequeño ha compartido nombres con el mayor y también se le conoce actualmente como *troltro* o *troltol* (por la planta de este nombre), *troltro* clarín y sus variantes *tolto* clarín; clarín; klarín; corneta, *lincohuén*, *lolquín* o *liglolquín* (cuando es confeccionada con esta planta)⁷⁰. En Argentina recibe el nombre de *pichitruca* (lit. “trutruca chica”)⁷¹.

Trompetas de hojas enrolladas

El *cuncul* es una trompeta hecha de fibras vegetales enrolladas. Posee una factura idéntica al pabellón de la trompeta travesa ya descrita. Es muy posible que éste fuera el instrumento que aparece en las ilustraciones del “Cautiverio Feliz” de Núñez. En efecto, al ilustrar la “batalla de las cangrejeras” muestra el autor a varios mapuches sosteniendo trompetas que en forma y tamaño concuerdan con las descritas⁷². Es muy posible que los términos “cuernos” y “bocinas” usados por los cronistas del S. XVI se refieran a este instrumento. Ercilla y Lobera mencionan las bocinas, el primero como parte de ofrendas que hicieron los caciques de Chiloé a los conquistadores, el segundo, en batalla⁷³. La voz “cuerno” es utilizada tanto por Ercilla como por Góngora⁷⁴. Si bien los testimonios de Ercilla deben ser tomados con precaución, ya que obedecen muchas veces a necesidades de expresión literaria

⁶⁶Respectivamente:

- Febrés *op. cit.*: 680, Havestadt *op. cit.*: 511.
- Citado por Gunkel 1965-1966b: 192.

⁶⁷Guevara 1899a: 542, Lenz 1905-1910: 542, R.A. Philippi (registro del Museo Nacional de Historia Natural, Santiago).

⁶⁸La mayor parte de los autores consultados.

El Mercurio de Valparaíso 1830 (citado por Merino *op. cit.*: 62).

Lenz 1895-1897: 390.

Lenz 1905-1910: 755.

Ercilla *op. cit.*: 142.

⁶⁹Lenz *op. cit.*: 755, Meyer Risca 1982: 271.

⁷⁰Respectivamente:

- González G. *op. cit.*
- Moesbach *op. cit.*: 252.
- Lenz 1895-1897: 39, Guevara *op. cit.*: 502, 1927: 379.
- Lenz *loc. cit.*
- Lenz *op. cit.*: 390, Manquilef 1911: 396.
- González G. *op. cit.*
- Datos proporcionados por la Sra. Quinturrai al autor.
- Manquilef *op. cit.*: 450, Gunkel *op. cit.*: 141, 142.

⁷¹Pérez B.-Ruiz 1980: 71.

⁷²Manuscrito original, Archivo Nacional Santiago.

⁷³Vocina. Ercilla *op. cit.*: 375, Lobera *op. cit.*: 376.

⁷⁴Ercilla *op. cit.*: I, 73, 153, 171, 219, Góngora *op. cit.*: 93, 94, 153, 154, 156, 173, 181.

más que a un fin descriptivo, el de Góngora merece atención ya que hace mención a ese instrumento en relación a otros similares: “con infinito género de armas y muchas cornetas y cuernos grandes y otros infinitos instrumentos de guerra usados entre ellos”, “los indios dan grandes gritos con sonidos de muchas cornetas y cuernos con que se apellidan” ... “se retiraron con grande alarido de cornetas, cuernos y otras muchas maneras de trompetas que usan y por ellas se entienden”. En dos ocasiones menciona cuernos de gran tamaño. Además hace mención a la función rectora de este instrumento, comparable a la de la trompeta española... “la orden que tenían en acaudillarse y llamarse con un cuerno (por él entendían lo que habrían de hacer)” ... “cornetas y cuernos con que se apellidan” ..., ... “Se velaban con gran cuidado y mudaban los cuartos al sonido de un gran cuerno que para el efecto tocaban”, ... “los indios tocaron arma con sus cuernos, como estaban acostumbrados”⁷⁵.

Es de notar también que mientras Lobera menciona sólo las bocinas al referirse a trompetas indígenas, Góngora utiliza los términos cuernos y cornetas. Este primer término puede también haber servido para designar al verdadero cuerno, confeccionado con un asta de vacuno, el cual puede haber reemplazado al instrumento que tratamos hacia fines del S. XVI.

Por otra parte Havestadt menciona un “*cul cul*”; “*cornus symphonica*” que puede aplicarse a este instrumento, diferente del *cull cull*, mencionado más adelante por el mismo autor⁷⁶.

El único material existente en aquellas zonas que se prestaba para la construcción de este tipo de instrumentos en tiempos prehispánicos era las hojas vegetales enrolladas; por lo que podemos suponer que este instrumento es precolombino y tal vez relacionado con otros instrumentos semejantes que hallamos en zonas selváticas de Bolivia y más al norte (Véase Lámina 11).

El término *küllküll* o *culcul* que sirve de nombre genérico para designar los helechos y de nombre específico para nombrar una especie de helecho conocido también como *quilquil* (*Iomaria chilensis*) está indicando tal vez un elemento utilizado en la antigüedad en la construcción de este instrumento⁷⁷.

La fragilidad del material lo convierte en un objeto de fácil destrucción, probablemente de uso momentáneo, deshaciéndose luego y volviéndose a construir otro cuando la ocasión lo requiera. Esto explica las pocas descripciones que poseemos, así como su reemplazo, a través del tiempo por el instrumento de igual nombre fabricado con un cuerno de vacuno de mayor resistencia y permanencia. La fabricación de bocinas de fibras enrolladas para las *trutrucas* o el *noquin* pertenece a la misma tradición, tanto es así que en nada se diferencian del *cuncul* salvo el estar adosadas a una caña.

⁷⁵Góngora *op. cit.* 94, 153, 154, 173, 181.

⁷⁶Havestadt *op. cit.*: 512, 636.

⁷⁷Moesbach 1930: 104, 1976: 214, Erice *op. cit.*: 94.

Flauta de caña

Dos flautas de caña, una travesa y otra longitudinal, comparten varios rasgos comunes en la actualidad: tienen generalmente 4 agujeros para digitar, cumplen funciones semejantes, y reciben el mismo nombre.

La flauta longitudinal tiene antecedentes prehispánicos en las flautas del tipo *kena*, de amplia distribución andina. La flauta travesa existió en un área más restringida, que abarcaba partes del Área Central, Centro Sur y Meridional Andina. Ambos tipos están presentes en el complejo cultural San Pedro de Atacama con ejemplares provistos de cuatro agujeros de digitación y un pequeño jarrito hallado en el valle del Elqui, perteneciente a la cultura Diaguita fase II (hacia el S. XIII), evidencia su paso hacia el sur.

La mención histórica sobre estas flautas es escasa, lo que puede explicarse por su carácter pasajero. Tal como ocurre con el *cun cul*, estos instrumentos generalmente se desechan luego de usarlos, para volver a construir uno nuevo cuando la ocasión lo requiera. Sin embargo, a través de la nomenclatura podemos descubrir ciertas pautas acerca de su permanencia en la zona, a la vez que confirmar su origen septentrional.

La flauta longitudinal probablemente corresponde al *picullu* anotado por Valdivia⁷⁸. De hecho éste es el nombre aymara del instrumento, y el único que Valdivia describe como “flauta”, lo cual se explica teniendo en cuenta que es el único que se parece al tipo de flauta recta común en España. Posteriormente, Febrés anota los términos “*pivilca o picullhue*: flauta”⁷⁹, que puede corresponder al mismo instrumento en razón al término flauta utilizado nuevamente para describirlo. Havestadt por su parte menciona una *pivulca* que bien podría aplicarse a este instrumento también⁸⁰. El sinónimo *pivillca* serviría para designar tanto este instrumento como la *pifilca*.

Posteriormente habría quedado la voz *picullhue*, *piculhue* o *pinkulwe* y en Neuquén *norquín* (cuando es confeccionado con la planta de ese nombre) o *plauta*⁸¹.

Con respecto a la flauta travesa, Valdivia da el nombre *pitucavoe* que traduce como “pífano”, el cual corresponde a la flauta travesa de su tiempo. Febrés por su parte utiliza los sinónimos *pitucahue* o *picullhue* como “una flauta de ellos”⁸². Si tenemos en cuenta que la otra ocasión en que utiliza el término “flauta” es para referirse a la flauta longitudinal, se comprende esta designación para describir el otro tipo de flauta habitual al español.

⁷⁸Valdivia *op. cit.*: s. núm.

⁷⁹Febrés *op. cit.*: 350.

⁸⁰Havestadt *op. cit.*: 512, 749.

⁸¹Respectivamente:

- Guevara 1899b: 502, 1927: 374.

- Isamitt 1937: 65.

- Currihuinca *op. cit.*: 297.

- Erice *op. cit.*: 143, Currihuinca *op. cit.*: 269. Es muy probable que este nombre se aplique a la flauta travesa en Neuquén.

⁸²- Valdivia *op. cit.*: s. núm.

- Febrés *op. cit.*: 595.

Este instrumento actualmente recibe el nombre *pinculhue* y sus variantes: *pincullhue*, *pincullwe*, *pinküwe*, *pincuhe*, *pincuve*, *pinquilhue* y *pichrucahue*⁸³. El término *pincullo* es utilizado en el Area Centro Sur Andina para designar ciertas flautas de caña. Augusta, por su parte, menciona una flauta *palauta*, sin mayores especificaciones⁸⁴. Este nombre es sin duda derivado del nombre aymara *phalauita* de este instrumento. En el área oriental se utiliza actualmente el término *kina*⁸⁵.

Maraca de calabaza

Los idiófonos aparecen escasamente mencionados en los documentos antiguos, lo que puede explicarse, suponemos, debido al escaso interés que su descripción mereciera al español. Varios de ellos, sin embargo, deben haberse usado en tiempos precolombinos, como la *huada*, una maraca hecha con una calabaza. Su gran antigüedad en América hace difícil precisar su incorporación al área,⁸⁶ en el siglo XVI ya es mencionada por Pedro de Oña, y su uso continúa hasta hoy⁸⁷ (Véase Lámina 12).

El término *huada* sirve tanto para designar a la calabaza (*Cucurbita máxima*) como al instrumento musical construido a partir de ella. Lo encontramos a partir del siglo XVIII y en los siglos siguientes, con pequeñas variantes en la escritura: *huada*, *guada*, *wada*, *waza* y *huasa*⁸⁸. Otros nombres poco frecuentes son: *madiguada*, *guaripola* y *casabela*⁸⁹.

⁸³Respectivamente:

- Isamitt *op. cit.*: 63, Erice *op. cit.*: 329.
- Erice *op. cit.*: 143.
- González G. *op. cit.*
- Plath *op. cit.*: 106.
- Moeschbach 1976: 253.
- Erice da también el término *pincullu*, pero se trata, seguramente, de una interpretación del nombre que entrega Valdivia (*loc. cit.*).

⁸⁴Augusta *op. cit.*

⁸⁵Este último nombre viene de la planta utilizada en su confección, llamada *küna*, *koenl*, *koenü* o *yungtu* (Pérez Bugallo 1985b: 42). Sin embargo es de notar la semejanza de nombre con la *quena* altiplánica.

⁸⁶La gran dispersión que exhibe en toda América habla a favor de su gran antigüedad. Este hecho, unido al que siempre se halla relacionado con la magia medicinal hace suponer a Izikowitz un origen en Centroamérica, desde donde se dispersaría por todo el continente junto con las prácticas de chamanismo y medicina (*op. cit.*: 98).

⁸⁷Citado por Medina (*loc. cit.*).

⁸⁸Respectivamente:

- Febrés *op. cit.*: 500, Havestadt *op. cit.*: 236, Molina 1782: 133.
- Guevara 1899a: 763, 1899b: 502, Pereira *op. cit.*: 280, Dowling 1970: 8, Plath *op. cit.*: 107, Henríquez *op. cit.*: 81, Moeschbach 1976: 253.
- Guevara 1911: 114.
- Guevara 1899a: 783, Robles *op. cit.*: 562, Moeschbach 1930: 102, 259; Isamitt 1938: 305 a 307, Augusta 1966: 257, González G. *op. cit.*
- González G. *op. cit.*
- Joseph 1930a: 78.

⁸⁹Respectivamente:

Registrado en el Museo Arqueológico "Dillman Bullock", Angol.

Valdivia no registra este término en su diccionario, haciendo en cambio alusión a otros nombres de calabazas: *pau* y *últa*. En cambio menciona la palabra *huadm* que designa la “zigarra”⁹⁰. El término *madiguada* puede pertenecer a una forma o especie de calabaza. Moesbach registra este nombre para la amapolá⁹¹, y *madia* es el nombre de la *madia chilensis* de cuya semilla se hacía un “maravilloso aceite”⁹².

Las voces *huadatun* y *huadatulún* designan la acción de tocar este instrumento⁹³.

Los términos “guaripola” y “cascabela” son de evidente origen hispánico.

Sonajeros de caracoles

En el diccionario de Valdivia, del S. XVII, describe la voz *Chunan* como “cascabeles de caracoles”. Junto a él aparece *Chomllco*, “caracolillo de la mar”, los cuales pueden haber servido para su confección⁹⁴.

Los sonajeros de caracoles son muy comunes en América precolombina; los encontramos en pueblos amazónicos y andinos y en diversos lugares y tiempos. Aparecen en la fase cultural el Laucho y en el complejo cultural San Pedro utilizados como brazaletes de pie y manos. Si su origen entre los mapuches es local o es fruto de influencia externa, es algo imposible de dilucidar, pero con toda probabilidad existía su uso en tiempos precolombinos. La ausencia de menciones más tardías sugiere una extinción durante el S. XVII.

Palos entrechocados

Las *huayqui* (lanzas) eran entrechocadas en ciertas ocasiones asociadas a la guerra, como era la preparación para una batalla o la celebración de una victoria. Se juntaban grupos muy numerosos, los que producían ruidos con lanzas al tiempo que golpeaban al unísono el suelo con los pies y producían un fuerte *chivateo*. El estruendo producido impresionó a varios cronistas en los primeros siglos de la conquista⁹⁵.

Havestadt, en su diccionario, consigna el término “*hauquitun = lancea percutere confondere*”⁹⁶.

González G. *op. cit.*

Ibid. registrado en el Museo Arqueológico “Dillman Bullock”, Angol, Viggiano menciona la *guedá* o cascabel de calabaza y las *cascawilla*, así como una maraca de cuero de los “araucanos del Norte de Chile” (se refiere a un instrumento chinchorro) (1948: 151, 154). Erice escribe *cachcahuilla* o *cashcahuilla* (*op. cit.*: 61), pero no está claro si estos autores se refieren al instrumento que tratamos aquí o al cascabel.

⁹⁰Valdivia *op. cit.*: sin. núm. Llama la atención el parecido entre el término *ulta* con *úlcan*, *úln* y *ulvoo*: Canción y cantor (*Ibid.*).

⁹¹Moesbach *op. cit.*: 98.

⁹²Nájera *op. cit.*: 25.

⁹³Moesbach *op. cit.*: 259, Augusta *loc. cit.* Escrito *wadatun* y *wadatulun*, respectivamente.

– Guevara *loc. cit.*

⁹⁴Valdivia *op. cit.*: s. núm. Erice lo menciona también, al parecer basándose en este autor (*op. cit.*: 123, 144). Moesbach menciona varios nombres semejantes de caracoles: *cholmuyao*, *chumúlco*, *chumello*, *chomulco* (*op. cit.*: 120; 1976: 48, 81).

⁹⁵Ver Medina, *loc. cit.* y Oyarzún, 1971: 71. El chivateo, conocido como *avavan* (Guevara 1927: 135), *quevavan* (Erice *op. cit.*: 58) o *ketafani* (Moesbach 1976: 221) consiste en gritar mientras la mano golpea rítmicamente la boca.

⁹⁶Havestadt *op. cit.*: 669.

En los siglos siguientes esta costumbre desaparece, pero persiste en el golpeteo de lanzas, palos de palín, disparos de escopeta y gritos durante algunos ritos terapéuticos, así como el entrechocar trozos de caña, acompañando al timbal, para “espantar al huecufe” (espíritu maligno)⁹⁷.

Los *palituhue*, aparte del uso mencionado en ritos terapéuticos, se utilizan durante el ceremonial que antecede al juego de *Palín*.

La ausencia de datos similares en áreas vecinas sugiere un origen local⁹⁸ y, a juzgar por su temprana mención por parte de los cronistas, proviene de tiempos prehispánicos.

Conchas raspadas

La *cada cada* o *cas cas*⁹⁹, conchas de ostión raspadas entre sí, también carece de antecedentes en otras áreas.

El nombre del instrumento alude al molusco utilizado en su confección, llamado *cada*¹⁰⁰. La repetición indica multitud, calidad o intensidad de su significado¹⁰¹.

Aparece mencionado tan sólo a fines del S. XIX, lo que hace difícil discutir su antigüedad.

Arco musical

El arco musical que se frota con otro similar y utiliza la boca como resonador, presenta aún más dificultades respecto a su cronología.

El problema del origen del arco musical en América ha suscitado gran interés y existen varios trabajos escritos al respecto, desde fines del siglo pasado hasta el presente¹⁰². Esto se debe al hecho que, de probarse su presencia en América prehispánica, sería el único cordófono originado en este continente.

Su presencia se ha detectado en todo el continente, desde Norteamérica hasta la Patagonia. Su origen puede explicarse en base a instrumentos introducidos por los esclavos africanos y, de hecho en algunos sectores de América este origen es indudable, como son aquellas zonas con gran aporte de esclavos: Brasil, Caribe, etc. También se ha postulado su origen en base al arco musical conocido en la antigüe-

⁹⁷Datos proporcionados por el Sr. Ruperto Vargas al autor.

⁹⁸Días Gainza (*op. cit.*: 151) menciona una danza de Bolivia que se acompaña con el sonido de lanzas. A pesar de ser el ejemplo geográficamente más cercano, no parece guardar relación con el caso que nos ocupa.

⁹⁹Respectivamente:

– Guevara 1899: 502.

Dato proporcionado por la Sra. Quinturrai al autor.

Los otros autores que mencionan este instrumento (Pereira *op. cit.*: 286, Plath *op. cit.*: 107, Erice *op. cit.*: 63) parecen basarse en el testimonio del primero.

¹⁰⁰Guevara *loc. cit.* Otros autores no definen la especie. Moesbach dice que pertenece al género *Venus*, es de tamaño grande y la concha es de color teja por fuera (*op. cit.*: 33, 120, 253, Augusta 1966: 77).

¹⁰¹Moesbach *op. cit.*: 33.

¹⁰²Entre la numerosa bibliografía cabe destacar: D'Harcourt *op. cit.*: 79-84, Izikowitz 1953: 24-35, Stevenson 1968: 22-28.

dad en España, lo que parece poco probable, ya que éste es muy anterior a la época de la conquista. Otros autores han insinuado una posible influencia polinésica, tal vez en tiempos precolombinos. De todos los tipos conocidos en América, el que más probabilidades tiene de ser prehispánico es el de tipo doble, que se toca frotando, debido a que su existencia es muy escasa en los otros lugares mencionados.

El instrumento mapuche es de este tipo, se encuentra también entre los indios Pano, Chané, Yucaraes y Matacos de Formosa.

La mención más antigua pertenece a Sors (ca 1780): "rabeles que son a manera de violines con una sola cuerda"¹⁰³. La ausencia de datos de mayor antigüedad acerca de este instrumento se puede explicar fácilmente teniendo en cuenta su uso y función intimista y poco apropiado para ser exhibido ante extraños, y por otra parte, su forma, la cual pasa desapercibida debido a la simplicidad de su construcción.

Llama la atención entre los mapuches el uso del hueso como material para confeccionar los arcos. Esta práctica sólo se encuentra entre los mapuches y sus vecinos Tehuelches y está citado en las primeras descripciones del instrumento. Estos sugieren que tal elemento fue el característico para la construcción de los instrumentos antiguos. El crin era sustituido por cabellos de mujer¹⁰⁴ y uno se siente tentado a suponer que los huesos eran fabricados en base a costillas humanas siguiendo la tradición observada con respecto a la *flauta* de hueso. Desgraciadamente esta hipótesis carece de fundamentos más sólidos para poder comprobarla. En todo caso la importancia y difusión que alcanzó este instrumento entre los mapuches me inclinan a pensar en su origen precolombino.

El nombre de este instrumento varía según los autores: *quinquelcahue*, *quiquercahue*, *quinquecahue*, *quiquerahue*, *quinkecahue*, *kinkelcaue*, *kimkecahue*, *kinkllkawe*, *quincullcahue*, *quinculcahue*, *kankircawe*, *kunkürkawe*, *kunküwe*, *cunculcahue*, *kinkulkawe*, *künkulkawe*, *cunculrecahue*, *quincahue*, y en Neuquén, *quin-quirrecahue* o *quiquerche*¹⁰⁵.

¹⁰³Merino *op. cit.*: 89.

¹⁰⁴Isamitt, *loc. cit.* Wande Hanke menciona arcos musicales con cuerdas hechas de cabello de mujer entre los sanapa (chaco) y cainagua (misiones) (citado por Viggiano *op. cit.*: 122, 124).

¹⁰⁵Respectivamente:

- Lenz 1905-1910: 832.
- Plath *op. cit.*: 107, Erice *op. cit.*: 144, Moesbach 1976: 253, Currihuinca *op. cit.*: 298.
- Lavín 1955: 11, Guevara 1927: 374.
- Iribarren *op. cit.*: 94.
- Guevara 1899b: 502.
- González G. *op. cit.*
- Lavín 1967: 39.
- I.N.A. 1981: 70.
- Erice *op. cit.*: 357.
- Lavín 1955: 11.
- Moesbach 1930: 244, 1976: 220, Augusta 1966: 99.
- Augusta *loc. cit.*
- Henríquez *op. cit.*: 58.
- Claro 1979: 34, Augusta *loc. cit.*
- Isamitt 1938: 307, 309, I.N.S. *loc. cit.*
- Datos proporcionados por la Sra. Quinturrai al autor.
- Ayestarán *op. cit.*: 33.

Una variedad muy poco frecuente consiste en un solo arco frotado con un palito o pulsado. Recibe el nombre de *paupawén* cuando es construido con esa madera¹⁰⁶.

El uso pulsado lo encontramos en la mayoría de las áreas de más al norte, y probablemente su influencia ha sido esporádica entre los mapuches. El uso del frotado con un palito se debe a la influencia del arco musical Tehuelche.

Nolquín

Es una trompeta de caña que se tañe por aspiración. Aparece claramente identificado tan sólo a fines del siglo pasado. El único antecedente de un instrumento similar lo encontramos en algunos pueblos de México¹⁰⁷. La técnica de tocar aspirando también la utilizan los Guayaquí con un cuerno¹⁰⁸. Es difícil establecer una relación entre estos instrumentos, por lo que debemos pensar que se han originado separadamente entre sí.

Los nombres de este instrumento varían de un autor a otro: *lolquín*, *lollquín*, *lolkiñ*, *llollkin*, *nolqui*, *ñolquin*, *nonquilm*, *norquin*¹⁰⁹. Otros nombres que recibe son trompetilla, trompón o *tutuco*¹¹⁰. El nombre corresponde a la planta llamada *lolquín* o *ligolquín* (senecio otites)¹¹¹. También recibe el nombre de Palquín cuando es confeccionado con la planta de igual denominación¹¹².

C. PERÍODO DE HISPANIZACIÓN

A partir del S. XVI se produce un cambio en la organología mapuche debido al aporte de los españoles y de otros grupos étnicos que acompañaron a éste en su campaña de conquista. En algunos casos es fácil establecer las relaciones genéticas de los nuevos instrumentos, pero en muchas ocasiones existen varias posibles explicaciones para el mismo fenómeno. Por razones de ordenamiento del material, lo presentaré de

– Ibarra Grasso 1971: 329.

– Currihuinca *loc. cit.*

¹⁰⁶*Paupawén* González G. *op. cit.*

¹⁰⁷Ver Martí 1955: 60-61; 1961: 319.

¹⁰⁸Ver Izikowitz *op. cit.*: 219.

¹⁰⁹Respectivamente:

– Lenz 1905-1910: 744, 823, Guevarra 1927: 373, Moesbach 1976: 252, Erice *op. cit.*: 143.

– Moesbach 1930: 103, Grebe 1974: 24.

– Lenz 1895-1897: 382, Moesbach *loc. cit.*, Isamitt 1937.

– Plath *op. cit.*: 106.

– Titiev 1951: 33, 34.

– Datos proporcionados por el Sr. Armando Marileo al autor.

– González G. *op. cit.*

– Datos proporcionados por la Sra. Quinturrai al autor.

– Henríquez *op. cit.*: 37.

– Quinturrai al autor.

¹¹⁰Nombre que recibe también la planta con la cual se confecciona el instrumento.

¹¹¹*lolkiñ* o *liglolkiñ* Muñoz P. 1966, Moesbach menciona el *liqlokiñ* como *valeriana vivescens* y el *lolkiñ* o *toltro* como *senecio otites* *op. cit.*: 101, 103).

¹¹²Guevara *loc. cit.*, González G. *op. cit.*

acuerdo con la influencia u origen más probable. De este modo podemos distinguir influencias europeas, africanas, de otras etnias americanas y, finalmente, generadas dentro de la sociedad mapuche.

a) INFLUENCIAS EUROPEAS

Son las que más claramente permiten ser identificadas debido a sus rasgos distintivos con respecto a lo mapuche. La más antigua influencia pertenece a los españoles, quienes introdujeron el cascabel y el clarín metálico. Otros instrumentos tales como flautas dulces y traversas, chirimías y tambores militares y campanas no parecen haber influido en la organología local¹¹³.

Cascabel metálico

El origen de este instrumento tal como lo conocemos hoy en día es europeo. Y a mediados del S. XVI eran utilizados por los españoles en sus cabalgaduras y Ercilla menciona un regalo de cascabeles a un cacique¹¹⁴. En los siglos posteriores se introdujo como uno de los elementos de intercambio utilizados por los comerciantes chilenos. En 1849, Smith menciona algunas decenas de cascabeles utilizados como presentes para entregar a los caciques¹¹⁵. De hecho la gran mayoría de los ejemplares estudiados son de bronce y de fabricación industrial, y los pocos confeccionados por los plateros mapuches son copiados de aquéllos, salvo en la ornamentación, que es original y el material, plata o hierro. (Véase Lámina 13).

Sin embargo, es posible que existiesen cascabeles de otro material antes de la llegada del español. En el Area Centro Sur y parte Norte de la Meridional Andina, encontramos cascabeles de materiales tan diversos como semillas silvestres, escrotes de animal y metálicos, siendo algunos muy semejantes en forma al cascabel europeo. Por otra parte, la mención más antigua del nombre local es *colo-colo*¹¹⁶, en el S. XVIII. La voz *colo* designa una arcilla colorada en el diccionario de Febrés¹¹⁷, lo cual podría ser indicio de un prototipo construido con este material, tal como lo encontramos en otros lugares de Andinoamérica. Por cierto que estos antecedentes no bastan para aclarar el problema y es muy probable que no haya solución, en base a las crónicas antiguas debido al poco interés que demuestran los cronistas por describir objetos comunes e irrelevantes con respecto a sus intereses.

En los siglos siguientes se le conoce como *yüullu* y sus variantes: *lüullu*, *junllu*,

¹¹³Las campanas, introducidas tempranamente por los españoles fueron incorporados a la organología mapuche como un refuerzo al sonido de los cascabeles metálicos. Se les encuentra descritos a partir del siglo pasado. Sin embargo, no parecen haber sido confeccionadas por artesanos mapuches y, debido a su escasísima repercusión en la organología local, no las incluiremos en este trabajo.

¹¹⁴Góngora *op. cit.*: 151, Lobera *op. cit.*: 253, Ercilla *op. cit.*: II, 364.

¹¹⁵Smith 1855: 170.

¹¹⁶Merino *op. cit.*: 86.

¹¹⁷Febrés *op. cit.*: 460, Molina menciona su uso como barniz para la cerámica (1795: 22) y Bertonio, en su vocabulario aymara, define *colo-colo* como "borujones de mazamorra". (1984: 100). Por otra parte, este nombre designa a un gato montés (*Felis colocolo*) y a un pájaro legendario (Moesbach 1976: 154).

*jüllu*¹¹⁸ y *cascahuilla* con sus variantes: *kaskawilla*, *cadkawilla*, *kashkafilla*, *kaskafilla* y *kask-filla*¹¹⁹, y en el área oriental, *yolyol* y *përawe* (este último cuando es usado como pezcucero en el caballo)¹²⁰. Los términos *cascahuilla* y sus variantes provienen del español “cascabel”.

Clarín metálico

El clarín fue obtenido como trofeo de guerra desde los primeros siglos de la conquista. Góngora menciona el uso por parte de Lautaro en 1556, de una “trompeta que traía de las que en la guerra había ganado” y, en 1562, menciona un grupo de indígenas que “atronaba la comarca tocando grande número de cornetas y una trompeta que había ganado a los cristianos”¹²¹. En los siglos siguientes continuó ingresando al territorio mapuche, principalmente a modo de obsequio hecho a los caciques por el gobierno chileno¹²². Se le conoce por el nombre español.

Idiófono de punteo

Fue traído por los españoles a América, donde fue adoptado por los matacos e indígenas del Chaco¹²³. Al norte de Chile llegó en la primera mitad del S. XVII y aún sobrevive en algunas localidades del altiplano chileno¹²⁴. Fue introducido al territorio mapuche por los comerciantes.

Schmidt, a mediados del S. XIX, menciona tres docenas de estos instrumentos llevados como presente a los indígenas y relata el enorme interés que despertaba, llegando incluso a afirmar que constituía el “instrumento nacional de los mapuches, tal como es la guitarra de los españoles”¹²⁵. (Véase Lámina 14).

Su uso fue sustituyendo con el tiempo el del *quinquelcahue*, en el que la producción de sonido obedece al mismo principio.

¹¹⁸Respectivamente:

- Isamitt 1932b: 5, 1934b: s. núm., 1935a: s. núm., 1938: 309.
- Robles *op. cit.*: 562.
- Dowling 1971: 111.

¹¹⁹Respectivamente:

- González G. *op. cit.*
- Henríquez *op. cit.*: 83.
- Pérez Bugallo-Ruiz: *op. cit.*: 8, I.N.A. *op. cit.*: 68, 70.
- González G. *op. cit.*
- Moesbach 1930: 375.
- Inostroza *et al.* 1986: 73.

¹²⁰Pérez Bugallo 1958a: 16.

¹²¹Góngora *op. cit.*: 120, 121, 163.

¹²²Ver Haenke 1942: 130.

- Guevara 1899b: 502, 1927: 374, Isamitt 1938: 310. González G. *op. cit.*: 36.

¹²³Novati 1984: 32, Pérez Bugallo-Ruiz *loc. cit.*, I.N.A. *op. cit.*: 8.

¹²⁴Respectivamente:

- Núñez 1984: 59.
- Cereceda s.f.: 22.

¹²⁵Smith *op. cit.*: 170, 189, 246, 247.

En la actualidad lo construyen algunos plateros mapuches. Se le conoce con el nombre de *trompe* que proviene del francés *trompe de laquais* (trompeta de lacayo), el que a partir del S. XVIII se simplificó a *trompe*. También se le conoce como *thorompo* o *wir-wir*¹²⁶.

Armónica de boca

Junto con el *trompe* fue introducido este instrumento en el S. XIX¹²⁷. Su uso probablemente sustituyó el uso del *piloilo*, ayudando a su extinción. De uso poco frecuente, no es fabricado en la zona.

Banjo

El Banjo, introducido por los sacerdotes belgas, tuvo alguna repercusión en misiones aisladas, siendo construido por los mapuches¹²⁸.

Acordeón

A partir de principios de este siglo se introduce el acordeón como un instrumento acompañante en el conjunto mapuche, no es fabricado en la zona.

b) INFLUENCIAS AFRICANAS

Varios instrumentos fueron introducidos por los esclavos negros. Todos ellos reúnen ciertas características comunes: aparecen tardíamente (S. XIX?) siendo mencionados en el presente siglo como extinguidos y poseyeron muy poca importancia y difusión en la cultura local, relegándolos a funciones no rituales. Los instrumentos negros mencionados por Nájera en 1607 (sonajas, tamboriles, flautas y guitarras)¹²⁹ no dejaron huella visible en la organología local.

"Tambor" (idiófono) de agua

González describe el *kuivitún*, que "consistía en una fuente de madera puesta boca abajo en una batea a medio llenar de agua, que se percutía como el *kultrung*. Antiguamente, este último instrumento era usado con fines exclusivamente sagrados, y por esta razón se recurría al *kuivitún* en ocasiones festivas"¹³⁰.

Este instrumento africano tiene una amplia distribución en zonas de afluencia de esclavos negros en América: el Caribe, Mesoamérica y ciertas zonas de Brasil y Perú.

Su presencia entre los mapuches no parece haber sido importante. El nombre guarda relación con el *cuivituve* o *cuivitún*, cronista que se acompaña de un instrumento para efectuar relatos históricos¹³¹.

¹²⁶Pérez Bugallo 1986: 9.

¹²⁷Smith *op. cit.*: 170, Hilguer 1957: 99.

¹²⁸Dato proporcionado por el Sr. Julio Mariangel al autor.

¹²⁹Nájera *op. cit.*: 265.

¹³⁰Escrito *kuivitún*. González G. *op. cit.*

¹³¹Erice *op. cit.*: 85.

Quijada de equino

Este instrumento consiste en una quijada de burro o caballo que se hace sonar raspando los dientes con un palito o percutiéndola con la mano.

Es un instrumento introducido por los esclavos negros a lo largo de Andinoamérica y su adopción por parte de los mapuches debe haber sido muy poco frecuente. Se le conoce con el nombre de *Trana-trana*, que alude al verbo *trana*, golpear, machacar y también significa quijada¹³².

Maraca de cestería

Izikowitz menciona una maraca araucana confeccionada en este material que se conserva en el Museo Linden, de Stuttgart¹³³. Es posible que fuera introducido también por los negros.

Palos musicales

Son cordófonos simples consistentes en unas pocas cuerdas de afinación fija que se tañen mediante una manopla hecha con alambre enrollado sobre el cual se practica un entorchado que cubre la mitad de la circunferencia. Se coge esta manopla con la mano derecha dejando al entorchado sobre los nudillos y se roza rítmicamente sobre las cuerdas. La mano izquierda sirve para apagar el sonido. La afinación de las cuerdas es puramente casual, por lo cual el instrumento tiene una utilización exclusivamente rítmica.

Existen algunas variedades en su construcción.

En un tipo el soporte lo constituye el poste central que sujeta el techo de la *ruca*. Dos clavos colocados a cierta altura en el poste y separados a dos centímetros, permiten colgar un par de alambres delgados de aproximadamente 70 cms., de largo y al extremo de éstos se atan dos piedras aplanadas, las que dan cierta tensión a las cuerdas, al tiempo que las mantiene separadas del poste. Al poste también se unen ambos extremos de los alambres por medio de clavos. Para alejar las cuerdas del poste y darles mayor tensión, se colocan dos botellas, las que se acercan lo más posible a los clavos.

Otra variedad es semejante al instrumento anterior, pero en una versión portátil, su soporte lo constituye una tabla de 1.60 x 32 cms., sobre la que se colocan los clavos, las cuerdas y las botellas, como en el caso anterior¹³⁴.

Su importancia entre los mapuches es escasa, relegándose a juegos de niños o a entretenimientos pasajeras.

Su origen plantea ciertos problemas. La versión de tablas se conoce en la zona central de Chile, donde tiene un uso popular criollo. El sistema de tañer sugiere una

¹³²Iribarren *op. cit.*: 93, 94. Su cita, hecha en base a una información verbal, incluye una errónea alusión a una cuerda "que da la resonancia", tratándose sin duda de una cuerda de suspensión, Moesbach 1976: 246. Erice escribe *chranga chranga*: mandíbula, carretilla, quijada (Anat.) *op. cit.*: 127.

¹³³Izikowitz *op. cit.*: 120, 121. Otros autores citan al parecer basándose en este dato: Cooper 1946: 738, Hilguer 1957: 100, Diagram Group 1976: 96.

¹³⁴Isamitt 1938: 310, 311, Vega *op. cit.*: 149, 150, Lavín 1955: 11, González G. *op. cit.*

influencia negra, a partir de algunos de los tipos de cítaras utilizadas como acompañamiento rítmico en África. Sin embargo, no debe descartarse la posibilidad de que derive del “tambor de Bearn” o “tamborín de cuerdas”, instrumento europeo que consiste en una cítara que se percute con palitos para acompañamiento musical.

El nombre *charango* con que se les conoce se usa también para designar el instrumento criollo, y su origen está emparentado con el *charango*, instrumento de cuerdas en uso en el altiplano de Bolivia y Perú, o tal vez con los términos españoles “charanga” o “charranga”, que tiene varias acepciones musicales, entre ellas guitarra y banda musical.

c) INFLUENCIA DE OTROS INDÍGENAS AMERICANOS

Los Yanaconas, indígenas que acompañaron al español en sus campañas de conquista, transportaron consigo técnicas y conocimientos que bien pudieron influir en la organología mapuche. Asimismo el contacto con tehuelches dejó algunas huellas; sin embargo, muchas veces la similitud de tradiciones y costumbres impide precisar el nivel que ha tenido esta interacción en el pasado.

Sonajeros de plata

Existen tres tipos de pequeños sonajeros relacionados con el ajuar femenino. Se trata de objetos en forma de campanitas (sin badajo) que entrechocan produciendo un sonido.

El primer tipo consiste en una laminita metálica enrollada en forma de cono. El segundo tipo es similar, pero con el costado soldado. El tercer tipo tiene forma de cono truncado y es confeccionado como el segundo tipo con una tapita circular arriba, o simplemente con dedales metálicos de construcción industrial.

El primer tipo lo encontramos representado en el Área Centro Sur Andina, en las culturas Chancay, Chimú e Inca.

Una variedad cuya forma se acerca al segundo tipo, lo encontramos en la cultura Tiahuanaco y en el complejo cultural San Pedro de Atacama. En el primer caso aparece asociado a diversos objetos (tronos y literas, bordes de vestidos, etc.). En el segundo caso, a peinados. Este hecho llevó a Izikowitz a pensar que el tipo mapuche derivaba del prototipo Tiahuanaco¹³⁵. Sin embargo, ese prototipo está confeccionado con el sistema de la cera perdida, sin soldadura lateral (Véase Lámina 15).

Tomando en cuenta estos antecedentes, podemos suponer que el uso de caracollitos conocidos en tiempos precolombinos, como adorno¹³⁶, fue sustituido por los conos sin soldar, de origen Inca. Es poco probable que esta influencia se halla efectuado con anterioridad a la llegada de los españoles; más lógico parece que se llevara a cabo a través de los numerosos artesanos traídos por el conquistador desde el Perú para su servicio. Los Pehuenches utilizaban “cascabeles” colgados alrededor

¹³⁵Izikowitz *op. cit.*: 68, 69.

¹³⁶Ver Nájera *op. cit.*: 47, 71.

de la cabeza, como parte de su atuendo, según testimonio de Molina¹³⁷. Este hecho enlaza una tradición que quizás ha existido en la zona patagónica también.

El segundo tipo (cónico soldado) sería una elaboración del primero debido al desarrollo de la tecnología en el trabajo de la plata y el tercero (cónico truncado) es el más reciente, y lo encontramos adoptado también por los tehuelches. En todo caso el auge de todos ellos coincide con el de la platería, en el S. XIX.

Han recibido varios nombres: *llo-llo*, *choi-llo*, y *müden*¹³⁸. El tercer tipo se conoce como *yüllu*, que designa también al dedal¹³⁹.

Timbal de cerámica

A principios del S. XIX Stevenson hace mención a una especie de timbal confeccionado con una vasija de cerámica utilizada para cocinar¹⁴⁰, un evidente aporte tehuelche de escasa trascendencia en la organología local.

Trompetas de cuernos encajados

El Museo Nacional de Historia Natural de Santiago conserva un ejemplar de trompeta confeccionada con una serie de cuernos de vacuno encajados unos dentro de otros formando un espiral. Las uniones están reforzadas con cintas anchas de cuero cosidas con tientos de cuero¹⁴¹.

Este ejemplar proviene sin duda del área Centro Sur Andina. Si bien el registro del museo indica su proveniencia como de la zona mapuche, su forma, técnica de confección y apariencia corresponden con el huajra-puco existente en las zonas de Ayacucho, Junín, Huancavelica y ciertas zonas de Bolivia¹⁴². Al no existir ningún otro antecedente acerca de la expansión de este instrumento hacia el sur, debemos

¹³⁷Molina 1795: 223, Madrid hace una relación entre estos tocados y los utilizados por los chiquillanes en Chile Central (1983: 35).

¹³⁸Respectivamente:

– Registrado en la Colección de la Universidad de Concepción. Castro designa así el adorno conocido también como *tralal-tralal* o *rawai* (1978: 35), Reccius lo hace con respecto al adorno *chichol* (1983: 73) e Inostroza *et. al.* para el *tralal-tralal* (*op. cit.*: 72).

– Reccius *op. cit.*: 27.

– Inostroza *et. al. op. cit.*: 66. También designa un tipo de adorno (Ibarra Grasso *op. cit.*: 279).

¹³⁹Augusta 1966: 288. Según Inostroza *et. al.* el primer término designa la forma cónica truncada que se une al cruselis y el segundo a la forma cónica soldada que se une a otras prendas (*op. cit.*: 69, 72).

¹⁴⁰Citado por Merino *op. cit.*: 64. Merino cree ver en este *cultrún* el prototipo más antiguo, del cual se habrían originado las otras variedades (*op. cit.*: 67). Sin embargo el testimonio de Stevenson deja entrever claramente que se trata de una solución transitoria, de carácter no ritual, al precisar que se utiliza una vasija de greda que sirve para cocinar. Esta costumbre es habitual entre los Tehuelches, y al igual que otras de similar origen, tuvo escasa repercusión en la cultura mapuche.

¹⁴¹Museo Nacional de Historia Natural, Santiago: 8664, Dowling 1970: 8, Mena *op. cit.*: 68, 69, 70, Aldunate *op. cit.*: 14, Mapuche... 1982: s. núm. Erice menciona una "especie de corneta hecha con un cuerno y a veces con dos o tres cuernos encajados unos en otros" (*op. cit.*: 143). Al no señalar las fuentes, es imposible saber si se refiere al ejemplar del MNHN o algún otro cuya existencia desconozco.

¹⁴²Ver D'Harcourt *op. cit.*: 28, Vega *op. cit.*: 100, 299, Jiménez Borja 1951: s. núm., Gallice 1957-1958: 4 a 49, Silvester-Soustelle 1976: s. núm., Días Gainza *op. cit.*: 196, Roel P. *et. al.* 1978: 263 a 266, Bellenguer 1980: 43, 44, 48, Bolaños 1981: s. núm.

suponer que este ejemplar llegó aislado hasta la zona mapuche a principios de este siglo.

d) INSTRUMENTOS DE ORIGEN LOCAL

Al carecer de antecedentes fuera del área mapuche, debemos suponer que una serie de instrumentos han sido generados en tiempos históricos como una solución local a problemas tales como escasez de materia prima, acceso a materiales más fáciles de trabajar, necesidad de contar con instrumentos para ocasiones no sacras, etc.

Trompeta de cuerno

La trompeta confeccionada con cuerno vacuno, se originó luego de la llegada de estos animales a la zona. Ya a principios del S. XVII, los mapuches conocían y robaban ganado a los españoles¹⁴³. Existen ejemplares con embocadura local o terminal indistintamente, lo que podría estar indicando la coexistencia de ambos tipos de embocadura en las trompetas de caña durante este siglo. Es interesante notar cómo en toda América casi sin excepción se produjo este fenómeno para sustituir trompetas más o menos semejantes hechas con otros elementos. Es posible, por lo tanto, que su origen se deba a una invención local, pero no puede descartarse un origen foráneo, introducido por los yaconas o negros. Su uso desplazó al *cuncull* de fibras enrolladas por el cuerno, más durable y resistente. Recibe el nombre de *cull-cull*, escrito también *kul küll* o *cungcull*¹⁴⁴.

Maraca de manos secas

González de Nájera describe en el siglo XVIII un curioso instrumento: “Traen algunos hecho guante de la piel seca y dura de mano de español, atado por la muñeca a un palo, sonando dentro de los huecos algunas piedrezuelas con que van haciendo son conforme a su baile, como pandereta de niño”.

El texto de Nájera contempla este instrumento junto a máscaras “hechas de piel seca y amoldada de rostros españoles” y “vasos para beber” hechos con calaveras, las que eran usadas en “solemnes fiestas de sus borracheras, cada uno se jacta y hace alarde y muestra de las presas que tiene de españoles, mostrando en ello una gran jactancia de su valor, para que los demás indios lo respeten por valiente y esforzado”¹⁴⁵. Cronau, en el S. XIX, menciona la piel del rostro, una mano o al menos una tira de cuero de español para amarrarse el cabello como prendas muy estimadas¹⁴⁶.

¹⁴³Nájera *op. cit.*: 170.

¹⁴⁴Respectivamente:

- Febrés *op. cit.*: 464, Havestadt *op. cit.*: 636, Medina *op. cit.*: 302, Guevara 1899b: 502, 1927: 315, Plath *op. cit.*: 106, Erice *op. cit.*: 87. Augusta 1966, González G. *op. cit.*
- Hilguer *op. cit.*: 99, Augusta *op. cit.*: 97.

Erice entrega los sinónimos *cull-cull*, definiendo este último como “corneta hecha de cuero”, lo que evidentemente es una errata, debiendo decir “cuerno” (*op. cit.*: 87).

¹⁴⁵Nájera *op. cit.*: 56.

¹⁴⁶Cit. por Latcham (*op. cit.*: 136).

Es un instrumento de uso poco frecuente a juzgar por su ausencia en relatos de otros cronistas. Si hubiese sido más conocido, sin duda habría despertado la misma curiosidad que despertaron los otros despojos fúnebres tales como las flautas de hueso o los vasos de calaveras y máscaras de piel mencionadas en casi todas las fuentes de ese período.

No existen antecedentes similares en otros lugares de América¹⁴⁷.

Flautas de madera

Las antiguas *pivillcas* (flauta unisonal) y *pitucahues* (flauta de pan), de piedra, fueron paulatinamente reemplazados por instrumentos similares de madera. La fecha en que se produjo este cambio es difícil de precisar. La mención más antigua a *pivillcas* (flauta unisonal) de madera pertenece a Frezier en 1716¹⁴⁸, y su uso continúa sin cambios hasta el presente. Febrés, al mencionar al *pitucahue* (flauta de pan) en 1764, lo describe como una “tablilla con muchos agujeros”, alusión que repite más tarde Augusta¹⁴⁹. En esa descripción está implícito el empleo de la madera en la confección del instrumento. Existe un tipo especial de flautas de pan de dos tubos de madera cuya forma externa e interna son del todo semejantes a la *pifilca* (flauta unisonal). Su origen se basa en la costumbre de tocar *pifilcas* en forma alternada, produciendo dos tonos. De esta costumbre de amplia distribución andina, ha surgido el uso simultáneo de dos *pifilcas* tocadas alternadamente por un mismo ejecutante, las que en ocasiones son amarradas entre sí con lana para formar un solo instrumento. La construcción de un instrumento con dos tubos en el mismo trozo de madera es el paso lógico a partir del anterior. Por lo tanto su origen no está emparentado con los otros *pitucahues* ni mucho menos han dado origen a ellos como han supuesto algunos autores¹⁵⁰ (Véase Lámina 16).

En el presente siglo aparece el término *piloilo* para designar a la flauta de pan y sus variantes: *piloiloy*, *pil loi loi*, *pliloloiy*, *pilolai*, estos tres últimos utilizados en Neuquén¹⁵¹.

La raíz del término *piloilo* puede hallarse en la voz *pilolún*, cosa hueca, registrada por Valdivia¹⁵².

El nombre *pifilca* también ha sido utilizado para designar estos instrumentos, especialmente aquellos de dos tubos. Por último, varios autores utilizan nombres

¹⁴⁷Tan sólo una sonaja de madera imitando la forma de una mano humana hallada en Perú y otras semejantes utilizadas por los iroqueses en Norteamérica podrían relacionarse con orígenes similares, pero hacen falta más datos para adelantar cualquier conclusión.

¹⁴⁸Citado por Merino, *op. cit.*: 81.

¹⁴⁹Febrés *op. cit.*: 397, Augusta *loc. cit.*

¹⁵⁰Vega menciona esta posibilidad con suma cautela (*op. cit.*: 210), idea que es retomada por Grebe (*op. cit.*: 40).

¹⁵¹Respectivamente:

– Augusta *op. cit.*: 100, González G. *op. cit.*

– González G. *op. cit.*

– Currihuinca *op. cit.*: 297.

– I.N.A. *op. cit.*: 111, 112.

¹⁵²Valdivia *loc. cit.*

europesos: flauta, zampona, que designa este instrumento en España, flauta de pan y siringa, ambos nombres originados en Grecia antigua, nombres que tal vez han sido parcialmente adoptados por las comunidades mapuches.

Maraca de cuero

Poeppig, también a principios del siglo XIX, menciona una sonaja hecha con una “vejiga llena de arvejas”¹⁵³.

Si bien podemos encontrar antecedentes de objetos similares en la cultura chinchorro y también entre los tehuelches, el caso citado por Poeppig parece deberse a una solución aislada originada por el traspaso del instrumento de calabaza a un nuevo material.

Timbales diversos

El *cultrún* de calabaza, mencionado recién a fines del S. XIX, es difícil de ubicar temporalmente. El cuerpo del instrumento está constituido por una calabaza de gran tamaño. Se trata sin duda de una raza de *huada* (*cucurbita siceraria*), de la cual habla Molina en 1782, diciendo que es tanta capacidad que “contiene más o menos media corba de licor”¹⁵⁴. Es utilizado en el sector oriental, con el sistema de amarras de aro simple. Puede corresponder a la sobrevivencia de un prototipo muy antiguo así como una invención moderna. Antecedentes de tales instrumentos existen en el área Centro Sur y Central Andina.

En el presente siglo se ha generado en el sector oriental un *cultrún* que utiliza un recipiente de fierro galvanizado, de origen industrial, para el cuerpo del instrumento¹⁵⁵.

También se han generado formas nuevas para el *cultrún* de madera. Algunas desviaciones menores en la confección del plato, tales como irregularidades en la altura, convexidad, etc., se consideran variaciones normales dentro del tipo de *cultrún* común. Sin embargo, existen dos variantes que se diferencian notablemente de este instrumento.

Una de ellas es un instrumento de forma elíptica, en el cual el diámetro en sentido longitudinal es mucho mayor que en sentido transversal. Su origen parece estar en el mejor aprovechamiento de la madera de pequeña escuadría que normalmente consiguen los artesanos mapuches. Los grandes instrumentos del pasado requerían de gruesos troncos para su confección, hoy imposibles de conseguir. Recibe el nombre de *chemchulcahue*¹⁵⁶.

La otra variedad consiste en un *cultrún* en que el cuerpo se prolonga hacia abajo en un pie que se abre en cuatro patas. Dos asas, talladas en el pie completan el instrumento. También existen ejemplares en que se insertan tres patas de madera en

¹⁵³Poeppig *op. cit.*: 406.

¹⁵⁴“Esta e di mole retonda, e di capacità si enorme che contiene mezza corba incirca de liquore” (Molina 1782: 133). De acuerdo a los datos que entrega Gunkel, esta capacidad sería aproximadamente 70 litros (1965-1966a: 24).

¹⁵⁵Jacovella *et. al.* 1979: 10.

¹⁵⁶*Chemchulkawe* González G. *op. cit.* Datos proporcionados por el Sr. Ruperto Vargas al autor.

el cuerpo del instrumento. Ambos ejemplos se han generado como variantes para la venta. Reciben el nombre de *vutra-cultrún* que significa literalmente “cultrún de pie”¹⁵⁷.

Trompetas diversas

También en este siglo han aparecido *trutruucas* y *lolquiñes* fabricados con materiales industriales: cañería metálica, plástica o de goma. Su forma es recta o curva, en forma de espiral. Esta última forma ha sido también adoptada por la *trutruca* de caña, permitiendo así una mayor movilidad¹⁵⁸.

Tubo percutido

El *Huampo*, es una canoa realizada con un tronco de árbol excavado. En ocasiones era utilizada para la molienda de manzanas destinada a producir chicha. Para este efecto se machacaban las manzanas en su interior mediante cuatro gruesos garrotes sostenidos por otras tantas personas. La faena de molienda se realizaba como una especie de juego en que se creaba un ritmo con el golpeteo sucesivo de los garrotes¹⁵⁹.

Los trabajos colectivos que contemplan faenas en que se golpetea o percute algo, generan habitualmente fenómenos rítmicos definidos que, en ocasiones, llevan a la invención de instrumentos musicales desapareciendo la función de instrumento de trabajo.

El caso que nos ocupa parece haber conformado una tradición de muy corta duración, a principios de este siglo. El método habitual de molienda de manzana entre los mapuches consistía en el uso de largas varillas de colihue con las que sobre un paño las golpeaban.

D. INSTRUMENTOS DE EXISTENCIA NO COMPROBADA

Finalmente es preciso mencionar una serie de instrumentos que aparecen mencionados de paso por un solo autor, sin mayores referencias, por lo cual su testimonio debe ser tomado con cuidado.

Placa o látigo zumbador

Plath menciona “Una especie de run run que era, o es, antes que un instrumento músico, un instrumento para espantar a los malos espíritus”¹⁶⁰. El término run run se ha utilizado para describir un instrumento que consiste en una placa atada a un cordel o un látigo de cualquier material al que se le imprime un movimiento rotatorio. Se produce así un sonido sordo. No conocemos otros datos al respecto, pero en Chiloé se utiliza hasta hoy un *huiro* (alga en forma de correa larga),

¹⁵⁷ *Wutra-Kultrung op. cit.* El primer tipo sería el resultado de una interacción entre artesanos mapuches y pascuenses que trabajan en la zona de Villarrica. (Datos proporcionados por el Sr. Ruperto Vargas al autor).

¹⁵⁸ Ver González G. *op. cit.*

¹⁵⁹ Escrito *wampo*. Moesbach 1930: 152 a 154.

¹⁶⁰ Plath *op. cit.*: 107.

imprimiéndole un movimiento rotatorio para librarse del *trauco* (personaje mitológico). Se utiliza a medianoche y el ruido producido “lo enloquece”¹⁶¹.

Existe un término mapuche, *farfarun*, que designa ese tipo de ruido, producido en el aire por una varilla¹⁶². En el Area Meridional y Centro Sur Andina se utiliza una honda o *huaraca*, la que se hace restallar en determinadas ceremonias y bailes. Por otra parte, es posible que algunos elementos de cobre, malaquita y pizarra excavados en el litoral central de Chile correspondan a especies de rondadores del tipo de placa habituales en el Chaco y Area Amazónica¹⁶³.

Con tan escasos datos es imposible precisar más al respecto, pero, en todo caso, si ha llegado al área mapuche algún tipo de palo zumbador, ha sido una influencia esporádica proveniente de la patagonia o el Chaco.

Piedras entrechocadas

La machi Quinturrai recuerda el relato conservado en la familia de su bisabuela, quien fuera testigo presencial de la toma de La Imperial por los mapuches, y del empleo que hacían de piedras para producir sonidos, de un modo semejante al de las lanzas. Luego de la toma de La Imperial, los mapuches realizaron una danza de la guerra haciendo sonar piedras que entrechocaban con ambas manos, al tiempo que hacían temblar el suelo con los pies. Estas piedras eran especialmente buscadas por su sonido: unas provenían del río, otras del mar, otras de vertientes, otras de tierra¹⁶⁴.

Moesbach menciona el *cutral-cura*, una especie de pedernal conocido por sus propiedades sonoras¹⁶⁵.

Lenz hace una alusión pasajera a un juego de niños durante el cual se golpea un par de piedras¹⁶⁶.

D. Bullock postula el uso de madera fosilizada, de hermoso sonido, por parte de los mapuches¹⁶⁷.

Estos datos no bastan, sin embargo, para confirmar el uso sonoro de la piedra: la cita de Moesbach es insuficiente y la de Bullock es sólo una hipótesis. En 1981 tuve oportunidad de examinar los trozos de madera petrificada que dieron pie a esta última y no encontré ninguna huella que correspondiera a un uso musical en ellos. Tampoco lo hallé al examinar numerosas “hachas toqui”, cuya forma semeja un poco los pendientes sonoros del Area Central Andina.

Cordófonos

Guinard describe un curioso instrumento confeccionado con un omóplato de caballo

¹⁶¹Tangol 1972: 57.

¹⁶²Moesbach 1976: 216.

¹⁶³Ver Berdichewsky 1964: 75.

¹⁶⁴Datos proporcionados por la Sra. Quinturrai al autor.

¹⁶⁵Escrito *Kultra-Kura*. Moesbach 1930: 84.

¹⁶⁶Juego del “maitén” (Lenz 1905-1910: 881).

¹⁶⁷Bullock 1969: 175 a 180.

sobre el cual estiraban cuerdas de crin de diferente grosor, utilizado en la zona de Neuquén¹⁶⁸.

Ericse menciona la existencia de una “guitarra” entre los mapuches¹⁶⁹, hecha en base a un caparazón de “peludo”, “piche” o “mulita”. La escueta mención hace pensar que, o bien se trata de una introducción aislada de algún ejemplar de la variada gama de *charangos* andinos, o bien de un dato erróneamente interpretado. (Cabe notar que este instrumento penetró, aunque muy débilmente, a la patagonia argentina.)

Plath describe un instrumento que consiste en una cuerda que se coloca tensa entre dos árboles, y que produce una vibración especial al tomarla y soltarla¹⁷⁰.

Flautas

Algunos autores mencionan, basados en relatos de los mapuches, la existencia de *pifilcas* fabricados en caña y cerámica¹⁷¹ y *pitucahues* de caña¹⁷². La existencia de estos instrumentos no es segura y, en todo caso, de muy poca importancia.

Trompeta de caracol

Medina y Lehman-Nietsche mencionan el uso de este tipo de trompetas entre los mapuches, con el nombre de *cull-cull*¹⁷³.

Es muy improbable que este hecho sea cierto. Los grandes caracoles aptos para fabricar trompetas aparecen mucho más al norte, en aguas cálidas de Ecuador y Mesoamérica. Es posible que estos autores hayan conocido la existencia de una trompeta pequeña mencionada en la literatura sobre los mapuches o la hayan asociado al caracol por analogía con los ejemplares de otras zonas, tratándose en realidad del *cull-cull* hecho en base al cuerno de vaca.

III. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Antes de entrar a discutir los antecedentes presentados será de gran interés realizar una revisión comparativa de los diferentes términos mapuches utilizados durante los siglos XVI y XVIII para designar los instrumentos. Estos aparecen en las obras del padre Valdivia (1606), Elías Herckmans (1673), el botánico Feuillé (1725), el padre Febrés (1764), el padre Havestadt (1777) y el abate Molina (1782).

Los términos encontrados son los siguientes:

Tutuca - designa un tambor o timbal (Valdivia), un tipo de caña y la trompeta que

¹⁶⁸Ericse *op. cit.*: 144.

¹⁶⁹*loc. cit.*

¹⁷⁰Plath *op. cit.*: 107.

¹⁷¹Respectivamente:

- “Cane, bamboo or reed” Titiev *op. cit.*: 33.

- Joseph *op. cit.*: 60.

¹⁷²González G. *op. cit.*

¹⁷³“La corneta o caracol *cull cull*”. Medina *op. cit.*: 302. Citado por Izikowitz *op. cit.*: 244 e Iribarren 1969: 104.

con ella se fabrica (Feuillé, Febrés, Havestadt) y una flauta de hueso (Febrés, Havestadt, Molina).

Tuntuca - es un tambor de machis (Febrés, Havestadt).

Tultunca - es un tambor o timbal y una trompeta de caña (Herckmans).

Cultunca - es un tambor (Havestadt, Febrés).

Cultun - es un tambor (Havestadt, Febrés).

Ralicaltrún - es un timbal (Havestadt, Febrés).

Pincullu - una flauta de caña (Valdivia).

Pincullhue - una flauta de caña (Febrés, Havestadt).

Picullhue - una flauta (Febrés).

Pivulhue - una flauta globular (Febrés).

Pivlhue - una flauta (Valdivia).

Pivillhue - una flauta globular (Valdivia).

Pivillacahue - una flauta de piedra (Valdivia).

Pivillca - una flauta de piedra (Febrés, Havestadt).

Pivulca - una flauta (Havestadt).

Pitucahue - una flauta de pan (Valdivia, Febrés, Havestadt).

Pitucavoe - una flauta traversa (Valdivia).

Cul Cul - una trompeta de hojas enrolladas (Havestadt).

Cull Cull - una trompeta de cuerno (Febrés, Havestadt).

Colo Colo - un cascabel metálico (Havestadt).

Chunan - un cascabel de caracolitos (Valdivia).

Huaiqui - una danza (Valdivia, Febrés, Havestadt).

Palituhue - un palo para jugar chueca (Valdivia).

Huada - una calabaza (Febrés, Havestadt, Molina).

Como se puede apreciar existen similitudes evidentes entre algunos de los términos nombrados. Estas similitudes unidas a los datos que hemos podido reunir acerca de la antigüedad relativa a los instrumentos que mencionan, permiten establecer secuencias que agrupan a los instrumentos en categorías temporales definidas.

A grandes rasgos, podemos distinguir cuatro de estas categorías o períodos. (Véase Lámina 17).

Primer Período (S. VII - X d.C.)

Este período, conocido como Pitrén, se caracterizaría por poseer un conjunto de instrumentos bastante heterogéneo que son: el tambor, el timbal, la flauta de hueso, la flauta antropomorfa, la flauta de pan y la trompeta de caña traversa. Esta deducción se basa en la antigüedad comprobada para la flauta de hueso, unida al reconocimiento de rasgos relativamente más antiguos en ciertas flautas de piedra al compararlos con los ejemplos que entran en el período siguiente. La posibilidad de que el término *tutuca* sirviera para designar a todos los instrumentos mencionados permite explicar las relaciones lingüísticas que enlazan a los nombres de los mismos a través del tiempo.

Posiblemente la flauta antropomorfa se extingue a finales de este período.

Segundo Período (S. X - XVI d.C.)

Este período se caracteriza por la probable introducción al área de una serie de flautas a través del complejo cultural Aconcagua. Este hecho se desprende de la constatación de elementos foráneos que aparecen en las flautas preexistentes, como es el caso de la influencia proveniente del norte que sufrieron los *pitucahues* y las *pivillcas*. Los nombres de este grupo de instrumentos y su posterior evolución permiten suponer un origen común, el que hallamos en el término *pincullu*, nombre aymara dado a flautas de caña.

Entran dentro de este período los siguientes instrumentos: el *pincullu*, flauta de caña de origen aymara; *pivillacahue*, flauta de piedra, y *pivillhue*, flauta globular de cerámica. La flauta de pan de piedra se modifica adquiriendo algunas de las características del instrumento nortino. También su nombre *tutuca* se modifica, adquiriendo el prefijo *pi* y la terminación *hue* de las otras flautas, transformándose en *pi-tuca-hue*. Esta hipótesis explicaría características que diferenciaron este nombre del resto de las flautas en el período siguiente, tal como veremos más adelante. Los otros instrumentos, el tambor, el timbal, la flauta de hueso y la trompeta de caña continúan bajo la denominación *tutuca*. Tal vez la trompeta adquiere su embocadura terminal. También existen los idiófonos *huada*, *chunan*, *huaiqui*, *palituhue*, *cada cada*, las trompetas *cuncul* y *noquin* y tal vez el cordófono *cunculcahue*.

La tecnología de la construcción de instrumentos de piedra, originado en la zona, se extiende a su vez hacia el norte, donde la encontramos decreciendo en intensidad hasta Bolivia (Véase Lámina 18).

Tercer período (S. XVI - XVIII d.C.)

Se caracteriza por el contacto español, y a través de ellos, de otras influencias introducidas por los indios yanaconas que los acompañaban.

Muy al comienzo se introducen el clarín y el cascabel metálico, el cual reemplaza al *chunán*.

A inicios del siglo XVII se ubica el esporádico uso de la maraca de manos secas.

El *cullcull* de cuerno desplaza al *culcul* de hojas enrolladas.

El *llo-llo* o campanitas de plata aparece tal vez hacia fines de este período.

El conjunto de instrumentos de origen Pitrén continúa en uso. La trompeta de caña y la flauta de hueso conservan el nombre *tutuca*. El *pitucahue* también mantiene su denominación. Todos los demás instrumentos modifican sus nombres. El tambor de uso ritual (usado por el *machi*) cambia de *tutuca* a *tultunca* hacia mediados del siglo XVIII. El tambor de uso no ritual varía a principios del siglo XVII a *cultunca*, manteniendo ese nombre y su variante *cultun* en el siglo siguiente. El timbal comparte nombres con el tambor hasta mediados del siglo XVIII, en que se le distingue como *ralicultun*.

Las flautas modifican sus nombres a mediados del siglo XVIII: el *pincullu* se transforma en *pincullhue*; el *pivillacahue* en *pivillca*; el *pivillhue* en *pivilhue*.

Hacia fines de este período desaparece la flauta de hueso, el *pivilhue* y la costumbre de entrechocar las lanzas en los rituales de guerra.

Cuarto Período (S. XIX - XX)

Se caracteriza por una serie de influencias, casi todas de poca trascendencia.

A inicios del S. XIX encontramos el timbal de cerámica, un efímero aporte tehuelche. Poco después hallamos los aportes negros: *cuvitún*, *tranatrana*, *huada* de cestería, quizás *charrango*, y los instrumentos introducidos por los comerciantes: *trompe* y armónica de boca. Durante este siglo desaparece el *pitucahue* y la *pifilca* de piedra. Durante el siglo XX notamos la introducción esporádica del *banjo* y algunas invenciones locales: el uso del *huampo*, la *trutruca*, de metal y plástico, y *cultrún* metálico, y asistimos a la desaparición del *llo-llo*, *cunculcahue* y *cuncul*. Los nombres varían poco en este período: la trompeta *tutuca* cambió a *thuthuca* y luego *trutruca*: el tambor *cultun* a *caquecultrún*, el timbal *ralicultún* a *rali* o *cultrún*, la *pifilca* a *pifilca*. El *pitucahue*, casi extinguido, adquiere un nuevo nombre, *piloilo*.

Anexo I

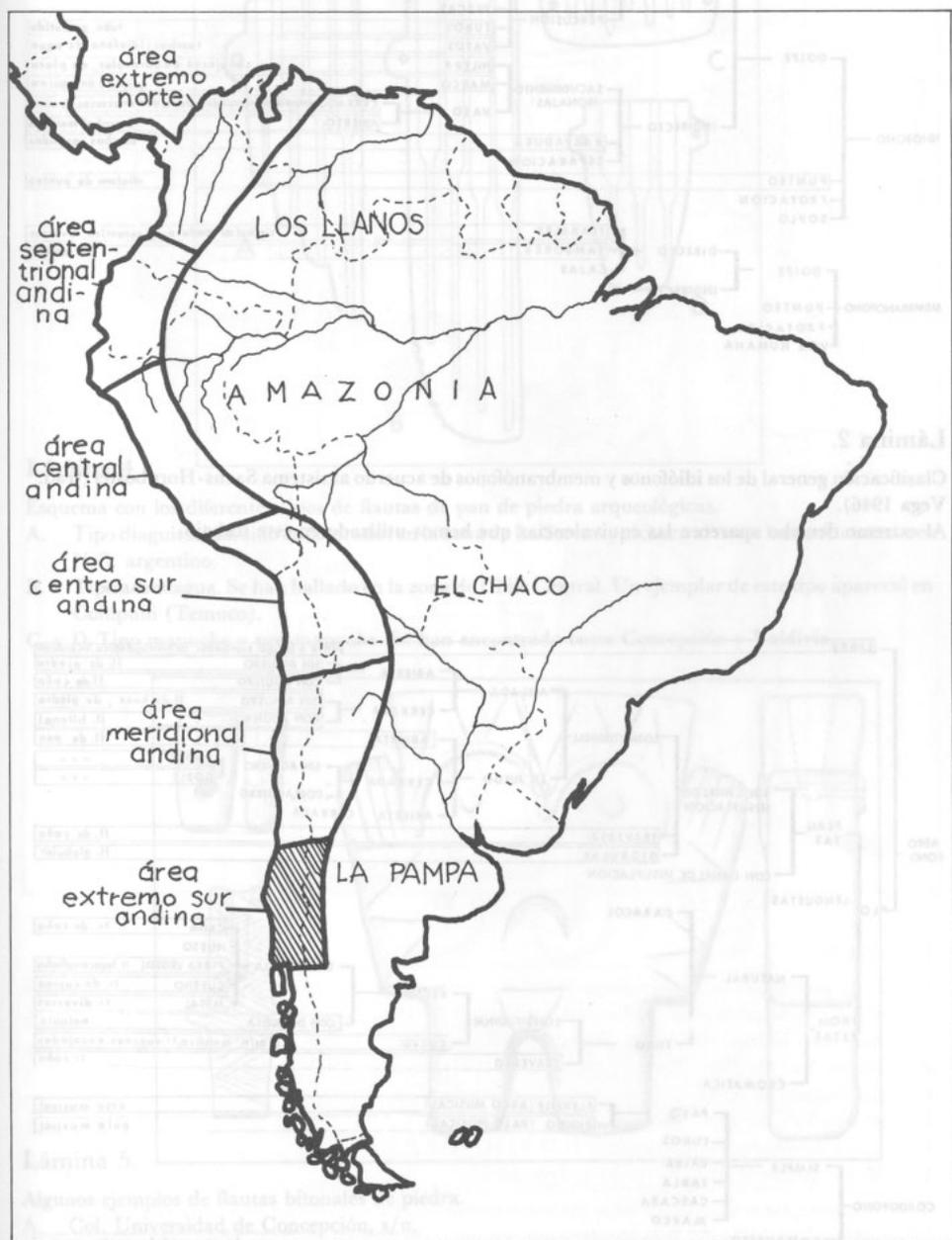


Lámina 1.

Mapa de América con la división de áreas (basado en Lumbreras 1981:42).

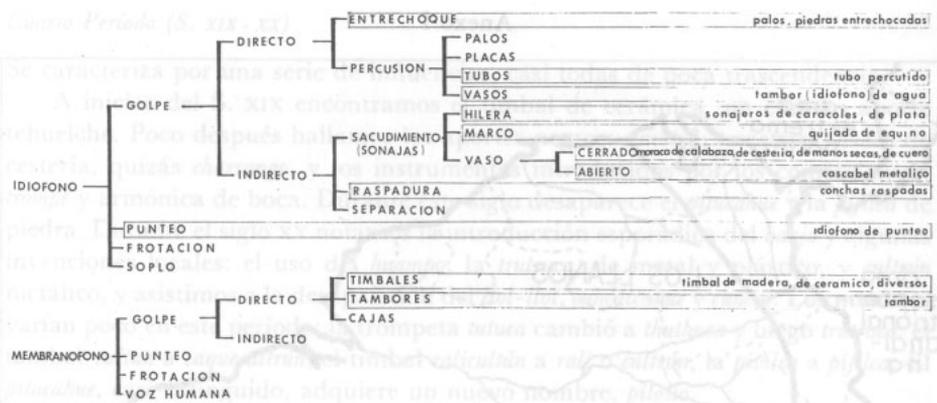


Lámina 2.

Clasificación general de los idiófonos y membranófonos de acuerdo al sistema Sachs-Hornbostel (trad. Vega 1946).

Al extremo derecho aparecen las equivalencias que hemos utilizado en este trabajo.

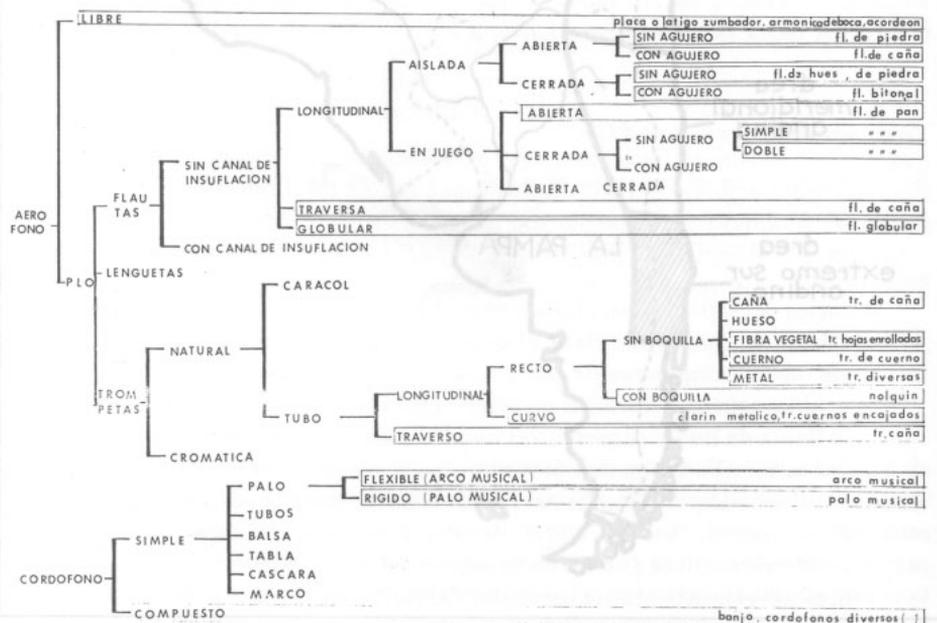


Lámina 3.

Clasificación general de los aerófonos y cordófonos de acuerdo al sistema Sachs-Hornbostel (trad. Vega 1946).

Al extremo derecho aparecen las equivalencias que hemos utilizado en este trabajo.

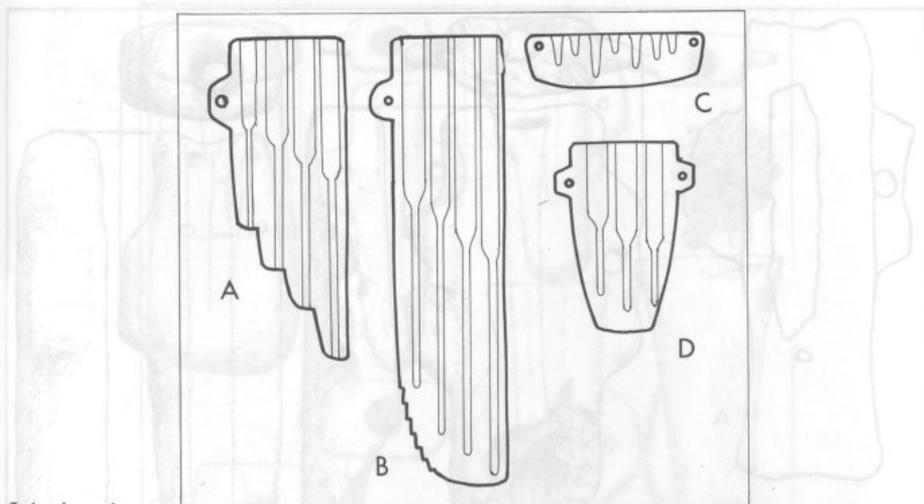


Lámina 4.

Esquema con los diferentes tipos de flautas de pan de piedra arqueológicas.

- A. Tipo diaguaita: han sido encontrados en la zona de La Serena y alcanza al norte hasta Atacama y el N.O. argentino.
- B. Tipo aconcagua. Se han hallado en la zona de Chile Central. Un ejemplar de este tipo apareció en Collipulli (Temuco).
- C. y D. Tipo mapuche y pre-mapuche. Se han encontrado entre Concepción y Valdivia.

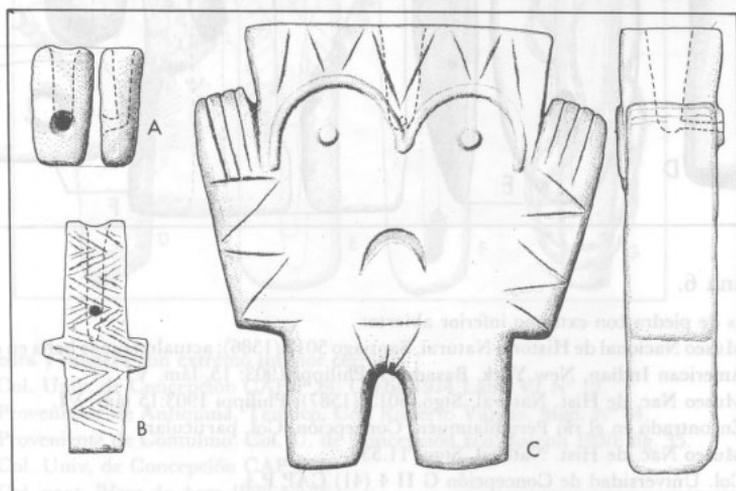


Lámina 5.

Algunos ejemplos de flautas bitonales de piedra.

- A. Col. Universidad de Concepción, s/n.
- B. Ejemplar hallado en Paicaví, Concepción. Basado en fotos de Joseph 1930:40, 67.
- C. Ejemplar hallado en Maquehue, Temuco. Museo Araucano "Dillman Bullock" Angol N. inv. 338; Bullock 1944: 150 a 152; Grebe 1974: 39, 40; Aldunate; 1978:39.

Todos los dibujos basados en fotos del autor excepto B. Para un detalle de estos objetos, ver "flautas arqueológicas del área extremo sur andina", en Boletín N° 2 Museo Chileno de Arte Precolombino (en prensa).

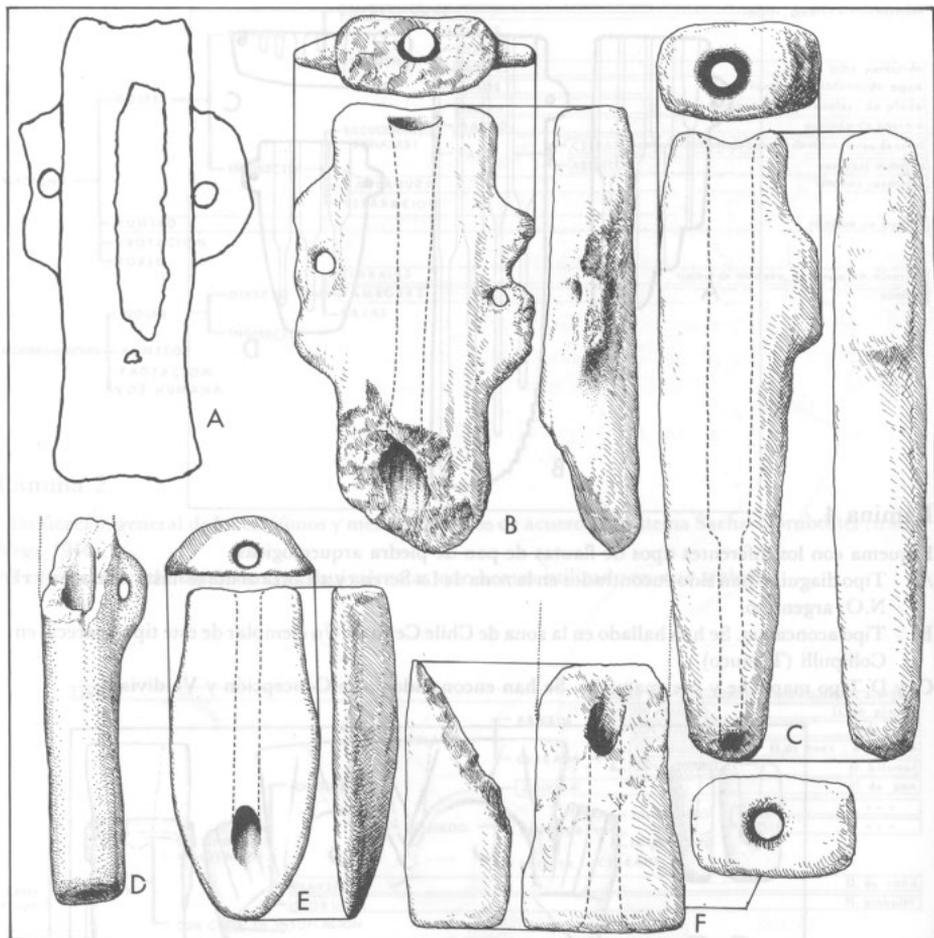


Lámina 6.

Flautas de piedra con extremo inferior abierto:

- A. Museo Nacional de Historia Natural, Santiago 5012 (1586); actualmente se halla en el Museum of American Indian, New York. Basado en Philippi 1903: 15, lám. VI.
- B. Museo Nac. de Hist. Natural, Stgo. 5013 (1587); Philippi 1903:15 lám. VI.
- C. Encontrado en el río Perquilauquén, Concepción. Col. particular.
- D. Museo Nac. de Hist. Natural, Stgo. 11.537.
- E. Col. Universidad de Concepción G II 4 (41) CAP P 4.
- F. Museo Regional de la Araucanía, Temuco 350.

Todos los ejemplares basados en fotos del autor excepto A. Para un mayor detalle de estos objetos ver "Flautas arqueológicas del área extremo sur andino", en Boletín N° 2 del Museo Chileno de Arte Precolombino (en prensa).

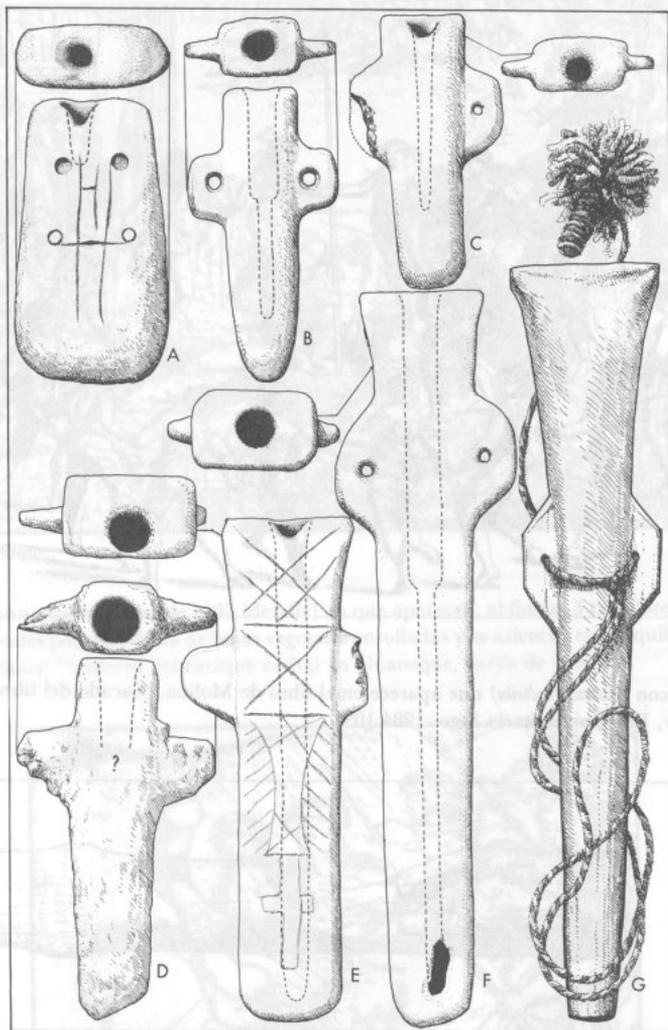


Lámina 7.

Flautas de piedra y madera con extremo inferior cerrado.

- A. Piedra. Col. Univ. de Concepción CAP P 24; Grebe 1974 Lám. VI N° 12.
- B. Piedra. Proveniente de Antiquina, Temuco. Col. Ruperto Vargas, Stgo. N° 84.
- C. Piedra. Proveniente de Contulmo. Col. U. de Concepción s/n; Joseph 1930: fig. 35.
- D. Piedra. Col. Univ. de Concepción CAP P 4.
- E. Piedra. Col. part; Pérez de Arce 1982 N° 36.
- F. Piedra. Proveniente de Contulmo, Concepción. Museo Mapuche "Juan Antonio Ríos", Cañete N° 11.11.71.
- G. Madera, con cordón y tapón de lana. Este último implemento es poco frecuente. Museo Histórico y Arqueológico de la Univ. Austral de Valdivia, s/n.

El ejemplar de madera (4) es reciente. El resto, de antigüedad desconocida. Se observan, sin embargo, rasgos arcaicos en el ejemplar A: tubo pequeño, de diámetro continuo, forma atípica, carencia de asas. En los ejemplares E y F, en cambio, observamos rasgos que se acercan al ejemplar actual: tubo de gran tamaño, dos asas, por lo que podemos suponerlas más modernas que el resto. Todos los ejemplares basados en fotos del autor.

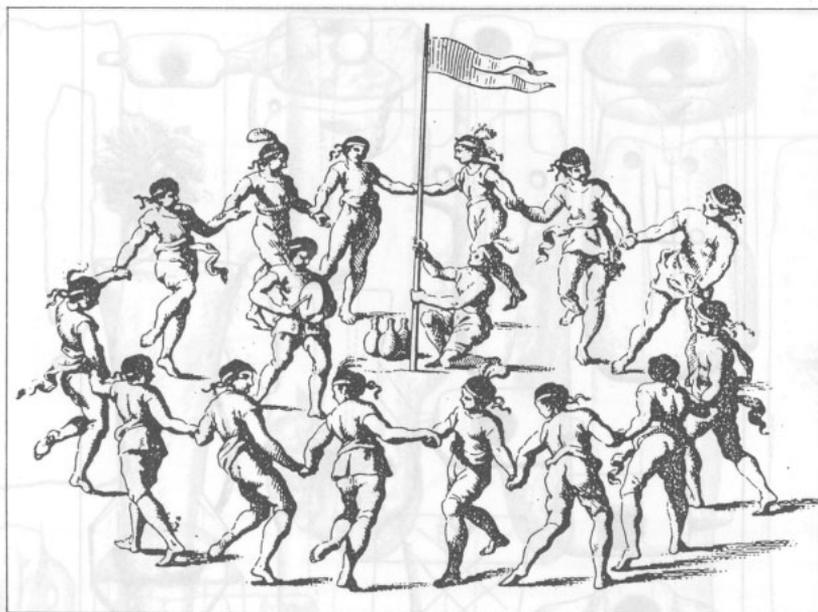


Lámina 8.

Baile aborigen con timbal (*cultrán*) que aparece en el libro de Molina. (Sacado del libro *La Cultura Chilena*, Godoy, Ed. Universitaria Stgo. 1984:109).

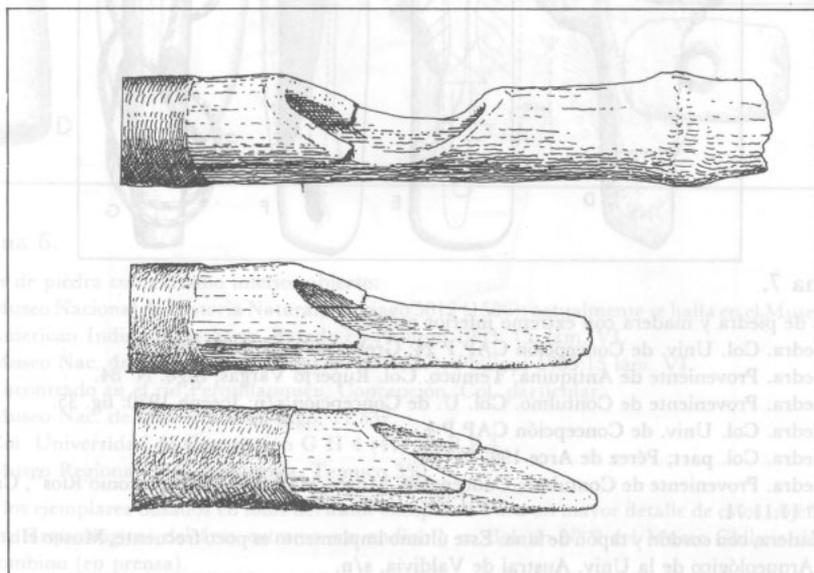


Lámina 9.

Diferentes tipos de embocaduras en las trompetas de caña: la superior corresponde al tipo transversero, hoy casi extinguido. La media e inferior muestran dos variantes del tipo longitudinal, más común hoy en día. La rotura del primer tipo, bastante frecuente, la transforma en el tipo longitudinal.



Lámina 10.

Escena de un entierro mapuche de 1835 (detalle) en que aparecen, al fondo, 3 tañedores de trompeta (*trutruca*), las cuales poseen bocina de hojas vegetales enrolladas y se asientan en horquillas de madera (Gay 1854 Lámina: "entierro del cacique cathiji en Guaneque, mayo de 1835).



Lámina 11.

Detalle del dibujo titulado "Derrota e q. fue preso el autor y muertos cien hombres" que aparece en el manuscrito del "cautiverio feliz" escrito por Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán (1673). Se ve un indígena tañendo un instrumento que puede corresponder al tipo de trompeta de hoja enrollada. (Archivo Nacional).



Lámina 12.

Escena de una curación mágica, durante la primera mitad del S. XIX. Una persona junto al enfermo sostiene una maraca de calabaza (*huada*), mientras otra sostiene un timbal (*cultrún*) (Detalle de "un machitún", Gay 1854).

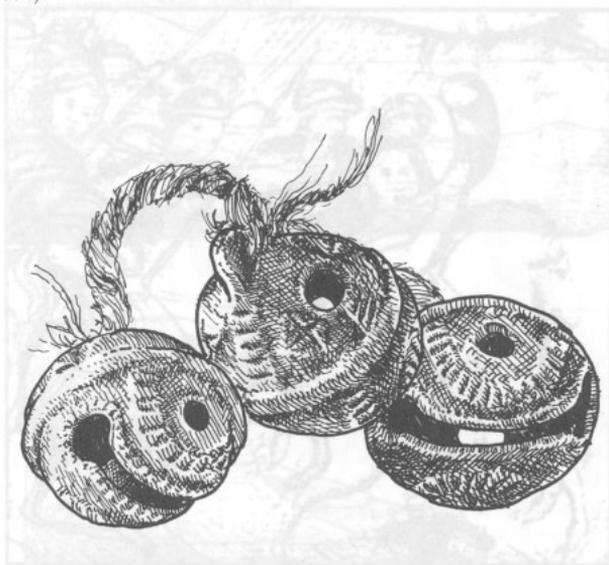


Lámina 13.

Cascabel (*yuulu*) de hierro de fabricación local. (Museo Regional de la Araucanía, Temuco, N° inv. 053).

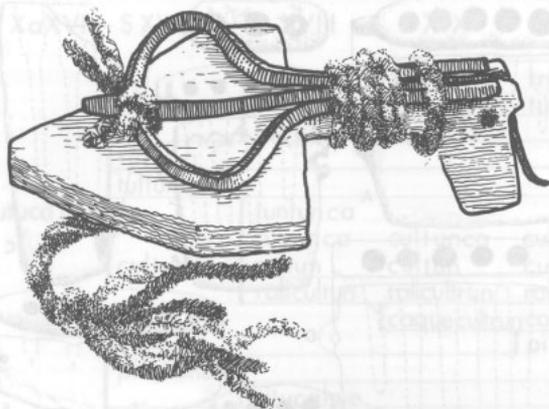


Lámina 14.

Idiófono de punteo (*trompe*) (Museo Reg. de la Araucanía, Temuco. N° inv. 1990).

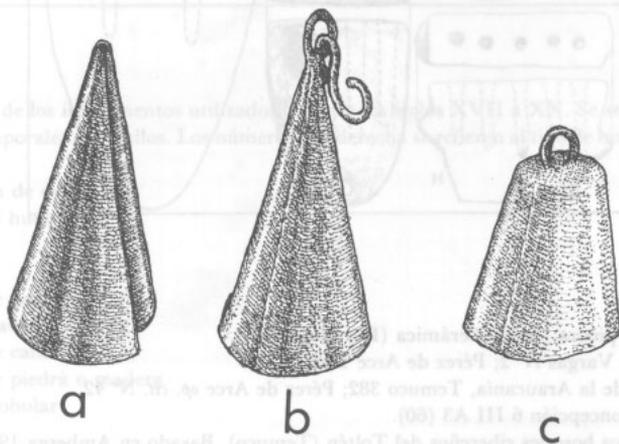


Lámina 15.

3 tipos de sonajeros de plata (*llol llol*).

- A. Hecho en base a una lámina metálica sin soldar. (Col. U. de Concepción s/n).
- B. Forma cónica, soldado en un costado (Museo Chileno de Arte Precolombino, Stgo. 1220-060).
- C. Forma de cono truncado, soldado (Museo Reg. de la Araucanía, Temuco 19).

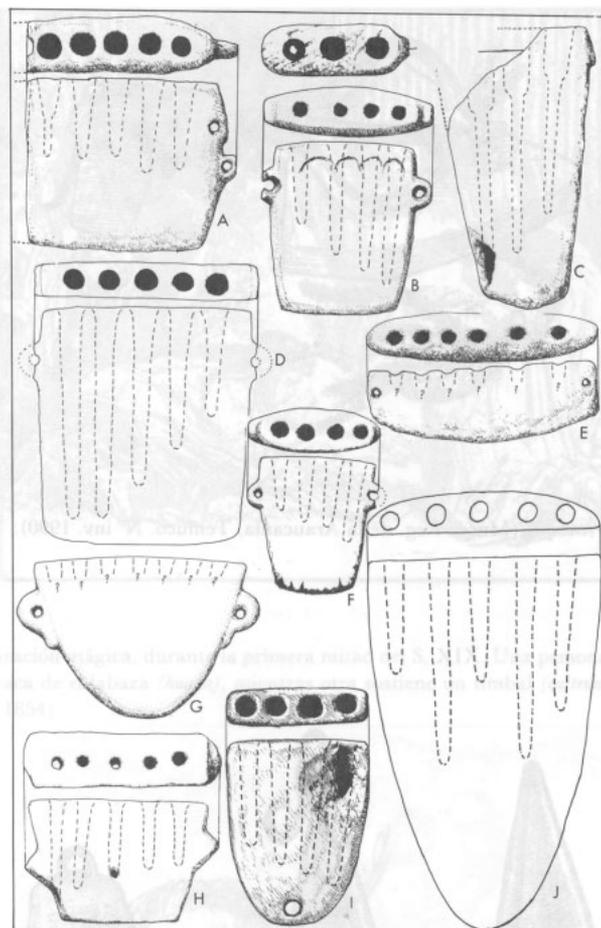


Lámina 16.

Flautas de pan de piedra (A-H), cerámica (I) y madera (J).

- A. Col. Ruperto Vargas N° 2; Pérez de Arce 1982 N° 37.
 B. Museo Reg. de la Araucanía, Temuco 382; Pérez de Arce *op. cit.* N° 42.
 C. Col. U. de Concepción 6 III A3 (60).
 D. Proviene de los bosques ribereños del Toltén (Temuco). Basado en Amberg 1921: 98 a 100.
 E. Col. U. de Concepción s/n.
 F. Proviene de Cañete, Concepción. Museo Mapuche "Juan Antonio Ríos" de Cañete, 15.47.72.
 G. Col. U. de Concepción 6 II 62; Grebe 1974: lám. VI N° 12.
 H. Museo Chileno de Arte Precolombino, Stgo. 1352 192; Platería... 1983:79.
 I. Ejemplar de cerámica proveniente de Kachim, Temuco, aún en uso en 1982. Basado en González G. *op cit.* y en datos entregados por E. González al autor.
 J. Ejemplar de madera proveniente de San Ignacio, Neuquén, usado durante la primera mitad del siglo. Basado en Vega 1946: 211 e I.N.A. 1981 N° III.

El instrumento de cerámica es el único detectado hasta la fecha en el área.

Todos los dibujos basados en fotos del autor, excepto D, I y J.

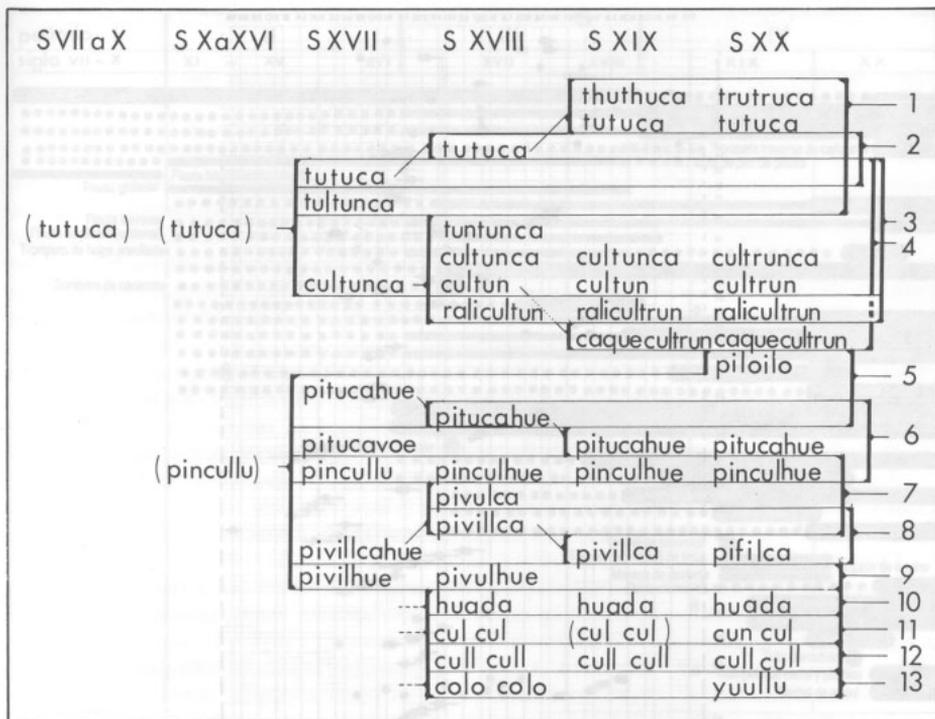


Lámina 17.

Nomenclatura de los instrumentos utilizados durante los siglos XVII a XX. Se señalan las posibles conexiones temporales entre ellos. Los números a la derecha se refieren al tipo de instrumento descrito en el texto.

1. Trompeta de caña
2. Flauta de hueso
3. Timbal
4. Tambor
5. Flauta de pan
6. Flauta transversa
7. Flauta de caña
8. Flauta de piedra o madera
9. Flauta globular
10. Maraca
11. Trompeta de hojas enrolladas
12. Trompeta de cuerno
13. Cascabel metálico

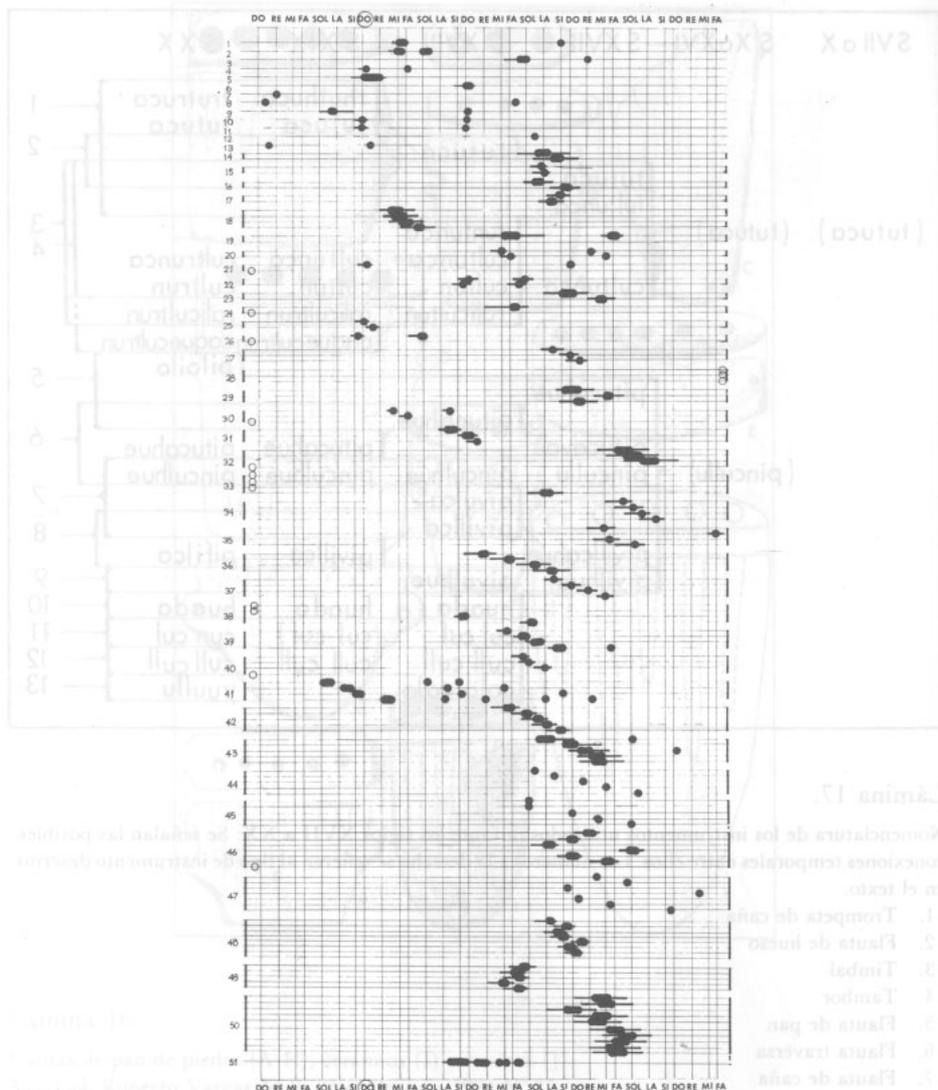


Lámina 18.

Cuadro general de afinaciones detectadas en las flautas de piedra. Las líneas verticales indican las alturas de sonido (el do central está marcado con un círculo). Las líneas horizontales indican los tubos de cada instrumento. Los círculos abiertos a la izquierda indican tubos que no suenan; a la derecha indican sonidos sobregados que no fue posible medir.

- 1 a 4 Flautas abiertas
- 5 a 13 Flautas cerradas
- 14 a 19 Flautas bitonales
- 20 a 50 Flautas de pan
- 51 Flauta globular de cerámica

Es interesante destacar que los pocos ejemplares que dan sonidos graves parecen corresponder a influencias culturales venidas del norte: los N^{os} 9 y 41 corresponden a tipos Aconcagua; los N^{os} 7, 8, 13, 26 y 30 muestran algunas características de este tipo.

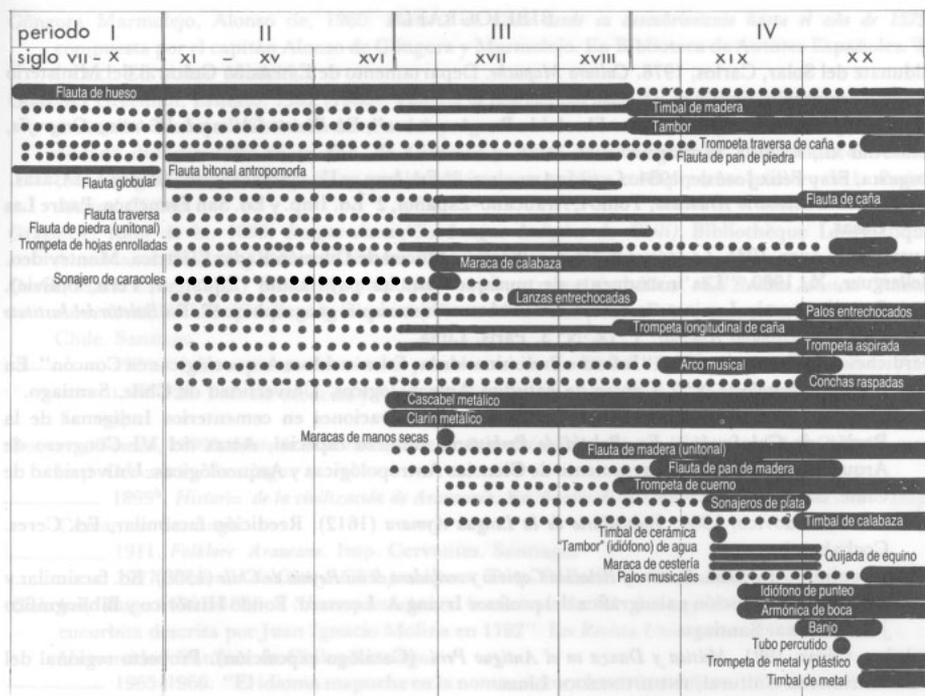


Lámina 19.

Cuadro resumen de la cronología propuesta para los diferentes tipos de instrumentos estudiados. Los diferentes trazos indican el grado de certidumbre de los datos en base a los cuales se elaboró el cuadro: la línea delgada es certeza parcial: existen ejemplares sin datos cronológicos o existen descripciones cronológicamente definitivas, pero sin especificación del instrumento. La línea de puntos es la extrapolación hecha en base a comparaciones con datos provenientes de otras áreas geográficas.

BIBLIOGRAFIA

- Aldunate del Solar, Carlos, 1978. *Cultura Mapuche*. Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. Santiago.
- Amberga, Jerónimo de, 1921. "Una Flauta de Pan Araucana", En *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Año XI., xxxvii. Santiago.
- Augusta, Fray Félix José de, 1934. *Lecturas Araucanas*. 2ª Ed. Imp. y Ed. San Francisco. Padre Las Casas. *Diccionario Araucano*, Tomo I, Araucano-Español, 2ª Ed. Imp. y Ed. San Francisco, Padre Las Casas.
- Ayesterán, Lauro, 1935. *La Música en Uruguay*. Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. Montevideo.
- Bellerguer, X, 1980. "Les instruments de musique dans les pays andin (Equateur, Peru, Bolivie). Première partie. Les instruments dans le contexte historique-geographique". En *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*. T. IX, N° 3. París, Lima.
- Berdichewsky, Bernardo, 1964. "Informe Preliminar de las Excavaciones Arqueológicas en Concón". En revista *Antropología* N° 2. Centro de Estudios Antropológicos. Universidad de Chile. Santiago.
- Berdichewsky, Bernardo-Calvo, Mayo, 1972-1973. "Excavaciones en cementerios Indígenas de la Región de Calafquén". En *Boletín de Prehistoria*, número especial, Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena. Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas. Universidad de Chile. Santiago.
- Bertonio P. Ludovico, 1984. *Vocabulario de la Lengua Aymara* (1612). Reedición facsimilar, Ed. Ceres. Cochabamba.
- Bibar, Gerónimo de, 1966. *Crónica y Relación Copiosa y verdadera de los Reynos de Chile* (1558). Ed. facsimilar y a plana, transcripción paleográfica del profesor Irving A. Leonard. Fondo Histórico y Bibliográfico J.T. Medina. Santiago.
- Bolaños, César, 1981. *Música y Danza en el Antiguo Perú*. (Catálogo exposición). Proyecto regional del Patrimonio Cultural, PNUD/UNESCO. Lima.
- Borrugat de Bun, Marta, 1967. "El nillantún en la tribu de Linares, una comunidad mapuche del sur de Neuquén". En *Runa* Vol. x partes 1 y 2. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Antropología. Universidad de Buenos Aires.
- Bullock, Dillman, 1969. "La madera petrificada y su posible influencia en las creencias de los nativos de Chile". En *Rehue* N° 2. Instituto de Antropología, Universidad de Concepción. Concepción.
- Castro, Omar, 1978. *Platería Araucana*, 2ª Ed. Cinpla, Depto. de Arte. Universidad Católica, Sede Regional Temuco. Temuco.
- Cereceda, Verónica, 1979. *Las talegas de Isluga: apuntes para una semiología del textil andino*. Edición manuscrita (Fotocopia). Claro, Samuel. 1979. *Oyendo a Chile*. Ed. Andrés Bello. Santiago.
- Coluccio, Félix, 1950. *Diccionario Folclórico Argentino*, 2ª Ed. Lib. El Ateneo. Buenos Aires.
- Cooper, John M., 1946. "The Araucanians". En *Handbook of South American Indians*. Vol. II. Smithsonian Institute, Bureau of American Ethnology, Bull. 143. U.S. Gov. Printing Office. Washington.
- Currihuinca - Roux, 1984. *Las matanzas del Neuquén*. Ed. Plus Ultra. Buenos Aires.
- Diagram Group, The, 1976. *Musikinstrumente der Welt*. Ed. Diagram Group, Bertelsmann.
- D'Harcourt, R Y M, 1925. *La musique des Incas et ses survivances*. Lib. Orientaliste Paul Gëuthner. París.
- Días Gaínza, R.P. José, 1977. *Historia Musical de Bolivia*. 2ª Ed. Puerta Sol. La Paz.
- Domeyko, Ignacio, 1971. *Araucanía y sus habitantes*. (1845). 2ª Ed. Francisco de Aguirre. Buenos Aires.
- Dowling, Jorge, 1970. "El Kultrún". En *Rev. En viaje*, julio N° 441. Empresa de Ferrocarriles del Estado. Santiago.
- . 1971. *Religión, Chamanismo y Mitología Mapuche*. Ed. Universitaria. Santiago.
- Ercilla, Alonso de, 1776. *La Araucana* (1569). P. Antonio de Sancho. Madrid.
- Eriza, Esteban, 1960. *Diccionario comentado mapuche-español*. Cuadernos del Sur. Impresión patrocinada por la Comisión Nacional Ejecutiva del 150 aniversario de la Revolución de Mayo. Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur. Bahía Blanca.
- Febrés, F. Andrés, 1765. (1764). *Arte de la lengua general del reyno de Chile*. Lima.
- Feliú Cruz, Guillermo, 1970. *Santiago a comienzos del S. XIX*. Ed. Andrés Bello. Santiago.
- Gallice, Pierre, 1957-1958. "Notes sur un instrument musical andin: le 'huajra-phuco". En *Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines*. T. VI. París, Lima.

- Góngora Marmolejo, Alonso de, 1960. *Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año de 1575*, compuesta por el capitán Alonso de Góngora y Marmolejo. En Biblioteca de Autores Españoles. T. CXXXI. Ed. Atlas. Madrid.
- González Greenhill, Ernesto, 1982 (1986). *Vigencia de instrumentos mapuches en tres comunidades de la zona de Araucanía*. Trabajo elaborado dentro del programa del curso metodología de la investigación, dictado durante 1980 en la Fac. de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. (Mecanografiado). Santiago. Una versión revisada se publica en el presente número de la *Revista Musical Chilena*.
- Grasserie, Raúl de la, 1898. *Langue Auca (Ou Langue Indigène du Chili)*. Bibliothèque Linguistique Americaine. T. XXI. J. Maison Neuve, Librairie Editeur, Paris.
- Grebe, María Ester, 1973. "El cultrún mapuche, un microcosmo simbólico". En *Revista Musical Chilena*. Año XXVII, N° 123-124. Fac. de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile. Santiago.
- _____. 1974. "Instrumentos Musicales precolombinos de Chile". En *Revista Musical Chilena*. Año XXVIII, N° 128. Fac. de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile, Santiago.
- Guevara, Tomás, 1899^a. *Historia de la civilización de Araucanía*. En *Anales de la Universidad de Chile*. T. CIII, Imp. Cervantes. Santiago.
- _____. 1899^b. *Historia de la civilización de Araucanía*. En *Anales de la Universidad de Chile*. T. CIV. Imp. Cervantes. Santiago.
- _____. 1911. *Folklore Araucano*. Imp. Cervantes. Santiago.
- _____. 1927. *Historia de Chile - Chile prehispano*. T. II. Ballcells & Co. Santiago.
- Gunkel, Hugo. 1965-1966 a "Interpretaciones botánicas de las dos especies chilenas del género cucurbita descrita por Juan Ignacio Molina en 1782". En *Revista Universitaria*, N° 28-29, Año L-LI. Universidad Católica de Chile. Santiago.
- _____. 1965-1966. "El idioma mapuche en la nomenclatura botánica chilena". En *Revista Universitaria*, N° 28-29, Año L-LI. Universidad Católica. Santiago.
- Haencke, Thaddaeus Peregrinus, 1942. *Descripción del reino de Chile*. Ed. Nascimento. Santiago.
- Havestadt, Bernardi, 1883. *Chilidugu sive tractatus linguae chilensis (1777)*. 2ª Ed. Nova Immutatam, curavit Dr. Julius Platzman. Lipsiae.
- Henríquez, Alejandro, 1973. *Organología del folklore chileno*. Ed. Universitaria. Valparaíso.
- Hilguer, Sister M. Inés, 1957. *Araucanian Child and Life and its Cultural Background*. Smithsonian Miscellaneous Coll. Vol. 133. Washington.
- _____. 1960. "Una araucana de los Andes". En *Notas del Centro de Estudios Antropológicos*, U. de Chile. Santiago.
- _____. 1966. *Huenun Ñamku*. An Araucanian Indian of the Andes remembers the Past. University of Oklahoma Press. Norman.
- Ibarra Grasso, Dick Edgar, 1971. *Argentina Indígena & Prehistoria Americana*. Ed. Argentina. Buenos Aires. I.N.A. 1981 *Cultura Mapuche en la Argentina*. (Catálogo exposición). Instituto Nacional de Antropología. Subsecretaría de Estado de Cultura, Ministerio de Cultura y Educación. Buenos Aires.
- Inostroza S., Jorge - Mora O., Héctor - Morris von B., Raoul, 1986. *Tesoros de la Araucanía* (Catálogo de exposición), Museo Regional de la Araucanía. Temuco.
- Iribarren Charlín, Jorge, 1969. "Estudio preliminar sobre los instrumentos musicales autóctonos del área norte de Chile". En revista *Rehue* N° 2, Instituto de Antropología. Universidad de Concepción. Concepción.
- Isamitt, Carlos, 1932^a Apuntes sobre nuestro folklore nacional. En *Revista Aulos* N° 1. Año I. Santiago.
- _____. 1932^b Apuntes... *Revista Aulos* N° 2. Año I. Santiago.
- _____. 1932^c Apuntes... *Revista Aulos* N° 3. Año I. Santiago.
- _____. 1933^a Apuntes... *Revista Aulos* N° 4. Año I. Santiago.
- _____. 1933^b Apuntes... *Revista Aulos* N° 6. Año I. Santiago.
- _____. 1934^a Apuntes... *Revista Aulos* N° 7. Año II. Santiago.
- _____. 1934^b "El Machitún y sus elementos musicales de carácter mágico". En *Revista de Arte*, N° 3, Año I. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Chile. Ed. Nascimento. Santiago.

- _____. 1935^a "Cantos Mágicos de los Araucanos". En *Revista de Arte* N° 6, Año 1. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Chile. Ed. Nascimento. Santiago.
- _____. 1935^b "Un instrumento araucano - La trutruca". En *Boletín Latinoamericano de Música*. T. 1. Año 1, Instituto de Estudios Superiores, Montevideo, Sección de Investigaciones Musicales. Montevideo.
- _____. 1937. "Cuatro instrumentos musicales araucanos". En *Boletín Latinoamericano de Música*. T. III. Año 11. Instituto de Estudios Superiores, Montevideo. Sección de Investigaciones Musicales. Montevideo.
- _____. 1938. "Los instrumentos araucanos *wada, künkulkawe, nyüllu, trompe, corneta y charango*". En *Boletín Latinoamericano de Música*. T. IV. Año IV. Instituto de Estudios Superiores. Montevideo. Sección de Investigaciones Musicales. Montevideo.
- Izikowitz, Karl Gustav, 1935. *Musical and other Sound Instruments of the American Indians - A Comparative Ethnography Study*. Elanders Boktryckeri Aktiebolag. Göteborg.
- Jacovella, Bruno - Ruiz, Irama - Nova, Jorge - Pérez Bugallo, Rubén, 1979. *Exposición de Instrumentos Musicales Etnográficos y Folkloricos de la Argentina*. (Catálogo exposición). Instituto Nacional de Musicología. Buenos Aires.
- Jimenes Borja, Arturo, 1951. "Instrumentos musicales del Perú". En *Revista del Museo Nacional de Lima*. XIX - XX. Lima.
- Joseph R.H., Claude, 1930^a. "Las ceremonias araucanas". En *Boletín del Museo Nacional*. T. XIII. Santiago.
- _____. 1930^b. "Antigüedades de Araucanía". En *Revista Universitaria* N° 9. Año XV. Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Juliet, Carlos, 1874. "Hidrografía e historia natural - Informe del ayudante de la Comisión Exploradora de Chiloé y Llanquihue". En *Anales de la Universidad de Chile*. T. XLV, 1^a Sección. Imprenta Nacional. Santiago.
- Latham, Ricardo E., 1915. *Costumbres mortuorias de los indios de Chile y otras partes de América*. Soc. Imp. y Lit. Barcelona. Santiago.
- Lavin, Carlos, 1955. "El rabel y los instrumentos chilenos". En *Revista Musical Chilena*, N° 48. Año X.
- _____. 1967. "La música de los los araucanos". (Reproducido de la *Revue Musicale*, París, Año XVI, N° 5). En *Revista Musical Chilena*. N° 99. Año XXI. Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. Universidad de Chile. Santiago.
- Lenz, Rodolfo, 1895-1897. *Estudios araucanos*. 2^a Ed. Imp. Cervantes. Santiago.
- _____. 1905-1910. *Diccionario Etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*. 2^a Ed. Fascimular. Seminario de Filología Hispánica, These et Studia Scholastica 3, Universidad de Chile. Santiago.
- Lindberg de Klohn, Ingeborg, 1959. "Un instrumento musical encontrado en Chacabuco", en *Notas del Centro de Estudios Antropológicos*. Universidad de Chile. Santiago.
- Lobera, Pedro Mariño de, 1960. Crónica del Reino de Chile escrita por el Capitán D. Pedro Mariño de Lobera dirigida al excelentísimo Sr. D. García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, Vicerrey y Capitán General de los reinos del Perú y Chile, reducido a nuevo método y estilo por el Padre Bartolomé de Escobar, de la Compañía de Jesús (1550-1560). En *Biblioteca de Autores Españoles*. T. CXXI, Ed. Atlas. Madrid.
- Madrid de Colín, Jacqueline, 1983. "Los chiquillanes ambulantes del cajón del Maipo". En *Boletín de Prehistoria de Chile*, N° 9. Departamento de Ciencias Sociológicas y Antropológicas. Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación. Universidad de Chile. Santiago.
- Manquilef, Manuel, 1911. "Comentarios del pueblo araucano, la faz social". En *Anales de la Universidad de Chile*. T. CXXVIII, Imp. Cervantes. Santiago.
- _____. 1982. *Mapuches de Chile*. (Agenda). Ed. Lord Cochrane. Santiago.
- Martí, Samuel, 1955. *Instrumentos musicales precolombinos*. Publicación del Instituto Nacional de Antropología. México.
- _____. 1961. *Canto, danza y música precortesiana*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Medina, José Toribio, 1882. *Los aborígenes de Chile*. Imp. Gutemberg. Santiago.
- Mena Keymer, María Isabel, 1974. *Instrumentos musicales y otros objetos sonoros en las culturas prehistóricas de Chile*. Memoria para optar al grado de Licenciada en Musicología. Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. Universidad de Chile. (Mecanografiado). Santiago.

- Merino, Luis, 1974. "Instrumentos musicales, cultura mapuche y el Cautiverio Feliz, del Maestro de Campo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán". En *Revista Musical Chilena*, Año XXVIII, N° 128. Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. Universidad de Chile. Santiago.
- Meyer Rusca, Walther, 1982. *Diccionario Geográfico-Etimológico Indígena de las provincias de Valdivia, Osorno y Llanquihue*. 2ª Ed. Santiago.
- Moesbach, P. Ernesto Wilhelm de, 1930. *Vida y costumbres de los Indígenas Araucanos en la Segunda Mitad del S. XIX*. (Separata de la Revista Chilena de Historia y Geografía). Imp. Cervantes Santiago.
- _____ 1976. *Voz de Arauco - Explicación de los Nombres Indígenas de Chile*. 4ª Ed. Imp. San Francisco. Padre Las Casas.
- Molina, Juan Ignacio, 1782. *Saggio Sulla Storia Naturale del Cili*. Stamperia di S. Tomasso d'Aquino. Bologna.
- _____ 1795. *Compendio de la Historia Civil del reyno de Chile*. Trad. al español y aumentado con varias notas por don Nicolás de la Cruz y Bahamonde. Imp. de Sancha. Madrid.
- Muñoz Pizarro, Carlos, 1966. *Sinopsis de la Flora Chilena*. Ed. de la Universidad de Chile. Santiago.
- Musters, George Chawort, 1871. *At home with the Patagonians*. John Murray. Londres.
- Nájera, Alonso Gonzáles de, 1971. *Desengaño y Reparación de la Guerra del Reino de Chile (1601-1607)*. Ed. Andrés Bello. Santiago.
- Novati, Jorge, 1984. "El lenguaje sonoro común al hombre y a las deidades - un estudio sobre las canciones de los Mataco del Chaco Argentino". En *Temas de Etnomusicología* N° 1. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Buenos Aires.
- Núñez Henríquez, Patricio, 1984. "La antigua aldea de San Lorenzo de Tarapacá, Norte de Chile". En *Revista Chungará* N° 13. Universidad de Tarapacá. Arica.
- Oña, Pedro de, 1944. *Arauco Domado*. Ed. facsimilar (1596). Cultura Hispánica. Ed. Madrid, Madrid.
- Ovalle, Alonso de, 1969. *Historia Relación del Reyno de Chile (1646)*. Ed. Universitaria. Santiago.
- Oyarzún, Aureliano, 1971. "La sangre en las creencias y costumbres de los antiguos araucanos". En *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*. T. I. Imp. Universitaria. Santiago.
- Pereira Salas, Eugenio, 1941. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Imp. Universitaria. Santiago.
- Pérez Bugallo, Rubén; Ruiz, Irma, 1980. *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*. Secretaría de Estado de la Cultura, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Buenos Aires.
- Pérez Bugallo, Rubén, 1985^a. "Cosmovisión y universo mágico del mapuche: la Kaskawilla". En *Revista Patagónica*. Año IV N° 21. Buenos Aires.
- _____ 1985^b. "Cosmovisión y universo mágico del mapuche: la Kina". En *Revista Patagónica*, Año V N° 23. Buenos Aires.
- _____ 1986. "Cosmovisión y universo mágico del mapuche: el Trompo". En *Revista Patagónica*, Año V N° 26. Buenos Aires.
- Pérez de Arce A., José, 1986. Proposición de una ficha para la descripción de instrumentos musicales. En *Revista Chungará* N° 15. Universidad de Tarapacá. Arica.
- Pineda y Bascuñán, F. Núñez de, 1984. Suma y epílogo de lo más esencial que contiene el libro intitulado *Cautiverio Feliz* (1969). Sociedad Chilena de Historia y Geografía. Ed. Universidad Católica de Chile. Santiago.
- Plath, Oreste, 1955. "Algunos aspectos de la tecnología araucana" en *América Indígena*, Vol. xv, N° 2. México.
- Poeppig, Eduard, 1960. *Un testigo en la alborada de Chile (1826-1829)*. Ed. Zig-Zag. Santiago.
- Reccius, Walter, 1983. "Evolución y caracterización de la platería araucana". En *Platería Araucana*. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.
- Rex González, Alberto, 1977. *Arte Precolombino de la Argentina*. Filmaciones Valero. Buenos Aires.
- Robles Rodríguez, Eulogio, 1911. "Costumbres y creencias del pueblo araucano". En *Anales de la Universidad de Chile*. T. CXXVIII. Imp. Cervantes. Santiago.
- Roel Pineda, Josafat Fernando, Salazar Aida, Bolaños César, 1978. *Mapa de instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Instituto Nacional de Cultura, Oficina de Música y Danza. Lima.
- Ruiz Aldea, P., 1902. *Los Araucanos y sus costumbres*. Biblioteca de autores chilenos. Vol. v. Guillermo Miranda ed.
- Schmidtmeyer, Peter, 1947. *Viaje a Chile a través de los Andes (1820-1821)*. Ed. Claridad. Buenos Aires.

- Schuller, R.R., 1906. "El Vocabulario Araucano de 1642-1643". En *Anales de la Universidad de Chile*. T. CXIX. Santiago.
- Silvester, Hans-Soutelle, Jacques, 1976. *La Route des Incas*. Ed. Chêne. París.
- Smith, Edmond Revel, 1855. *The Araucanians*. Harper & Brother. Nueva York.
- Stehberg, Rubén, 1981. "El complejo prehispánico aconcagua en la Rinconada de Huechín". En *Publicación Ocasional N° 35*. Museo Nacional de Historia Natural. Santiago.
- Stevenson, Robert, 1968. *Music in Aztec & Inca territory*. University of California Press. Berkeley y Los Angeles.
- Tangol, Nicasio, 1972. *Chiloé, Archipiélago Mágico*. Col. Nosotros los chilenos N° 9. Ed. Quimantú. Santiago.
- Titiev, Mischa, 1951. *Araucanian Culture in Transition*. Occasional Contributions from the Museum of Anthropology of the University of Michigan N° 15. University of Michigan Press. Michigan.
- 1968-1969. "Araucanians Shamanism". En *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*. T. XXX. Santiago.
- Valdivia, P. Luis de, 1887. *Arte, Vocabulario y Confesionario de la Lengua de Chile* (1606). Ed. fascimular. Platzmann. Leipzig.
- Vega, Carlos, 1946. *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina*. Ed. Centurión. Buenos Aires.
- Viggiano, Essain, Julio, 1948. *Instrumentología musical popular Argentina*. Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore "Dr. Pablo Cabrera". Imp. de la Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.
- Wolfswisen, P. Francisco Xavier, 1955-1956. Relato sobre las costumbres de los indios mapuches en la primera mitad del S. 18 (1742). Traducción del alemán por Carlos Henckel. En *Revista Universitaria*, Año XL-XLI N° 1, *Anales de la Academia Chilena de Ciencias Naturales N° 20*. Universidad Católica de Chile. Santiago.
- 1971. "La sangre en las creencias y costumbres de los antiguos araucanos". *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*. T. XXXI. Santiago.
- 1981. "La sangre en las creencias y costumbres de los antiguos araucanos". *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*. T. XXXI. Santiago.
- 1982. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 1. Santiago.
- 1983. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 2. Santiago.
- 1984. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 3. Santiago.
- 1985. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 4. Santiago.
- 1986. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 5. Santiago.
- 1987. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 6. Santiago.
- 1988. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 7. Santiago.
- 1989. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 8. Santiago.
- 1990. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 9. Santiago.
- 1991. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 10. Santiago.
- 1992. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 11. Santiago.
- 1993. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 12. Santiago.
- 1994. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 13. Santiago.
- 1995. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 14. Santiago.
- 1996. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 15. Santiago.
- 1997. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 16. Santiago.
- 1998. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 17. Santiago.
- 1999. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 18. Santiago.
- 2000. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 19. Santiago.
- 2001. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 20. Santiago.
- 2002. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 21. Santiago.
- 2003. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 22. Santiago.
- 2004. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 23. Santiago.
- 2005. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 24. Santiago.
- 2006. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 25. Santiago.
- 2007. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 26. Santiago.
- 2008. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 27. Santiago.
- 2009. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 28. Santiago.
- 2010. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 29. Santiago.
- 2011. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 30. Santiago.
- 2012. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 31. Santiago.
- 2013. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 32. Santiago.
- 2014. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 33. Santiago.
- 2015. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 34. Santiago.
- 2016. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 35. Santiago.
- 2017. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 36. Santiago.
- 2018. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 37. Santiago.
- 2019. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 38. Santiago.
- 2020. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 39. Santiago.
- 2021. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 40. Santiago.
- 2022. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 41. Santiago.
- 2023. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 42. Santiago.
- 2024. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 43. Santiago.
- 2025. "Composición y ejecución de la música folclórica de Chile". *Revista Chilena de Etnología*. T. I. N° 44. Santiago.