

*El Kultrún mapuche: un microcosmo simbólico **

por María Ester Grebe

I. INTRODUCCIÓN.

Si deseamos apreciar las formas y significados de las expresiones artísticas y musicales aborígenes de la cultura mapuche, debemos intentar, mediante un estudio antropológico previo, la comprensión integral de su pensamiento mágico y onírico; de su cosmovisión preñada de contenidos telúricos y míticos, proyectados dialécticamente en estructuras dualistas antitéticas; de sus *objetos-símbolos* que condensan y sintetizan el trasfondo cultural profundo. Estos últimos son reveladores, reales y multivalentes. Son capaces de articular e integrar en un todo realidades heterogéneas; y explicarnos hechos aparentemente paradójicos o contradictorios. En ellos residen, a menudo, las claves para comprender un lenguaje hermético.

Uno de estos objetos-símbolos es el *kultrún*, pequeño microcosmo simbólico que representa al universo mapuche y, asimismo, a la *machi*¹ y sus poderes. Es el timbal chamánico, uno de los instrumentos musicales aborígenes chilenos de mayor interés cultural, dada su vigencia e importancia en las diversas actividades rituales de la comunidad mapuche y sus ricas implicancias funcionales².

Diversos autores han contribuido al estudio preliminar de este instrumento. Distinguimos entre ellos los concisos aportes consistentes en descripciones organológicas breves y/o datos sobre su función, de Guevara (1908:248-253, 1913:263-266), Joseph (1931:237-238), Pereira Salas (1941:2-3), Allende (1941:919), Mazzini (1943:408-409), Cooper (1946:751), Orrego Salas (1966:55) y Aretz (1970:79-80)³. No obstante, los trabajos de mayor relevancia son los del chileno Isamitt, el sueco Izikowitz y el argentino Vega. El primero de ellos ha elaborado una serie de trabajos sobre la música e instrumentos musicales mapuches, sin olvidar la inclusión de notaciones de esquemas rítmicos del *kultrún* (1934:8-9; 1935:9-12; 1949:

* Dedico este artículo a mis amigos mapuches, músicos y artesanos, cuya cálida amistad y colaboración estimularon la realización de este trabajo. En forma muy especial, lo dedico a las *machis* de quienes he recibido sabios y valiosos testimonios orales relacionados con su arcaico instrumento musical: el *kultrún*.

¹ La *machi* es una líder ceremonial de la cultura mapuche, que desempeña cinco funciones destacadas: agente de salud, portadora y oficiante de las creencias míticas, poetisa, música y adivina. La caracterizan su capacidad para autoinducirse el estado de trance y su identificación con determinados objetos-símbolos.

² Los aspectos simbólicos y contextuales del *kultrún* serán expuestos en la sección 5 de los resultados del presente trabajo.

³ Se excluyen de esta lista los autores o estudios que meramente nombran el instrumento.

104-106); y de informaciones sobre aquellos conjuntos instrumentales en los cuales participa este instrumento (1937:57, 61-65; 1938:307-309). Por su parte, Izikowitz (1935:174-176) abre una perspectiva intercultural al agrupar el *kultrún* junto a diversos membranófonos análogos del Chaco, Perú, Paraguay, México y América del Norte. La contribución organológica de Vega (1946:143-146) se destaca, sin lugar a dudas, en primer lugar. Ofrece un trabajo sistemático, breve pero completo, que describe esquemáticamente la clasificación, dispersión, construcción, ejecución, ocasionalidad y ritmos del *kultrún*.

La revisión de esta literatura permite concluir que, en la actualidad, no se cuenta con una monografía especializada sobre el instrumento; ni tampoco con trabajos sistemáticos sobre los instrumentos vernáculos de Chile.

El presente trabajo corresponde a un estudio etnomusicológico integral del *kultrún*. Por tanto, es nuestro propósito enfocar los diversos aspectos musicales y extramusicales del instrumento, con el fin de establecer sus proyecciones en la vida, pensamiento mítico, actividad ritual y cosmovisión de aquellas comunidades mapuches aún ligadas a las prácticas chamánicas; y, al mismo tiempo, comprender su función en el proceso dinámico de cambio e integración cultural por el cual ellas atraviesan en el presente. No se ha pretendido aquí enfocar aspectos diacrónicos del instrumento, vale decir, su evolución histórica y sus correspondientes procesos de aculturación sino abarcar, más bien, sus aspectos sincrónicos de acuerdo a una perspectiva actual y vigente. Creemos que un conocimiento exhaustivo y profundo de este instrumento favorecerá la comprensión de la configuración total de la música mapuche en relación a su contexto sociocultural del cual es parte inseparable. Desde un punto de vista teórico, facilitará, al mismo tiempo, el desarrollo de un verdadero diseño etnomusicológico que englobará sintéticamente enfoques etnográficos, etnológicos, organológicos y musicales.

II. MATERIALES Y MÉTODOS.

El presente estudio es producto de un trabajo de terreno realizado en nueve reducciones mapuches de la provincia de Cautín —Cunco Chico, Zanja, Pitiraco, Pichi Quepe, Puente Largo, Trumpulo Chico, Truf-Truf, Botrolwe y Tromén—, durante un período de seis años a partir de fines de 1967. Su desarrollo fue paralelo a un estudio etnomusicológico sobre música mapuche; y otros dos proyectos antropológicos destinados, respectivamente, al estudio de la cosmovisión y medicina aborígen mapuche⁴.

Durante su transcurso, se estableció contacto con quince *machis*, ya sea residentes o con relaciones laborales en las reducciones antedichas. Un *rappor*

⁴ Dichos proyectos antropológicos se realizaron inicialmente bajo el auspicio del Centro de Investigaciones en Salud Mental de la Facultad de Medicina, U. de Chile; y posteriormente como parte del programa de investigación del Curso de Antropología Cultural, Sección Ramos Humanísticos de la Escuela de Medicina. El presente diseño sobre el *kultrún* mapuche fue presentado a *Revista Musical Chilena* en julio de 1970.

afianzado y mantenido en el transcurso del período inicial de terreno facilitó la obtención de un material auténtico, no distorsionado y homogéneo. Este se estableció no solamente con las *machis* sino también con sus grupos familiares, vecinos, amigos y, además con artesanos constructores del instrumento. Sin aquel *rapport* previo, habría sido muy difícil conseguir información objetiva sobre materias de difícil acceso por su carácter secreto, como son los significados, funciones rituales y contextos míticos del *kultrún*. Sin él no habría sido posible efectuar una observación directa del montaje ceremonial del *kultrún* con sus peculiares símbolos y episodios mágicos.

Orientados en todo momento por una ordenación metodológica inductiva y un propósito etnográfico-musical, se utilizaron algunas técnicas básicas que desglosamos a continuación:

1. Observación participante de la ceremonia de montaje del *kultrún* y de la reparación del mismo; de rituales diversos en los cuales la *machi* y su instrumento desempeñan un rol activo; y de un caso particular de ruptura de la membrana del *kultrún* en plena actividad ritual, hecho de dramáticas consecuencias en la conducta y estado psicológico de la *machi*.

2. Entrevistas libres y semiestructuradas dirigidas tanto a artesanos constructores del instrumento como a sus intérpretes: las *machis*, sus ayudantes y familiares.

3. Controles de la información verbal y musical con el fin de disminuir al máximo su margen de error, por medio de la observación directa y de entrevistas seriadas; por medio de su registro literal manuscrito y magnetofónico, lográndose también, a través de este último procedimiento, un fecundo archivo sonoro de trozos que incluyen la participación del *kultrún*.

4. Controles de la evidencia visual por medio de la utilización del registro fotográfico y dibujos de terreno. Se fotografió en color y en blanco y negro diversos ejemplares de *kultrún*, sus instrumentos acompañantes, las etapas de su construcción y escenas habituales de su ejecución en su medio natural. Como complemento o sustituto de la fotografía, se recurrió a la recolección de dibujos del instrumento y su decoración, elaborados tanto por adultos y niños mapuches familiares de *machis* como por la investigadora siguiendo las instrucciones de estos últimos.

En el transcurso del procesamiento de los datos etnomusicológicos de terreno ha primado, en todo momento, un criterio sintético. Se ha procedido a ordenar y clasificar el material según una pauta con categorías preestablecidas, eliminándose los detalles irrelevantes, no significativos o excepcionales, sin perder de vista como puntos de referencia básicos los objetivos del presente trabajo.

III. RESULTADOS.

Nuestros resultados serán expuestos en cinco partes principales:

1. Generalidades.
2. Morfología.

3. Ejecución.
4. La Música.
5. Connotaciones Extramusicales.

Cada una de estas partes ha sido dividida, de acuerdo a categorías analíticas básicas, en niveles más específicos que se desglosan de acuerdo al sistema decimal. Ellos permitirán tanto una mayor claridad en la presentación de los resultados como también una mayor coherencia de sus aspectos descriptivos.

1. GENERALIDADES.

1.1. *Area de Difusión y Vigencia.*

El área de difusión del *kultrún* abarca cuatro provincias del sur de Chile —Bío-Bío, Malleco, Cautín y Valdivia— con una zona de mayor concentración en Cautín. Al extenderse su uso a la provincia de Neuquén, Argentina, su dispersión geográfica alcanza un ámbito supranacional e intercultural.

Su grado de vigencia está unido inseparablemente a las prácticas chamánicas de la *machi*, por ser quien practica la medicina empírico-mágica aborígen y preside las diversas actividades rituales de la comunidad mapuche. Al ser la *machi* la única poseedora y cultora de este instrumento musical, su vigencia depende del grado de permanencia o extinción de esta agente de salud y comunicación ritual. Por lo tanto, el *kultrún* posee mayor vigencia en aquellas reducciones en las cuales existen una o más *machis* activas. Las visitas terapéuticas de éstas a las reducciones vecinas y aún lejanas, sirven para acrecentar el radio de acción del instrumento y reactualizar su valor cultural en aquellas zonas sujetas a un marcado proceso de aculturación. Cabe señalar que el *kultrún* no está destinado a las zonas urbanas sino a las rurales, puesto que las *machis* consideran la ciudad o pueblo como lugar vedado para las prácticas chamánicas, las cuales deben servir exclusivamente a las comunidades mapuches campesinas.

El uso del *kultrún* no está determinado o regulado por un ciclo temporal fijo o calendario ritual, puesto que las ceremonias en que participa dependen de circunstancias fortuitas, tales como enfermedad, salud o muerte, condiciones atmosféricas o sueños. No obstante, las ceremonias rituales mayores de fertilidad e iniciación —*ngillatún* y *ngeikurrewén*— suelen pertenecer a un ciclo estacional, celebrándose preferentemente en primavera u otoño.

1.2. *Clasificación.*

De acuerdo al sistema clasificatorio decimal de instrumentos musicales propuesto por E. M. von Hornbostel y C. Sachs (1914) —el cual se basa principalmente en la naturaleza del cuerpo vibratorio, modalidades y detalles de

ejecución musical y morfología—, el *kultrún* mapuche presenta un doble aspecto que incide en una clasificación mixta. En efecto, según la acción particular del ejecutante, este instrumento funciona alternativa o simultáneamente como membranófono y como idiófono; en otras palabras, como timbal-sonaja, llevando por lo tanto el número 212.11 dentro de la clave del sistema decimal antedicho (Grebe, 1971:32).

Es timbal por ser un membranófono de golpe directo, en forma de vasija cónica de boca ancha con parche simple, ejecutado individualmente con baqueta (211.11). Es sonaja por ser un idiófono de golpe indirecto, sacudido, formado por una vasija cuyas paredes interiores son golpeadas por pequeños objetos duros contenidos en su interior (112.13). En la práctica, es membranófono cuando se golpea con baqueta sin agitarlo. Sin embargo, si se ejecuta sacudiéndolo y golpeándolo a la vez, se convierte en timbal-sonaja. Ocasionalmente, puede sacudirse sin usar la baqueta, funcionando, en este caso, como idiófono sacudido o sonaja.

Si aplicamos el esquema clasificatorio de Andrée Schaeffner (1936:371-377), el *kultrún* corresponde a un cuerpo sólido susceptible de tensión, con membrana simple extendida sobre una vasija hueca de madera, la cual es puesta en vibración por medio de la percusión directa y/o indirecta.

La variedad denominada *kakel-kultrún* es mencionada por Joseph (1931: 238), Izikowitz (1935: 175), Pereira-Salas (1941: 2), Vega (1946: 143) y Aretz (1970: 80). Los dos primeros autores lo describen como un tambor grande de doble parche manufacturado con un tronco perforado. En su ejecución musical, se utilizan los dos parches tensos colocados en los extremos del tronco. Algunos ejemplares de esta variedad de *kultrún* se conservan en el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago, Chile. Ellos comprueban la existencia real de este instrumento y su forma semejante a la del bombo folklórico. Actualmente, parece haber perdido su vigencia, por lo menos en la provincia de Cautín en la cual no lo hemos encontrado en el transcurso de nuestro trabajo de terreno.

Mayor vigencia posee la variedad denominada *pichi-kultrún* (*kultrún* pequeño), de igual forma pero de menor tamaño que el *kultrún* de *machi*. Es un timbal de juguete destinado, por lo general, a los niños; o bien, hoy día, al comercio turístico.

2. MORFOLOGÍA.

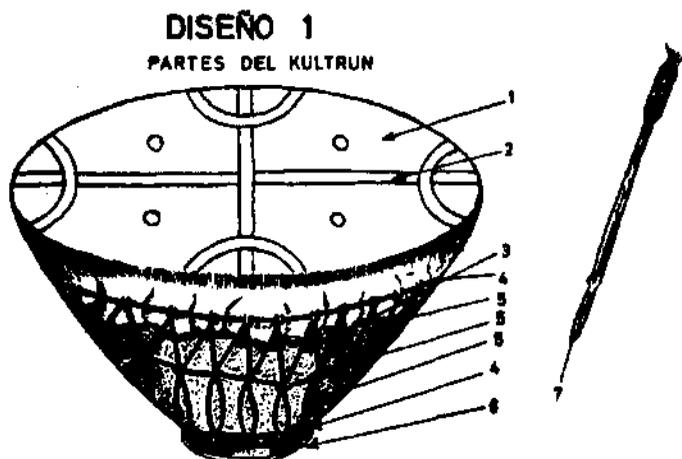
2.1. Nomenclatura Vernácula.

El timbal chamánico mapuche recibe actualmente dos nombres tradicionales. Uno, común y vigente en todo el área mapuche; y otro, arcaico, utilizado sólo a nivel del lenguaje ritual de la *machi*. Ellos son respectivamente los términos *kultrún* y *kawíñ-kurra*.

Según Félix José de Augusta, *kultrún* significa "tambor o caja de que se sirven las *machis* para espantar al *wekufü* y con que acompañan su propio

canto. Por un lado es de madera (que tiene forma de plato) y por el otro de cuero...” (1966: 105). El segundo término *kawiñ-kurra* equivale literalmente a *fiesta de piedras*. Proviene de *kawiñ*, fiesta, y *kurra*, piedra (*ibid.*: 85, 106). El describe metafóricamente la desordenada algarabía de los pequeños objetos interiores del *kultrún* que se entrechocan y golpean bulliciosamente las paredes de la vasija.

Los cultores y artesanos mapuches coinciden en el empleo de una nomenclatura tradicional específica para cada una de las partes del instrumento. Ellas pueden observarse gráficamente en el siguiente diseño ⁶:



1. *trélke-kapëra* = cuero de cabrito.
2. *wirrín-kultrún* = dibujo de la membrana.
3. *mamël-kultrún* = vasija de madera.
4. *korrón-kultrún* = bordón o cordón de cuero torcido.
5. *wedke-kultrún* = trencillas de crin de caballo.
6. *nēwe-kultrún* = asa de cuero.
7. *trëpú-kultrunwe* = baqueta de colihue.

2.2. Construcción.

A continuación, nos referiremos a las diversas etapas de la construcción del *kultrún*, tal como ellas se desglosan de un registro etnográfico y fotográfico realizado en los meses de febrero de los años 1968 y 1969 en las reducciones de Cunco Chico y Zanja ⁶. Dichas etapas son básicamente dos:

⁶ La presente nomenclatura fue proporcionada por la *machi* L. T. en una entrevista con fecha 23-V-70.

⁶ Dicho registro fotográfico, consistente en 36 diapositivas en colores, ha servido de base para el Diseño 2 cuyas 12 figuras representan las etapas principales de la construcción del *kultrún*. A modo de comparación, revítese el minucioso trabajo etnográfico de Merriam (1969: 76-95) en el cual se describe la construcción de un tambor africano.

- 1) Tallado de la vasija de madera, la cual servirá de caja de resonancia.
- 2) Montaje del *kultrún*, la cual se subdivide a su vez en dos subetapas: a) adquisición y preparación de materiales y b) montaje del instrumento propiamente tal.

Etapa 1): *Tallado de la vasija de madera.*

El tallado de la vasija de madera es ejecutado, generalmente, por un artesano especializado en la manufactura de utensilios domésticos de madera —tales como platos, vasijas, cucharas, bancos o pisos— e instrumentos musicales del mismo material —tales como la *piñilka*—. Dicho artesano es elegido de acuerdo a su experiencia y eficiencia, debiendo proveer el mismo la madera de laurel extraída ya sea de su propiedad o de tierras vecinas.

Antiguamente, la vasija del *kultrún* se tallaba en madera de canelo (*foiye*), árbol sagrado venerado por los mapuches. Sin embargo, la gradual extinción de este árbol implicó su sustitución por otro árbol de connotaciones similares: el laurel (*triwe*), cuyo grosor de tronco proporcionaba mejor que el delgado canelo el tamaño requerido para el instrumento⁷.

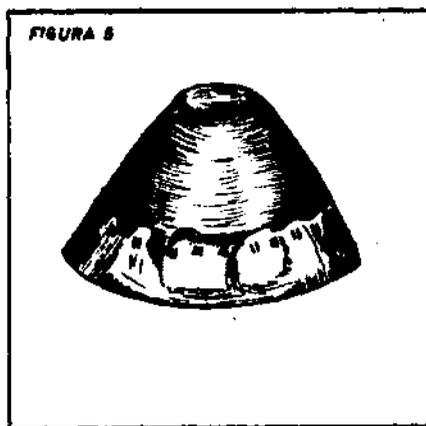
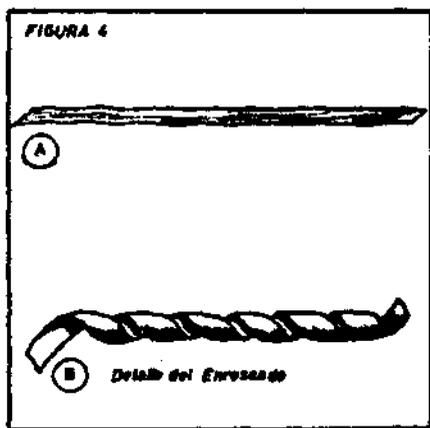
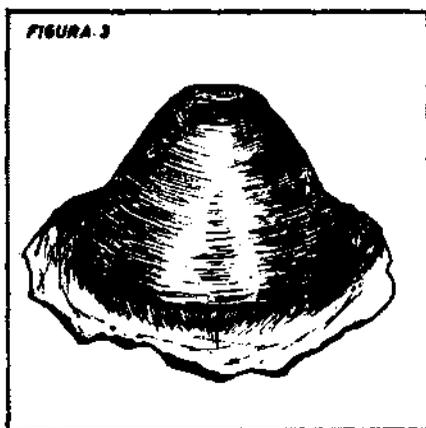
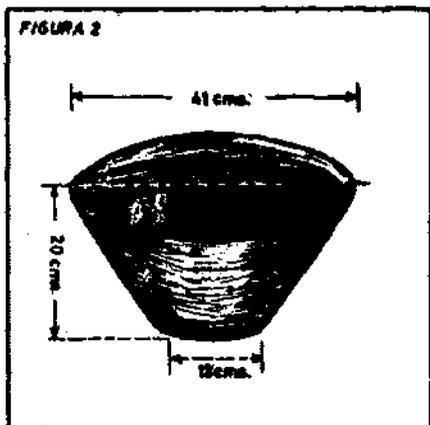
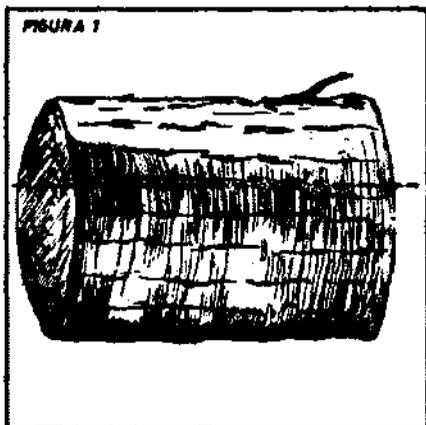
Con el fin de determinar las dimensiones del nuevo instrumento, el artesano que lo armaría posteriormente lleva al *kultrunfe* —artesano tallador de la vasija de madera— la medida del diámetro del *kultrún* de su madre *machi*, para lo cual utiliza un cordel de 43 cms. de largo⁸. Una vez acordados el precio y plazo del trabajo, el artesano tallador procede a cortar un grueso tronco de laurel, el cual debe yacer a la intemperie sobre la tierra durante varios meses.

El tallado se inicia sólo cuando la madera está suficientemente seca y madura, dividiéndose longitudinalmente el tronco (véase Dis. 2, fig. 1). Luego se procede a darle forma a la vasija utilizando para este fin dos herramientas principales: hachuela y cuchillo (véase Dis. 2, fig. 2). Este trabajo procede con ritmo lento y prolijidad artesanal, durante aquellos momentos que las actividades agrícolas o los días lluviosos lo permiten. Una vez concluida la vasija del *kultrún*, ella es transportada a su casa por el artesano que procederá a armarla.

⁷ Al respecto, es interesante señalar que la mayoría de los tambores chamánicos de diversas culturas son contruidos con madera de un árbol sagrado o cósmico. Y, "por el hecho de que la caja de su tambor está sacada de la propia madera del Arbol Cósmico, el chamán, al tañerlo, es proyectado mágicamente cerca de ese Arbol: es proyectado al 'Centro del Mundo', y, por el mismo impulso, puede ascender a los Cielos" (Eliade, 1960: 141).

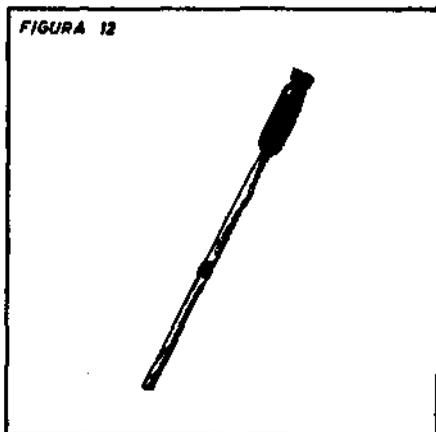
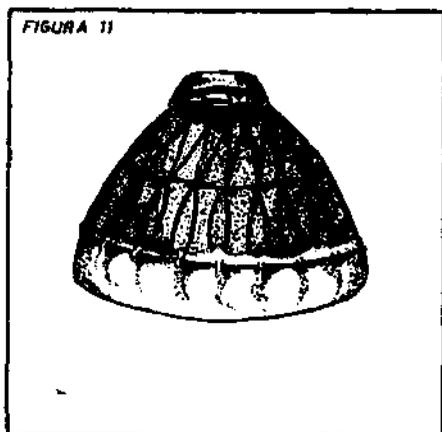
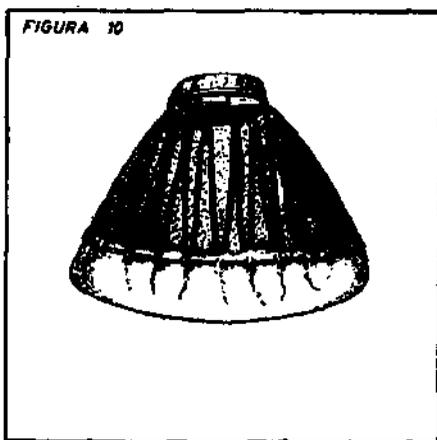
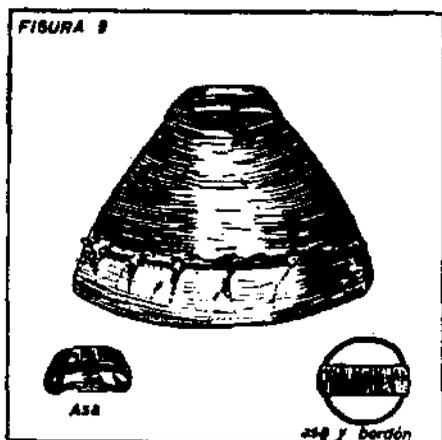
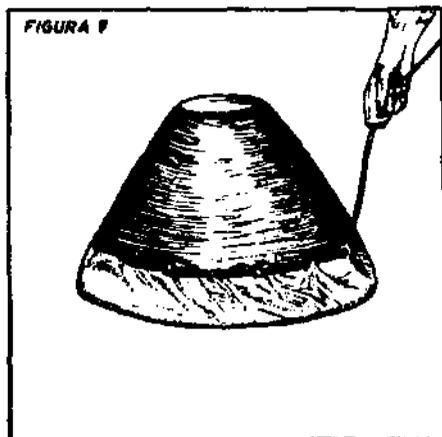
⁸ De este modo, fue posible fijar medidas en forma precisa, obviando la imposibilidad de comunicarlas por escrito puesto que ambos artesanos carecían de escolaridad.

DISEÑO 2



Construcción del Kultrán.

DISEÑO 2 (Continuación)



Etapa 2): *Montaje del kultrún.*

Con el propósito de armar el *kultrún*, el artesano debe adquirir algunos materiales en el comercio del pueblo cercano, cuyo costo es cancelado por la *machi*, dueña del nuevo instrumento. Ellos son los siguientes: un cuero de cabrito, sano y sin curtir; un trozo de correa de cuero grueso; algunos metros de lienza; y ocho bolitas de vidrio (o un número equivalente a cuatro o sus múltiplos).

Otros materiales se conseguirán en el mismo domicilio del artesano o de la *machi*. Ellos incluyen: una cantidad abundante de crin de caballo, obtenido ya sea de los animales propios o de algún vecino con el fin de confeccionar una larga trencilla que servirá de atadura; un trozo de colihue delgado, restos de género de algodón y lanas multicolores, para manufacturar la baqueta; objetos simbólicos diversos que se introducirán en el instrumento, consistentes en monedas de plata blanca, yerbas medicinales, pelajes de animales, plumas de aves, cereales y "tierra mágica" de la Argentina.

El cuero de cabrito se deja remojar en agua fría algunos días hasta que se ablanda, pudiendo pelarse con facilidad. Dicha agua se cambia tantas veces como sea necesario para que el cuero no tome mal olor o se pudra. Una vez pelado, el cuero se jabona y se enjuagua en el estero cercano quedando listo para el montaje del *kultrún* propiamente tal. La preparación del cuero puede durar hasta una semana de acuerdo a la dificultad de la operación y al tiempo disponible del artesano. La trencilla de crin de caballo debe prepararse también anticipadamente. Ella consiste en una sola trenza muy larga, delgada, firme y finamente trenzada.

El montaje del *kultrún* es ejecutado por dos artesanos, ambos hijos de una *machi*, en el patio de la vivienda de esta última, puesto que "el *kultrún* debe armarse en la casa del mapuche que lo toca". La única herramienta que se utiliza en el desarrollo del trabajo es un cuchillo de cocina afilado.

Sobre una mesa se extiende el cuero húmedo de cabrito previamente pelado. La vasija de madera, colocada con su abertura hacia abajo sobre la mesa con el cuero extendido, delimita la medida adecuada para cortar la membrana, la cual debe cubrir completamente dicha abertura y dejar, además, unos 10 cms. sobrantes para cubrir parte de la pared exterior de la vasija (véase Dis. 2, fig. 3).

Al cortar la membrana, quedan restos de cuero húmedo los cuales se utilizarán para cortar una banda larga, aproximadamente de 2 cms. de ancho. Ella se retuerce con el fin de formar un bordón tenso, procediéndose como sigue: Dos artesanos efectúan el torcimiento del cuero, sujetándolo por ambos extremos. Mediante esta acción se estruja el agua que aún permanece en el cuero y se aumenta la tensión y firmeza del bordón. Este no debe quedar muy grueso ni muy delgado, prefiriéndose un grosor de 1.5 o 2 cms. Una vez torcido, se seca con un paño frotándolo fuertemente. Se estira al sol atado a la baranda de una carreta campesina, esperándose unos

15 minutos hasta que pierda su humedad y quede semiseco (véase Dis. 2, fig. 4 A y B).

El cuero previamente estirado se coloca sobre la abertura de la vasija, sujetando y adhiriendo el excedente en la pared exterior superior de la misma, labor realizada con la vasija boca abajo sobre la mesa de trabajo. En el extremo inferior de dicho reborde externo del cuero, se efectúan una serie de pequeñas incisiones agrupadas en pares. La distancia que media entre ambas incisiones correspondientes a cada par es aproximadamente de 2 o 3 cms.; a su vez, cada par se separa del siguiente en 10 cms. de distancia aproximada (véase Dis. 2, fig. 5). Cabe señalar que las medidas aquí indicadas son calculadas "a ojo" por el artesano, quien no se preocupa de su precisión absoluta.

La vasija de madera se cubre con una capa de grasa cruda de cordero, lo cual tiene por objeto prevenir futuras grietas o partiduras en la madera. Se levanta el parche por uno de sus costados, introduciendo dentro de la vasija los objetos simbólicos antes mencionados, a los cuales se suman las bolitas de vidrio adquiridas en el pueblo (véase Dis. 2, fig. 6) ⁹.

El bordón se desprende de la carreta una vez que ha perdido parte de su humedad y, al frotarlo, no destila agua. Se introduce uno de sus extremos a través de cada par de incisiones de la membrana, cuidando de estirar y ordenar sus pliegues en el borde de la misma. El bordón, con sus extremos aún sueltos, queda listo para ser amarrado (véase Dis. 2, fig. 7).

Por un orificio de la membrana suelta, uno de los artesanos llama a la *machi* dueña del nuevo *kultrún* gritando a viva voz hacia el interior de la vasija: "¡*Këpatungé, këpatungé machi Rosa!*" (¡Ven, ven machi Rosa!). A continuación, la *machi* "introduce su voz" dentro del *kultrún* exclamando con voz potente: "¡*Akutún, akutún! ¡Ayüwi tañi piuke!*" (¡Aquí estoy, aquí estoy! ¡Contento está mi corazón!) (véase Dis. 2, fig. 8). Según la creencia mapuche, desde ese momento permanecerá para siempre la voz de su dueña dentro del *kultrún*, produciéndose una identificación de la *machi* con su instrumento, el cual simbolizará su propia voz y su propio poder chamánico ¹⁰. Y la calidad sonora del *kultrún* reflejará los atributos personales de su dueña.

Una vez concluído el episodio simbólico de la "introducción de la voz", el instrumento se cierra fuertemente amarrando el bordón previamente introducido por las incisiones del parche, formándose así el primer aro cuyo

⁹ La *machi* R. K. afirma que también en el interior de su *wada* (sonaja de calabaza) se han introducido objetos simbólicos: "maíz, arvejas y semillas de collar".

¹⁰ La validez de esta información es confirmada por una experiencia de terreno relatada al final de este trabajo (véase Apéndice, situación 1). A modo de comparación citamos el caso del chamán altaico quien en una ceremonia ritual procede a ahumar su tambor, "a invocar a los espíritus y a ordenarles que entren en el tambor... y el chamán manipula el tamboril y hace el ademán de atrapar en él al espíritu", cuyo poder necesita (Eliade, 1960: 156).

nudo se afirma con un trozo de cordel o lienza. El bordón sobrante se corta con un cuchillo. Con él se elabora un segundo aro modelado según el perímetro de la base inferior de la vasija. Antes de proceder a anudarlo, se coloca en su diámetro una asa o manilla de cuero doble cuyos extremos se sujetan uno al otro por medio de puntadas. El nudo del aro se afirma con lienza (véase Dis. 2, fig. 9).

Con la trencilla de crin, se procede a efectuar una atadura vertical en zig-zag que une gradualmente los dos aros antedichos. Cada lazada se sujeta de ambos bordones y se estira, dando cada vez mayor tensión a la trencilla y, por lo tanto, a la membrana. Finalmente, estas lazadas cubren el contorno de la pared exterior de la vasija (véase Dis. 2, fig. 10).

En el segmento medio de las antedichas lazadas, se agrega una nueva atadura horizontal, con la cual se procede a unir con pequeñas vueltas torcidas cada par de trencillas de la atadura vertical (véase Dis. 2, fig. 11). La construcción del *kultrún* ha terminado. Ahora resta dejarlo al sol por un período largo para que se seque totalmente.

Paralelamente, durante el período de tiempo transcurrido en el montaje del *kultrún*, una artesana ha manufacturado la baqueta. Con este objeto, se ha pelado un trozo de colihue de 40 cms. de largo para que quede sin nudos y suave al tacto. En su extremo superior se ha colocado un pequeño relleno de telas de algodón superpuestas. Sobre él se bordan, con hebras de lanas multicolores y aguja, puntadas de cadeneta las cuales se distribuyen en hileras verticales paralelas hasta cubrir la superficie total de dicho relleno. Finalmente, se obtiene una sencilla baqueta consistente en un colihue con cabeza blanda multicolor, percutor inofensivo que no dañará la membrana del *kultrún* (véase Dis. 2, fig. 12).

2.3. Decoración.

“Cuando se hace *ngillatún* o *ngeikurrewén*, lo pintan para que se vea bonito”, nos relata la madre de un *machi* varón refiriéndose al *kultrún* de su hijo. Es común que el diseño del instrumento no se efectúe a continuación del montaje sino posteriormente en la víspera de un ritual importante. El decorador puede ser la misma *machi* o un activo participante de la vida ritual. Sin embargo, el diseño del *kultrún* no es una mera decoración estética carente de significado, cumpliendo tal función ornamental sólo para quien no está interiorizado con los contenidos simbólicos de la cultura mapuche. En realidad, él está cargado de un profundo significado cósmico totalizador, que explicaremos más adelante. Por el momento, nos limitaremos a describir sus aspectos formales.

A pesar de que los dibujos del *kultrún* aparecen en múltiples variantes formales y colorísticas —de acuerdo a las distintas regiones, reducciones o *machis* a las cuales pertenezcan—, es posible afirmar que existen claros elementos formales constantes, los cuales se acentúan al máximo en instru-

mentos pertenecientes a *machis* del mismo *rewe*¹¹. Dichos elementos son la cruz doble o simple; los cuatro puntos o dibujos circulares distribuidos simétricamente en los espacios; las rayas angulares o semicirculares y puntos dobles o cuádruples con que termina cada brazo de la cruz¹². Por el contrario, el color suele ser un elemento libre, encontrándose comúnmente las réplicas invertidas de dos colores contrastantes —rojo-azul, rojo-verde, azul-blanco, etc.—. Observemos, en el Diseño 3, los siguientes dibujos en los cuales se puede apreciar una cierta continuidad de rasgos.

Examínese la estrecha analogía de las figuras 1 al 4. Ellas pertenecen a una *machi* maestra (fig. 1), sus dos *machis* discípulas pertenecientes al mismo *rewe* (figs. 2 y 3) y a un *machi* varón vinculado a la misma *machi* maestra (fig. 4). Sin embargo, las cuatro figuras restantes pertenecen a *machis* desvinculadas y residentes en regiones alejadas.

Cada uno de estos diseños representa al mundo terrestre y sus divisiones. La cruz representa a los cuatro puntos cardinales¹³; los puntos o dibujos circulares a las cuatro estrellas o planetas¹⁴ y sus respectivos cuatro dioses; los extremos de los brazos de la cruz a los cuatro lugares terrestres con sus respectivas familias de deidades; la intersección de los brazos de la cruz al centro del mundo, el lugar donde está la propia reducción, la propia tierra.

No es el caso de analizar aquí las ricas implicancias simbólicas de estos dibujos y sus relaciones con la cosmovisión mapuche. Dichos aspectos serán tratados en la sección 5 del presente capítulo.

3. EJECUCIÓN.

3.1. Afinación.

El *kultrún* se afina por medio del calentamiento de su membrana para lograr una mayor tensión de ésta y, en consecuencia, un sonido de mayor resonancia. Esta labor no la realiza la *machi* sino algún miembro de su familia —por lo general una mujer—, quien aproxima el instrumento a una distancia prudente del fogón familiar¹⁵. El *kultrún* es movido de modo que

¹¹ Nos referimos a un grupo de *machis* integrado por una maestra y sus discípulas, las cuales comparten un mismo tipo de ritual y sus correspondientes objetos característicos; entre ellos, el *rewe* —altar de tronco escalonado— y el *kultrún*.

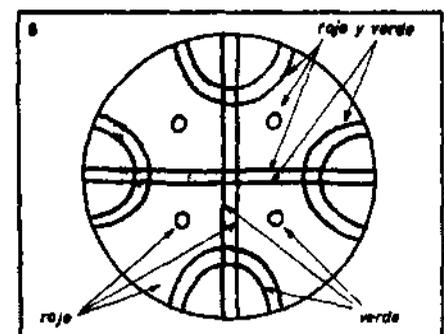
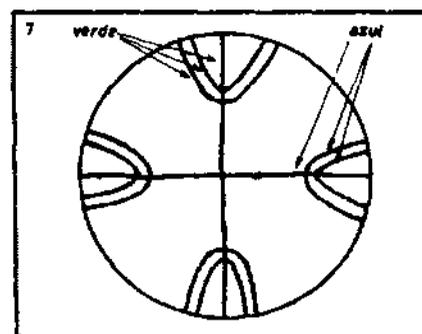
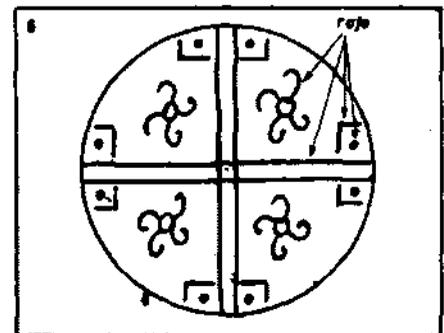
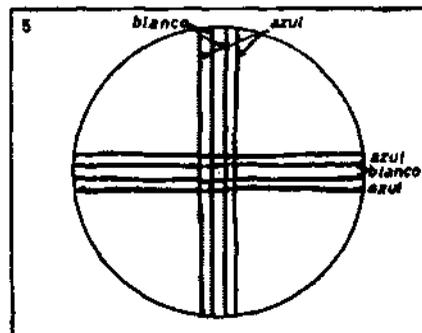
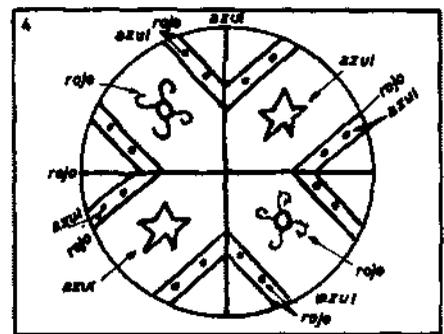
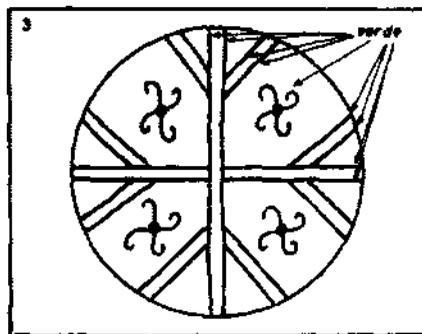
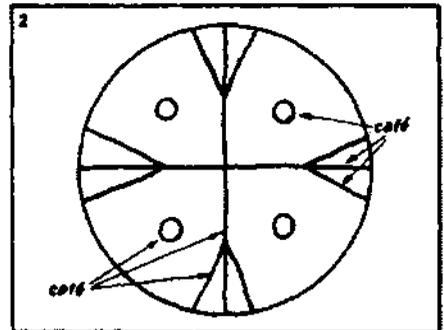
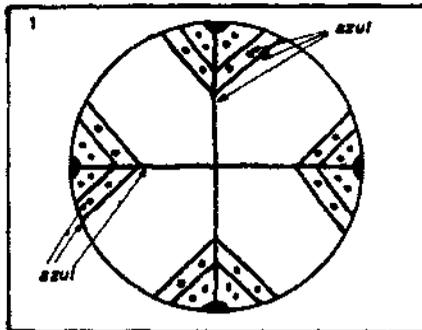
¹² Los tambores chamánicos siberianos también ostentan en su membrana ciertos dibujos simbólicos antropomórficos, zoomórficos y lineales, entre los cuales cabe señalar "las ocho líneas dobles allí trazadas" (Eliade, 1960: 142).

¹³ "Esta cruz es para contra mal", afirma uno de nuestros amigos mapuches.

¹⁴ "Ellos son estrellitas azulitas. Cosas del cielo", señala el mismo entrevistado.

¹⁵ Dicho fogón está situado sobre el suelo al centro de la *ruka*. Esta última es la vivienda tradicional de los mapuches, construida con una armazón de madera cubierta por una gruesa capa de paja. Su base suele ser ovalada o rectangular con una sola puerta orientada hacia el Este.

DISEÑO 3



Variedades de Diseño Simbólico del Kultrún.

el calor cubra la totalidad de la superficie del parche, probándose la tensión creciente del mismo por medio de algunos golpes suaves de baqueta. La encargada de la afinación entrega el instrumento a la *machi* en el momento que éste alcanza un temple satisfactorio.

Este procedimiento recién descrito se repite antes de la interpretación de cada canción o parte de ritual acompañado por *kultrún*.

La afinación del *kultrún* debe ser realizada por una persona diestra, conocedora de sus pequeños artificios. Si por algún descuido el *kultrún* es quemado, se desencadena un conflicto de serias consecuencias para la *machi* y su desempeño ritual¹⁶.

3.2. Posiciones.

Como instrumento chamánico, el *kultrún* posee tres posiciones desde el punto de vista de su altura: alta, media y baja. La posición alta más frecuente sitúa el instrumento sobre la cabeza de la *machi*, utilizándose en momentos culminantes de las ceremonias rituales o bien durante el desarrollo del trance. La posición media es la más corriente y normal, utilizándose en la mayor parte de las canciones carentes de un desarrollo dramático. La posición baja posee, en general, connotaciones medicinales claras, al ser ejecutado el *kultrún* sobre el cuerpo del enfermo en los ritos terapéuticos (*ülutún* y *datún*) y sobre la ropa del mismo en el rito de diagnóstico (*pewutún*).

Según la dirección de la membrana del *kultrún*, se advierten tres posiciones aplicables a cualquiera de los tres niveles de altura antedichas: diagonal, vertical y horizontal. La posición diagonal es la más frecuente. En ésta y en la vertical, la vasija es golpeada lateralmente con la baqueta. Por el contrario, la posición horizontal se ejecuta con la vasija en posición invertida, golpeada con la baqueta desde abajo; ella caracteriza la ejecución de los esquemas rítmicos conclusivos con los cuales se cierra una canción o danza. Otra variedad de posición horizontal se ejecuta con la vasija del *kultrún* descansando sobre la tierra, lo cual sucede sólo en el *choike-purrún*, el baile ritual del avestruz.

La *machi* sujeta siempre con la mano izquierda el *kultrún* de su asa y la baqueta con la mano derecha. Ella puede ejecutar su instrumento ya sea sentada o de pie, caminando o danzando, en trance o en estado normal.

Las diversas posiciones del *kultrún* expresan un verdadero lenguaje no verbal de gestos y actitudes corporales. Así, la posición alta presupone exaltación, ascensión cósmica o trance extático; la posición media tranquilidad, relajación o normalidad; la posición baja aplicación o proyección del poder chamánico sobre un ser humano o un objeto material, o bien, conclusión de

¹⁶ Esta situación se ilustra más adelante con una experiencia de terreno atestiguada por la autora del presente trabajo (véase Apéndice, situación 1).

una canción o danza ritual. En dicho lenguaje de gestos corporales, existen diversos elementos enigmáticos o esotéricos por descifrar que aún permanecen ocultos a la comprensión del no iniciado.

3.3. *Uso de la Baqueta.*

Por lo general, el *kultrún* es ejecutado con una sola baqueta¹⁷. Durante su largo período de aprendizaje, la *machi* ha habituado su mano derecha al *witán*, ciertos movimientos reflejos automáticos o mecanizados, por medio de los cuales ella logra batir la baqueta con un pulso regular y controlado, pudiendo alcanzar velocidades extraordinariamente rápidas. Es fácil captar dichos movimientos reflejos en el temblor persistente de la mano derecha de la *machi*, que aflora en ciertos momentos como indicador de una necesidad imperiosa de tocar su *kultrún*; o como un síntoma de un estado de trance que se avecina. Este temblor desencadena estados angustiosos si —por razones fortuitas— la ejecución del instrumento no es posible.

El uso de la baqueta doble es un caso particular en la ejecución del *kultrún*. Ello ocurre exclusivamente en el acompañamiento de una danza ritual especial: el *choike-purrún* o danza del avestruz. Esta es la única oportunidad en la cual el *kultrún* puede ser tocado por una persona ajena al equipo chamánico integrado por la *machi* y la *yegülfe*, su ayudante. El instrumento se coloca generalmente sobre el suelo entre las dos piernas del ejecutante y es golpeado con dos palillos o baquetas invertidas utilizadas por su extremo duro.

3.4. *Movimiento Corporal y Trance.*

Durante la ejecución del *kultrún*, el movimiento corporal coadyuva el desarrollo de episodios dramáticos o bien del trance propiamente tal. Este último es un estado de autohipnosis el cual es logrado por la *machi* mediante varios recursos: la concentración mental, el movimiento pendular del cuerpo, el ritmo isócrono del instrumento, la danza y el estímulo del grupo ritual a través de gritos y golpes con varillas o chuecas¹⁸. En este complejo, cumplen una función destacadísima el movimiento pendular del cuerpo de izquierda a derecha o bien de adelante hacia atrás, movimientos que son regulados por el pulso rítmico del *kultrún*. De este modo, la *machi* va induciéndose gradualmente su propio estado de trance, para el cual no utiliza ningún tipo de alucinógeno o estimulante, salvo el uso ocasional del cigarrillo. Este episodio puede durar entre 30 a 60 minutos.

¹⁷ En el pasado, esta baqueta recibió el nombre de *makawe* (Medina, 1882: 301). Sin embargo, hoy día el nombre vernáculo más difundido es *trépú-kultrúnwe*.

¹⁸ Gusinde (1931: 755) describe el desarrollo del trance extático de un chamán *ona* de Tierra del Fuego, en el cual intervienen algunos elementos similares: movimiento pendular del cuerpo, canto y concentración mental.

Una vez alcanzado el estado de trance, el movimiento corporal, toque de *kultrún* y canto se automatizan, adquiriendo una nueva calidad expresiva. Asimismo, suele producirse cierto descontrol en los movimientos de la *machi* al brincar o saltar enérgicamente, moviendo y sacudiendo vigorosamente su *kultrún*. Este estado de extrema tensión y movilidad suele coincidir con la fase culminante del trance extático y de la ceremonia ritual.

Concluimos, por lo tanto, que el movimiento corporal en la ejecución del *kultrún* está íntimamente ligado a los estados de ánimo y episodios extáticos de la *machi*, los cuales poseen vastas implicancias simbólicas que se examinarán más adelante.

4. LA MÚSICA.

4.1. Elementos Rítmicos, Métricos y de Velocidad.

En el lenguaje musical del *kultrún*, se distinguen esquemas rítmicos de desarrollo, de iniciación y de conclusión. Los primeros suelen ser ya sea fijos o libres, cambiantes de acuerdo a ciertos hábitos interpretativos de improvisación, adquiridos mediante el aprendizaje pre-iniciático y la práctica ulterior. Los dos segundos suelen ser utilizados como señales fijas ubicadas al comienzo y final de las partes y subpartes de cada canción o danza ritual.

Los esquemas de desarrollo rítmico fijo caracterizan tanto a canciones breves y sencillas como a algunas danzas —tales como el *choike-purrún*, la danza ritual del avestruz. En ellas se utilizan a lo sumo uno o dos esquemas rítmicos individualizados.

EJEMPLO 1

RITMOS DE LLAMADA Y DANZA DE CHOIKE

A) LLAMADA (entrada y paseo del choike)



B) DANZA (ciclo rítmico inicial)



Por su parte, los esquemas de desarrollo rítmico libre o cambiante son propios del ritual extenso y caracterizan, asimismo, a las canciones de mayor duración. En el transcurso de estas últimas, se genera una sucesión de pequeñas variantes las cuales se desprenden unas de otras formando una especie de mosaico rítmico alternante.

EJEMPLO 2

SUCESION DE ESQUEMAS RITMICOS EN UN ULUTÚN

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

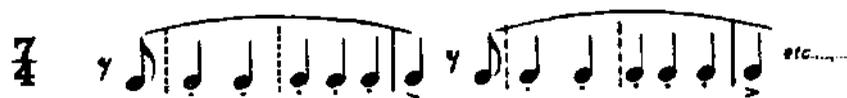
Los esquemas métricos más utilizados son ya sea binarios o ternarios de tendencia generalmente regular y simétrica. En cambio, los metros irregulares son excepcionales y pertenecen al rito individual de alguna *machi* imaginativa o aculturada¹⁹. (Véase Ejemplo 3).

Como norma general, los cambios métricos indican una división o subdivisión de la canción o danza ritual, estando también ligados a los cambios de contenido poético del canto chamánico. Asimismo, es común la alternancia entre metros binarios y ternarios, lo cual favorece la variedad y el contraste.

¹⁹ Compárese el siguiente ejemplo con las transcripciones de Carlos Isamitt, quien nos ofrece algunos esquemas rítmicos de *kultrún* anotados directamente en su contexto ritual (1934: 8-9; 1935: 9-10; 1949: 105-106).

EJEMPLO 3

ALGUNOS ESQUEMAS METRICOS Y RITMICOS IRREGULARES DEL KULTRUN



Los esquemas rítmicos y métricos sirven como base de sustentación al canto. Según los hábitos y destrezas vocales adquiridas por la *machi*, la voz coincide con sus puntos de apoyo²⁰, o se desvía sutilmente de ellos, creando un segundo plano rítmico más libre e improvisado. Esto mismo se aplica a los instrumentos acompañantes del *kultrún*. La *kaskawilla*, la *wada* y las *piñilkas* meramente subrayan sus tiempos fuertes o duplican sus esquemas rítmicos. En cambio, la *trutruka*, el *lolkiñ* y la *corneta* improvisan ritmos libres sobre el pulso básico del *kultrún*²¹ (véase Dis. 4/5).

Existe, asimismo, una estrecha relación funcional entre la danza mapuche y el pulso rítmico del *kultrún*. En efecto, ciertos metros ternarios moderadamente rápidos se asocian claramente al *purrún* (la danza). En cambio, los metros binarios y algunos ternarios de velocidad lenta o moderada tienden a asociarse a la canción chamánica.

No obstante, los toques de *kultrún* evolucionan por lo general dentro del ámbito de velocidad del pulso normal (M. M. 60-80). Puede observarse que los *tempi* más rápidos o lentos alcanzan los siguientes límites extremos:

²⁰ Revítese este aspecto en las canciones iniciáticas y terapéuticas acompañadas por *kultrún* que transcribe Isamitt (1935: 9-12).

²¹ Por razones de espacio, no se incluyen aquí transcripciones representativas de trozos instrumentales en los que interviene el *kultrún*; o canciones acompañadas por este último.

Ejemplo 4

Ambito de Velocidades en la Ejecución del Kultrún

M. M. 45 ←———— M. M. 60-80 —————→ M. M. 160

Estos últimos dependen muchas veces de factores extramusicales. Así, por ejemplo, los pulsos extremadamente rápidos acompañan a los episodios del trance extático de la *machi* y su desarrollo dramático; y los más lentos a los toques del rito funerario chamánico.

4.2. *Elementos Articulatorios, Dinámicos y Tímbricos.*

El *kultrún* exhibe una variada gama de posibilidades articulatorias, las cuales están al servicio del fraseo rítmico y de la individualización de sus esquemas. Las articulaciones más frecuentes son: normal, legato, staccato y legato-staccato, las cuales pueden o no incluir acentos en su tiempo fuerte. Ellas se ilustran a continuación:

Cuadro 1

Posibilidades Articulatorias del Kultrún

	ACENTUADO	SIN ACENTUAR
NORMAL		
LEGATO		
STACCATO		
LEGATO-STACCATO		

Ellas se aplican por igual a los metros y ritmos ternarios, binarios e irregulares. En todo caso, las articulaciones elegidas dependen del carácter y velocidad del trozo instrumental y de la pericia interpretativa.

El toque del *kultrún* evoluciona en tres niveles dinámicos: fuerte (f), mezzo forte (mf) y piano (p), predominando los dos primeros. Dichos niveles están íntimamente relacionados con las connotaciones mágicas del sonido: "El sonido más fuerte del *kultrún* es el más poderoso para llamar al buen espíritu y echar al *wekufe*". Dentro del transcurso de cada trozo y sus partes, el desarrollo dinámico es por lo general plano y por excepción graduado.

La calidad tímbrica general del *kultrún* depende del tamaño de su caja de resonancia y de la tensión de su membrana producto de una afinación adecuada. No obstante, las posibilidades tímbricas ofrecidas por el uso variado de la baqueta que encontramos en membranófonos afroamericanos, es decir, golpes dirigidos contra los bordes de la membrana y la caja de resonancia de madera, se ocupan muy rara vez²². Lo que predomina es el golpe con la punta blanda de la baqueta dirigida hacia la zona central de la membrana, cuyo timbre característico es enriquecido por el tintinear de los objetos duros sacudidos en su interior. Ocasionalmente, la ejecutante puede hacer uso de golpes diferenciados dirigidos a los bordes de la membrana.

4.3. Función en Conjuntos Instrumentales.

El *kultrún* es un instrumento musical utilizado tanto a nivel solista acompañante como integrado en conjuntos diversos.

La ejecución del *pillantún* —ritual simple de la *machi* frente a su *rewe*— es un paradigma de la ejecución solista del *kultrún* como acompañante del canto chamánico. Asimismo, las canciones del *ülutún* —rito terapéutico para enfermedades leves—, del *pewutún* —rito de diagnóstico— y de otros ceremoniales menores emplean el acompañamiento del *kultrún*.

Además, la participación del *kultrún* en agrupaciones instrumentales es frecuente y variada, incorporándose en conjuntos diversos que detallamos a continuación:

Kultrún y *kaskawilla* (sonaja de cascabeles), ejecutados conjuntamente por una sola *machi*, la cual sujeta la *kaskawilla* por su aro de cuero en la mano derecha que toca también la baqueta del *kultrún*. En este caso, la sonaja de cascabeles efectúa sólo un doblaje rítmico. Esta agrupación es muy frecuente y acompaña las canciones de algunos rituales menores.

Kultrún, *kaskawilla* y/o *wada* (sonaja de calabaza), ejecutados por una *machi* y su ayudante o *yegülfe*. Es el conjunto característico de instrumentos musicales terapéuticos utilizados en el *datún* o gran *machitún*.

Agrupación de *kultrunes* (dos, tres o cuatro), tocando simultáneamente como acompañamiento del canto ritual. Es propio de algunas ceremonias tales como el *ngeikurrewén* o baile de *machi* —ritual chamánico post-iniciático—; el *eluwün* de *machi* —ritual chamánico funerario—; y el *ngillatún* —gran ritual de fertilidad—. En todos ellos, el conjunto de *kultrunes* debe ser interpretado por una congregación de dos o más *machis* y/o ayudantes de *machi*.

²² Al respecto, Aretz (1967: 48) y Ayestarán (1967: 25) nos informan acerca de los golpes de baqueta dirigidos a la caja de resonancia del instrumento y/o sus bordes en algunos tambores afroamericanos.

Agrupación de *kultrunes* (dos o más), *piñilka*²³, *trutruka*²⁴, pudiendo agregarse también *cornetas*²⁵ y *lolkiñes*²⁶. En los grandes rituales —tales como el *ngillatún*, *ngeikurrewén* y *eluwün* de *machi*— este conjunto suele crecer por medio de la multiplicación de los instrumentos mencionados; en este último caso, se suele hablar de la “orquesta mapuche”. (Véase Diseño 4/5).

En todos los antedichos conjuntos, cada especie instrumental posee una función definida, predominando en su desarrollo el empleo de técnicas de improvisación basadas en conocidos esquemas relativamente fijos. Así, el *kultrún* tiene a su cargo la mantención del pulso básico y la elaboración rítmica, al mismo tiempo que acompaña al canto de la *machi*. Tiene a su cargo marcar la iniciación y conclusión de las diversas etapas del ritual, poseyendo, por lo tanto, una función conductora del grupo instrumental. La *piñilka*, *kaskawilla* y *wada* efectúan doblajes rítmicos. Y la *trutruka*, *corneta* y *lolkiñ* poseen funciones improvisatorias de acuerdo a esquemas melódicos que les son propios a cada uno de ellos; sus entradas son esporádicas y están determinadas tanto por la evolución de la ceremonia como por los problemas de respiración y necesidades de reposo de sus intérpretes.

A modo de síntesis, observamos que, en todos los conjuntos en los cuales participa, el *kultrún* posee un rol directivo principal en el desarrollo de la música ceremonial, proveyendo al grupo instrumental de una base de sustentación sólida equivalente a una columna vertebral rítmica.

5. CONNOTACIONES EXTRAMUSICALES.

5.1. *Kultrún y Cosmovisión Mapuche.*

El *kultrún* es el microcosmo simbólico de la *machi* y de la cultura mapuche, en el cual se plasma su particular concepción espiritualista dialéctica del universo. En efecto, su membrana dibujada representa a la superestructura cósmica y sus diversos componentes inmateriales. Ella representa, por tanto, a las cuatro divisiones de la plataforma cuadrada terrestre orientadas según los cuatro puntos cardinales a partir del Este; a la “tierra de las cuatro esquinas” (*meli esquina mapu*), llamada también “tierra de los cuatro lugares” (*meli witrán mapu*) o “tierra de las cuatro ramas” (*meli changkiñ*

²³ La *piñilka* es una flauta de filo, sin ducto, vertical, individual, cerrada en su extremo inferior, sin orificios de digitación y manufacturada de madera.

²⁴ La *trutruka* es una trompeta natural tubular, vertical, recta, con o sin embocadura, manufacturada de *rēni*, un colihue grueso de gran longitud.

²⁵ La *corneta* es un préstamo cultural: una corneta corriente del ejército, dada de baja.

²⁶ El *lolkiñ* es una trompeta natural tubular, vertical, recta, con o sin embocadura, manufacturada de un cardón de costa de tamaño mediano.

INSTRUMENTOS TERAPEUTICOS
COMPLEMENTARIOS

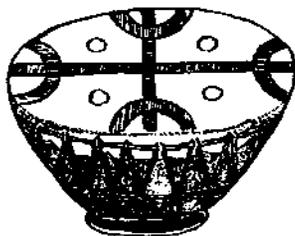
MASKAWILLA



Cascabel
(de laije)



WADA



KULTRUN

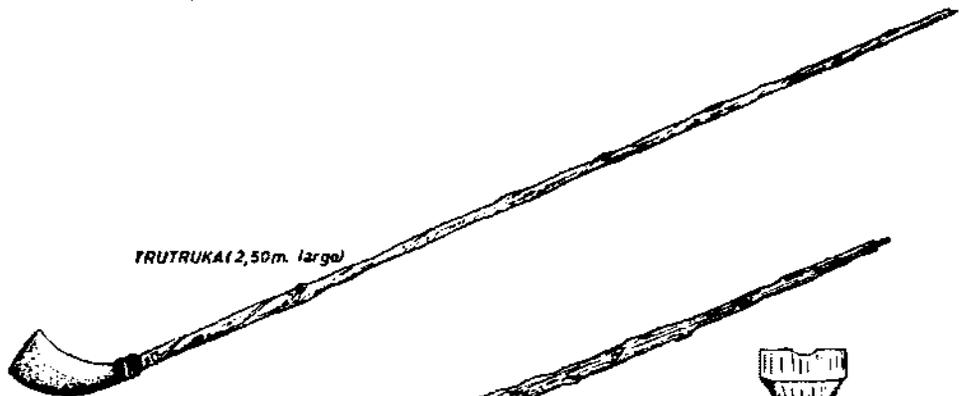
4

DISEÑO 4/5

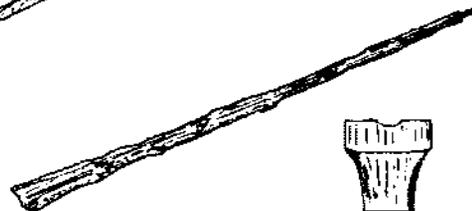
LA ORQUESTA MAPUCHE

El Kultrún y sus Instrumentos Acompañantes

TRUTRUKA (2,50 m. largo)



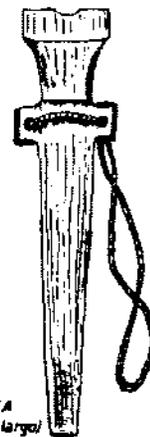
LOLKIÑ (1 m. largo)



CORNETA (40 cms. largo)

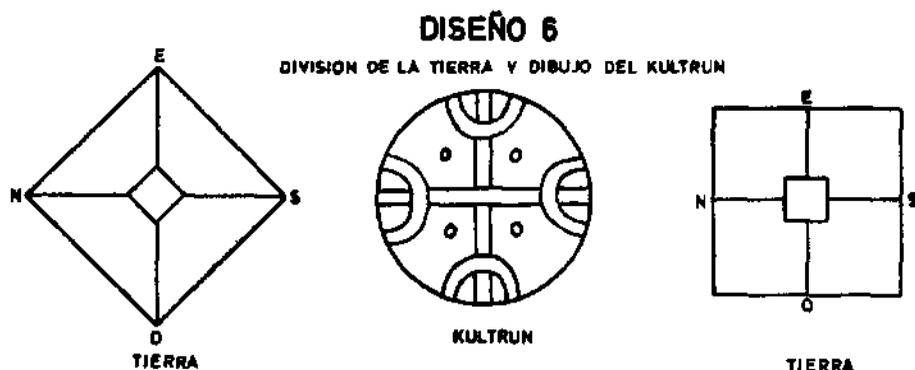


PIFILKA
(23,5 cms. largo)



5

mapu). “El *kultrún* es como *meli esquina mapu*”, afirma uno de nuestros amigos mapuches, activo participante de la vida ritual (Grebe et al., 1972: 52-53). Observemos esta comparación:



Dichas cuatro divisiones se proyectan tanto en la plataforma terrestre como también en cada una de las seis plataformas cuadradas restantes que se superponen verticalmente en el espacio, conformando el mundo sobrenatural (*ibid.*: 50) ²⁷.

Por otra parte, la vasija de madera del *kultrún*, junto a los objetos simbólicos introducidos en ella, representa a la infraestructura cósmica y terrestre con sus diversos componentes materiales. Este hecho queda atestiguado por informaciones de terreno consistentes en listas de objetos-símbolos introducidos dentro del *kultrún* en la ceremonia de su montaje. Una de ellas enumera los siguientes elementos y especifica sus significados: “Plata blanca, cuatro monedas chicas para que la *machi* tenga harta plata; cuatro bolitas de cristal, polcas, que dan *newén* (poder) a la *machi* ²⁸; *foiye* (hojas de canelo) en contra del mal; semillitas del *chillüm* (yerba medicinal) para que no le falte remedio a la *machi*; pelitos de animal —caballo, vaca, oveja, chanco— para llamar suerte; que tenga animales la *machi*, bucy de *ngillatún*; plumas de ave —ganso, pato, gallina— para que haya muchas aves en la casa; trigo y maíz para que no falte el pan, la comida; y tierra café de la Argentina para la buena suerte”. Todos estos objetos deben sumar números pares, prefiriéndose el cuatro y sus múltiplos,

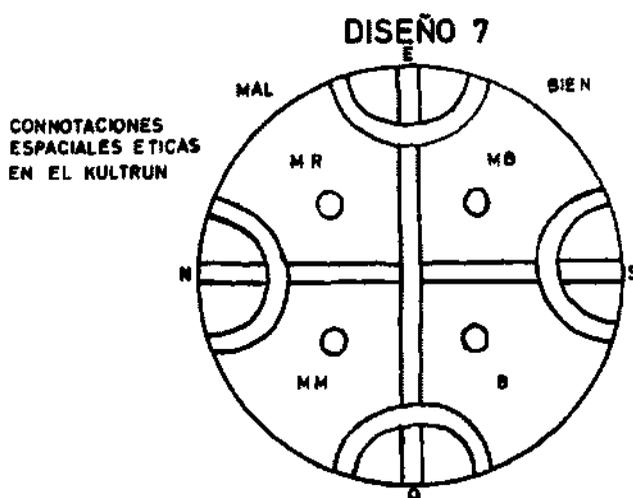
²⁷ Según Eliade (1960: 143), “el tambor [chamánico] representa un microcosmo con sus tres zonas —Cielo, Tierra, Infierno—, al mismo tiempo que indica los medios gracias a los cuales el chamán realiza la ruptura de los niveles y establece la comunicación con el mundo de arriba y de abajo”.

²⁸ El cristal ha sido y es un símbolo de poder del chamán indoamericano (Métraux, 1963: 293).

puesto que "pares es el camino bueno y nones el malo". Ellos poseen un claro significado telúrico de fertilidad: el vientre de la madre-tierra pleno de sus productos naturales.

Además, la vasija de madera de laurel representa al árbol cósmico que nace y se cría en la tierra, existiendo una estrecha relación entre ambos. Se cree que dicho árbol cósmico y el tambor tallado de su madera poseen el poder de proyectar a su dueña hacia las alturas²⁹. En efecto, para las *machis* mapuches dicha función es cumplida tanto por el *rewe* (árbol cósmico escalonado) como por el *kultrún*. Algo similar sucede a los chamanes de Siberia y del Asia Central, quienes "afirman viajar por los aires sentados sobre sus tambores" en sus viajes mágicos del trance extático (Eliade, 1961: 127).

En consecuencia, el *kultrún* resume los componentes cósmicos y terrestres, materiales e inmateriales, representando una síntesis dialéctica del universo; un límite topográfico que separa al mundo natural terrestre de las seis plataformas del mundo sobrenatural. El dibujo simbólico de su membrana posee implicancias espaciales éticas regidas por la pareja de oposición bien-mal. Su cruz representa a los cuatro lugares terrestres o puntos cardinales orientados mirando hacia el lugar óptimo de la cordillera nevada. A cada uno de ellos se ha asignado "distintas connotaciones de bondad y maldad, de acuerdo a asociaciones de origen empírico-racional o mágico-religioso, ligados a fenómenos naturales, climáticos o geográficos y sus efectos positivos o negativos en la economía agraria y bienestar general de los mapuches" (Grebe et al., 1972:54). Esquematizamos a continuación dichas relaciones:



²⁹ La poesía chamánica incluida en el presente trabajo ilustra estas creencias. (Véase Apéndice, "Canto al Kultrún").

Orientación Espacial Etica de la Tierra y Dibujo del Kultrún

Mal	= Oeste/Norte	Bien	= Este/Sur
Muy Malo (MM)	= Oeste (mar)	Muy Bueno (MB)	= Este (cordillera)
Malo/Regular (MR)	= Norte	Bueno (B)	= Sur

En suma, el dibujo del *kultrún* representa la estructura simbólica de la cosmovisión mapuche, la cual es espiritualista dialéctica, dualista, simétrica y basada en parejas de oposición (*ibid.*: 47) ³⁰. Dicha estructura refleja la existencia de contradicciones y conflictos internos en las creencias mapuches, cuyo libre juego puede incidir en las alternativas de su cambio cultural dinámico, adaptación gradual o permanencia estática. Al descifrar sus símbolos encontramos las claves para comprender su significado profundo y hermético.

Al resonar dicha membrana dibujada, se pone en vibración lo que ella significa: una serie encadenada de relaciones simbólicas; permitiendo a su intérprete y auditorio efectuar asociaciones reveladoras y multivalentes; permitiendo integrar y articular la materia sonora a sus contextos culturales míticos; y alcanzando, así, niveles insospechados de comunicación expresiva. En efecto, se abre una nueva dimensión temporal infinita. Mito y música son "máquinas para suprimir el tiempo" (Lévi-Strauss, 1968: 25), operando en el tiempo fisiológico diacrónico del oyente y exaltando su percepción de fenómenos cognitivos y afectivos, concientes e inconcientes (Grebe et al., 1971: 191).

5.2. Comunicación Ritual.

Por ser un instrumento destinado a la comunicación ritual y a su agente, la *machi*, existen normas severas que sancionan su ejecución indebida por personas no iniciadas en el chamanismo. En efecto, el *kultrún* no puede emplearse como mero juego, diversión, pasatiempo o broma. La *machi*, sus familiares y amigos velarán porque esto no suceda, evitando, de esta manera, que recaiga un "castigo de los dioses" sobre quienes han transgredido las normas culturales.

Su aprendizaje oral opera solo a través de una cadena de transmisiones internas del grupo de iniciadas, de maestras a discípulas. Esto ocurre durante el período pre-iniciático de la *machi* nueva, en el cual ésta imita a su maestra y sigue fielmente sus consejos y enseñanzas. Entonces aprenderá los secretos de la comunicación ritual por medio del *kultrún* y el canto, junto a las diversas otras tareas y destrezas chamánicas. Aprenderá el arte de su ejecución, dominando gradualmente sus diversas técnicas; y, además, las connotaciones simbólicas y mágico-religiosas del instrumento.

³⁰ Dichas características son fáciles de apreciar no sólo en el dibujo del *kultrún* sino también en el principal medio de comunicación ritual: la poesía chamánica cuyas cadenciosas repeticiones pareadas reflejan un claro pensamiento mítico dualista y simétrico. (Véase Apéndice, "Canto al Kultrún").

Una vez iniciada la *machi*, su *kultrún* desempeñará valiosas funciones comunicativas en las diversas ceremonias rituales terapéuticas y diagnósticas, iniciáticas y post-iniciáticas, de fertilidad y funerarias. Su participación específica en ellas será descrita en forma esquemática:

En el *pillantún* —rito solitario en el cual la *machi* dialoga con sus espíritus auxiliares—, la comunicación a través del canto y su acompañamiento de *kultrún* se establece con el fin de vincular dos mundos: el natural de la *machi* terrestre y el sobrenatural, recinto de los dioses benéficos y origen del poder chamánico. Dicho ritual se inicia de madrugada frente al *rewé*, motivado por un sueño simbólico al salir *wuñelſe*, el lucero del alba³¹. Su atmósfera comunicativa es íntima, recogida y poética.

En el *ülutún* —rito terapéutico breve y sencillo para enfermedades leves o incipientes—, la *machi* acompaña su canto con un solo instrumento, el *kultrún*, que suele ser sustituido ocasionalmente ya sea por *kaskawilla* o *wada*. El *kultrún* debe ser ejecutado sólo por la *machi*, ya que ésta se desempeña sin ayudante. Por lo tanto, la comunicación ritual se establece fundamentalmente entre la *machi* y su paciente. La acción terapéutica —que incluye masajes e infusiones de yerbas medicinales, aspersiones, fumigaciones y exorcismos— se desarrolla junto al canto y al toque de *kultrún*.

En el *datún* —rito terapéutico extenso y complejo destinado a enfermedades graves o crónicas—, la *machi* acompaña su acción curativa con canto y dos instrumentos, el *kultrún* y la *kaskawilla*, sustituida ocasionalmente por la *wada*. El *kultrún* y su instrumento acompañante son ejecutados por la *machi* y una ayudante musical denominada *yegülſe*, quienes interpretan alternada y simultáneamente sus respectivos instrumentos. Puesto que el grupo ritual incluye, además, al lenguaraz (*dungulmachife*)³² y a los cuatro guerreros míticos (*melí keſaſe*)³³, la comunicación se expande y enriquece alcanzando niveles expresivos de alto contenido dramático. Para ello, contribuyen activamente el toque del *kultrún* y su instrumento acompañante, el canto y recitación chamánicas, la danza, los episodios dramáticos y el trance.

En el *pewutún* —rito de diagnóstico—, la *machi-pewún* (adivina chamánica) utiliza exclusivamente su *kultrún* para acompañar su propio canto,

³¹ A éste se le invoca frecuentemente como *wuñelſe kushe*, la anciana diosa del lucero del alba, mensajera astral que comunica a la *machi* su mensaje onírico. La mitología mapuche agrupa a *wuñelſe* junto a *melí wanglén* (los cuatro dioses de las estrellas) y a *melí kiyén* (los cuatro dioses de la luna), quienes forman un equipo de salud cósmico que tiene a su cargo la prevención y curación de enfermedades humanas a través de su intermediaria, la *machi*.

³² El rol de lenguaraz es desempeñado por un hombre adulto o anciano de gran experiencia ritual. El es el interlocutor de la *machi* que debe interpretar el contenido de su lenguaje ritual comunicado durante el estado de trance.

³³ Los cuatro guerreros míticos representan a los cuatro dioses guerreros (*melí weichaſe*), quienes son personificados por cuatro varones jóvenes o adultos. Portando chuecas o largas varillas de colihue, ellos montan guardia alrededor del paciente, debiendo estimular el trance de la *machi* con sus gritos rituales y defender al enfermo combatiendo al mal espíritu de la enfermedad.

trance y diálogo con el lenguaraz (*dungulmachife*). Además de estos participantes, el grupo ritual incluye al paciente —en cuya ausencia se le sustituye por su propia ropa—, a los familiares del paciente y a los cuatro guerreros míticos, entre los cuales opera la comunicación ritual adivinatoria que culmina en el diagnóstico. Contribuyen a crear su peculiar clima de suspenso expresivo el toque de *kultrún*, el canto y recitación chamánica, los episodios dramáticos y el trance.

En el *machilüwün* y *ngeikurrewén* —ritos iniciático y post-iniciático, destinados el primero a dar comienzo a las actividades rituales chamánicas de la *machi* nueva y el segundo a renovar cada cuatro años los poderes chamánicos de la *machi* iniciada—, se utilizan de dos a cuatro *kultrunes* de acuerdo al número de *machis* participantes. A dicho conjunto se unen, en las danzas, *pifilkas*, *trutrukas*, *lolkiñ* y/o *corneta*. Los participantes rituales son casi los mismos del *datún*, salvo que el paciente es aquí la propia *machi* y que el grupo ritual se amplifica considerablemente al incluir a los familiares y amigos de esta última. Por tanto, la comunicación ritual crece social, musical y artísticamente en un ambiente de cordialidad y alegría. Sus recursos expresivos son similares a los descritos en el *datún*, entre los cuales cabe la participación destacada del *kultrún*.

En el *ngillatún* —gran rito de fertilidad destinado a efectuar cada cuatro años rogativas por la fertilidad de la tierra y de los animales—, se utilizan los mismos instrumentos que en el *machilüwün* y *ngeikurrewén*, congregándose en él todos los individuos pertenecientes a una reducción, a los cuales se suman los mapuches de reducciones vecinas, familiares y amigos. La comunicación y cohesión social a través del lenguaje ritual se expande aquí a niveles multitudinarios, por medio de los mismos elementos y recursos expresivos pertenecientes a los ritos iniciáticos antedichos. En su ambiente serio y pleno de misticismo, el *kultrún* se proyecta en una función comunicativa primordial y rectora de la ceremonia.

Finalmente, en el *eluwün* de *machi* —rito funerario destinado a una *machi* fallecida—, se utilizan los mismos instrumentos musicales que en los dos últimos rituales descritos. Al congregarse en él los familiares de la difunta, amigos y *machis*, la comunicación ritual adopta peculiares caracteres plañideros, de duelo y tristeza. El toque lúgubre y solemne de los *kultrunes* contribuye a realzar dicha atmósfera.

En todos estos rituales, el *kultrún* se comunica por medio de un complejo lenguaje de signos. Sus esquemas rítmicos cambiantes o fijos y sus características de articulación, dinámica y velocidad, unidos a sus posiciones y movimientos corporales de la ejecución, forman una compacta configuración de relaciones expresivas proyectada en el lenguaje ritual total. El grupo actúa obedientemente de acuerdo a su red de señales y símbolos, estableciéndose en todo momento una transmisión eficaz que permite el éxito del ceremonial.

5.3. Funciones Medicinales.

Los mapuches sostienen que el *kultrún* posee poderes curativos al ayudar a establecer, junto al canto de la *machi*, los vínculos comunicativos entre el chamán y sus espíritus auxiliares; entre el mundo natural terrestre y el mundo sobrenatural benéfico. Y a combatir eficazmente al espíritu maligno de la enfermedad: el *wekufe*. De esta manera, el *kultrún* y el canto de la *machi* se asocian a la salud y al bienestar general, puesto que son antídotos contra la enfermedad. Según una anciana y sabia *machi*, los instrumentos de música son poderosos: "Ayudan a curar. Se asusta el *wekufe* con ellos. Se asusta dentro del enfermo. Se va corriendo el *wekufe* a otra parte. Con canto y *kultrún* se va el *ku*trún (enfermedad) y el *wekufe*". Y el esposo de una *machi* discípula de la anterior lo confirma: "Mientras más sonido de *kultrún*, más arranca el *wekufe* porque se asusta. La *machi* lo asusta. El sonido echa al *wekufe*. La fuerza del sonido viene de arriba". Estas creencias explican por qué la *machi* aplica el toque del instrumento sobre su paciente durante su labor curativa. Explica, además, por qué se le atribuye la capacidad de favorecer "la llegada del *küme püllü*", el buen espíritu del trance chamánico, el cual permite a la *machi* la realización cabal de su acción terapéutica.

Sin embargo, al *kultrún* se le asigna también propiedades diagnósticas y profilácticas. En el *pewutún* (ritual de diagnóstico), se aplica el toque de *kultrún* sobre alguna prenda interior blanca del enfermo colocada al sol. Mediante este acto, se cree que el instrumento contribuye a captar e identificar la etiología y síntomas de la enfermedad, facilitándose así su diagnóstico. Se utiliza, asimismo, su toque para prevenir la llegada de la enfermedad a un hogar o a un posible enfermo, evitándose que el espíritu maligno tome posesión de este último. "El *kultrún* ataja el mal, la enfermedad", afirma otra *machi*, ratificando así la creencia en sus propiedades profilácticas. En todo caso, el toque del *kultrún* unido a la voz chamánica logra efectos psicoterapéuticos notables al calmar la angustia del enfermo; al apoyar y reasegurar su fe en su recuperación o mejoría.

Como regla general, al *kultrún* se le asigna mayor poder medicinal que a la *wada* y *kaskawilla*, sus instrumentos rituales acompañantes. No obstante, se cree que al unirse en el conjunto ritual estos tres instrumentos actúan en consuno contra la enfermedad, reforzando recíprocamente sus poderes comunicativos y medicinales. Concluimos, por tanto, que el principal accesorio ritual de la *machi* es, sin lugar a dudas, el *kultrún* (Métraux, 1963: 594; 1967: 190). Sin él, es imposible realizar las principales ceremonias rituales, quedando deprivada la *machi* de sus funciones medicinales³⁴. Por eso, el aprendizaje de sus técnicas de ejecución es parte fundamental del entrenamiento chamánico, el cual debe ser estrictamente controlado por una *machi* maestra.

³⁴ En el Apéndice, situación 1, presentamos un caso particularmente dramático que prueba la íntima relación existente entre el *kultrún*, el poder chamánico y las funciones medicinales de la *machi*.

Cabe señalar que las creencias mapuches relativas a la función medicinal de la música e instrumentos musicales no constituye un caso aislado. En diversas culturas indoamericanas de Sudamérica, se atribuye una poderosa acción terapéutica a la música al combatir ésta las fuerzas maléficas de la enfermedad (Ackerknecht, 1963: 626-627; Métraux, 1963: 583). Asimismo, se asigna a la música una capacidad profiláctica, utilizándose como defensa contra el mal y el peligro de enfermedad (Métraux, *ibid.*: 585).

Se cree que el valor medicinal de los instrumentos musicales chamánicos reside en su capacidad de representar con su sonido a las voces de los espíritus (*ibid.*: 573). "En la mayoría de las tribus sudamericanas, desde las Guayanas a Chile, la sonaja era símbolo de oficio [chamánico]. Los granos en su interior eran no solamente sagrados sino, de hecho, una materialización de los espíritus; y el sonido del instrumento era su voz. La sonaja era una fuente de poder y santificaba el humo soplado a través de la misma" (*ibid.*: 594). El interesante contenido de estos conceptos de Métraux se aplican acertadamente a la función medicinal del *kultrún* mapuche por ser este un timbal-sonaja dentro del cual se han introducido objetos-símbolos y la propia voz chamánica.

5.4. Contenidos Míticos y Oníricos.

Las connotaciones del *kultrún* poseen complejas relaciones con la mitología mapuche y, en particular, con los mitos de génesis. "Cuando nació la tierra y la gente hubo *kultrún*. Puro azul no más"³⁵. Cuando nació la tierra, la primera *machi* presentó un *kultrún*, una *machi* que murió mucho tiempo", relata una anciana *machi*. Se cree, por tanto, que el instrumento existe desde la creación del mundo.

Por esta razón, cada *machi* terrestre recibe en sueños su *kultrún* de ciertos espíritus sobrenaturales, quienes también le enseñan a ejecutarlo y pintarlo. Una *machi* afirma: "Me lo dieron por *peuma* (sueño) del *wenu-mapu* (tierra de arriba). Lo ví lleno de estrellas del cielo. Ahora estoy contenta porque por *peuma* pinté mi *kultrún*. Puro azul, porque rojo trae *aukán* (guerra o pelea)". Y otra agrega: "Aprendí a tocar *kultrún*, *wada* y *kaskawilla* en el sueño. Me enseñaron los dioses. Aprendí del *piuke* (corazón) no más. Sola. De los dioses".

Aquellos dioses son los *meli tayiltufe* o *ülkantufe*, los cuatro dioses de la música o del canto ritual. Son dioses menores que están a las órdenes de los dioses jefes (*meli ñidol*). Aparecen en el panteón mítico mapuche en el mismo nivel jerárquico de los dioses guerreros (*meli weichafe*), los dioses de la rogativa (*meli ngillatufe*) y de los cuatro puntos cardinales (Grebe et al., 1972: 65).

³⁵ Para los mapuches, el azul es uno de los cuatro colores óptimos que se identifican con el *wenu-mapu* (la tierra de arriba). Los tres colores restantes son el celeste, el violeta y el blanco.



Machi con su kultrún.



Membrana pintada del kultrún.



Machis en ritual chamánico iniciático.



Machi en trance ascendiendo al rewe.

Tal como sucede con los demás grupos de dioses del panteón mítico mapuche, los *tayiltufe* se organizan simétricamente en una familia compuesta por cuatro seres antropomórficos y antroposociales. Esta familia es una tétrada constituída por una doble pareja de oposiciones en la cual se conjugan dos principios: sexo (masculino-femenino) y edad (vejez-juventud). Así, la unidad básica se forma de acuerdo a un orden jerárquico decreciente:

Cuadro 2

Los Cuatro Dioses de la Música

pareja anciana	<i>tayiltufe fúcha</i> <i>tayiltufe kushe</i>	= anciano dios de la música = anciana diosa de la música
pareja joven	<i>tayiltufe weche wentru</i> <i>tayiltufe ülcha domo</i>	= joven dios de la música = joven diosa de la música

Esta familia de cuatro dioses tiene a su cargo la actividad ritual y su música. "Hacen la ceremonia. Ellos ayudan a cantar al *machi* y a tocar". Suelen estar representados por la *yegülfe*, ayudante de la *machi* que toca sus instrumentos ya sea junto o en alternancia con ella.

Al morir una *machi*, se cree que ella se va al *wenu-mapu* (tierra de arriba), transformándose en un ser mítico e incorporándose junto a las *fileu machi* (espíritus de *machis* antiguas fallecidas), a los *tayiltufe* y a los demás dioses. Por esta razón, sus instrumentos musicales deben ser ya sea destruidos totalmente por sus familiares o bien enterradas junto a su dueña fallecida, puesto que ellos deben ser usados sólo por ella³⁶. "Si no, el espíritu carga y reclama porque a la *machi* le faltan sus herramientas".

El contexto mitológico del canto chamánico indoamericano ha sido atestigüado por diversos antropólogos, quienes lo detectan entre los *onas* (Gusinde, 1931: 635), entre los *witoto* (Métraux, 1963: 583) y otros grupos. Los *witoto* "parecen haber creído que los cánticos precedieron al dios supremo. A las palabras, o sea a los cánticos, se les asignaba mayor importancia que a los dioses, puesto que sin los ritos y fiestas en los cuales se cantaban, los dioses no podían lograr nada" (*loc. cit.*). Entre los chamanes indoamericanos es también común aprender el lenguaje secreto de animales y aves míticas. "El chamán cae en éxtasis utilizando su tambor" (Eliade, 1960: 91). Y cantos mágicos son interpretados a la manera de las aves (*ibid.*: 91-92).

³⁶ En vida, la *machi* no debe obsequiar ni vender jamás su *kultrún*, puesto que en él reside su poder chamánico y su propia identidad. Un caso de excepción a esta estricta norma cultural es relatado en este trabajo. (Véase Apéndice, situación 2). Además, la *machi* debe guardar cuidadosamente su instrumento, el cual es depositado dentro de un saco de arpillera muy limpio que se cuelga en la pared de la *ruka*, sirviendo al mismo tiempo como protección en los frecuentes viajes de la *machi* al hogar de sus enfermos.

Sabemos que el *kultrún* y su membrana pintada representan la cosmovisión arcaica del pueblo mapuche. No obstante, es fácil reconocer que su diseño coincide con otros modelos similares de cosmovisión pertenecientes a las narrativas míticas de algunas altas culturas precolombinas. En verdad, podemos seguir el diseño de nuestro *kultrún* cuando leemos el relato mítico inicial del *Popol Vuh*, libro sagrado de los indios *quichés* de Guatemala: "Habiéndose echado las líneas y paralelas del cielo y de la tierra, se dió fin perfecto a todo, dividiéndolo en paralelos y climas. Todo puesto en orden quedó cuadrado repartido en cuatro partes como si con una cuerda se hubiera todo medido, formando cuatro esquinas y cuatro lados" (*Popol Vuh*, 1965: 1). Recordamos este diseño también a través de los relatos de los antiguos cronistas del Perú, quienes señalan que el imperio incaico del Tahuantinsuyo se dividió de acuerdo a los cuatro puntos cardinales a partir del Cuzco, división que coincidía con la red principal de caminos del inca. Dicha organización es símbolo y réplica de la creación universal, tal como ella se expresa en el antiquísimo mito de génesis de los cuatro hermanos Ayar: "Marcó la tierra el hermano mayor, y tirando con una honda cuatro piedras hacia las cuatro partes del mundo, tomó posesión della" (Cobos, 1956: III 62). Y "poblaron aquel sitio que estaba entre dos ríos los cuales servían como defensa del centro y dividieron el Cuzco en cuatro vecindades al igual como estaría dividido el Imperio" (Ramírez Valverde, 1969: 214). Así, los incas dividieron su señorío en cuatro partes y pusieron frente a ellas "a cuatro señores orejones" (Murúa, 1964: II 36-37)³⁷.

La concepción del cosmo orientado según los cuatro puntos cardinales fue común en las altas civilizaciones y ciertas culturas aborígenes meso y sudamericanas (Grebe et al., 1972: 54). En consecuencia, es posible enunciar, a modo de hipótesis de trabajo, que el *kultrún* y su peculiar diseño son representativos de la cosmovisión andina, perteneciendo, quizás, a un complejo cultural indoamericano remoto.

IV. CONCLUSIÓN Y PERSPECTIVAS.

Los resultados del presente estudio integral del *kultrún* —los cuales incluyen el análisis de sus características morfológicas, interpretativas, musicales y extramusicales— permiten afirmar que este instrumento constituye una especie peculiar propia de la cultura mapuche³⁸. En efecto, los mapuches —"gente de la tierra"³⁹— se identifican con el *kultrún* hecho de la madera del laurel, árbol sagrado que nace en "la propia tierra"⁴⁰. El es, por tanto,

³⁷ Este párrafo resume ideas expuestas por la autora del presente artículo en un trabajo anterior titulado "Cosmovisión Mapuche" (Grebe et al., 1972: 53).

³⁸ Nuestra opinión concuerda con la de Izikowitz, quien define el *kultrún* como "un tipo de tambor peculiar" de los mapuches (1935: 193).

³⁹ Etimológicamente, mapuche significa gente (*che*) de la tierra (*mapu*).

⁴⁰ En Africa, se cree que ciertos tambores se identifican con el espíritu de su propia madera, la cual es invocada al comienzo de sus ejecuciones (Nketia, 1963: 6, 10-13).

un microcosmo; un símbolo telúrico que se integra en la configuración arcaica de su visión cósmica y refuerza la propia identidad étnica; un símbolo chamánico asociado a los poderes de la *machi* y su actividad ritual, a su poesía y música; un símbolo de la fertilidad de la tierra, bienestar general, salud y supervivencia; un símbolo del triunfo de la vida sobre la muerte.

Cabe señalar, sin embargo, que este instrumento no constituye un caso aislado ni carece de relaciones interculturales. A nivel continental, está vinculado estrechamente al área organológica de difusión del timbal y tambor o timbal-sonaja indoamericanos. A nivel mundial, forma parte de una extensa área de actividad chamánica.

Según Izikowitz (1935: 192), "el timbal es el más antiguo de los tambores americanos"⁴¹. En su forma original consistió, aparentemente, en una vasija de greda⁴² parcialmente llena de agua al ser usada, cuyo orificio se cubría con una membrana de cuero. Se ejecutaba ya sea con un palo o con las manos. Por su función, ha sido, con probabilidad, asociado originalmente a ceremonias de iniciación masculinas y se ha difundido junto a éstas en un tiempo en el cual la agricultura ya se había inventado". La dispersión geográfica continental del timbal indoamericano es vasta e incluye por lo menos 34 culturas aborígenes de Norte, Meso y Sudamérica (*ibid.*: 193-198). Además, el timbal extiende su radio de acción a través de Asia, África y Europa (Wachsmann, 1961: 34-35).

Por su parte, el tambor-sonaja aparece vastamente difundido en la zona andina entre los indígenas del Perú (D'Harcourt, 1925: 14), cultivándose asimismo en Mesoamérica —Nicaragua, Guatemala y México— y Norteamérica. La influencia de la sonaja de calabaza se ha hecho sentir tanto en el timbal-sonaja mapuche como en las especies peruanas equivalentes, todas las cuales han adoptado una conformación completamente cerrada y portátil como también los contenidos interiores del sonajero. Cabe señalar que, en diversas culturas indígenas, ha sido común introducir diversos objetos simbólicos o sagrados en los cuerpos huecos de algunos utensilios, asignándose a ellos poderes mágicos especiales (Métraux, 1963: 594). En el Perú postcolombino, el tambor-sonaja "parece haber sido desplazado y tomado el lugar de otros instrumentos rítmicos tales como... la sonaja de calabaza" (Izikowitz, 1935: 193). "Los tambores-sonajas han sido, entonces, capaces de desarrollarse independientemente en aquellas regiones en las cuales el tambor y la sonaja han coexistido lado a lado" (*ibid.*: 178).

⁴¹ Esta afirmación de Izikowitz contrasta con la de Marcuse (1964: 281), quien sostiene que "el timbal no puede arrogarse gran antigüedad". Sin embargo, Aretz (1967: 49) considera que este instrumento es, probablemente, el tambor indígena más antiguo de Venezuela, confirmando la tesis de Izikowitz.

⁴² Es posible que los timbales hayan sido originariamente una variedad de tambores de arcilla, hechos comúnmente de ollas de greda, material que fue posteriormente reemplazado por el metal (Sachs, 1947: 238; cf. Marcuse, 1964: 281). De esto se deduce que estos instrumentos han estado ligados por mucho tiempo a utensilios de uso doméstico.

El tambor y tímbral poseen vasta dispersión en todo el mundo, ligados a las prácticas chamánicas (Eliade, 1960: 145). En Sudamérica, aparecen íntimamente relacionados con la sonaja, "instrumento por excelencia del chamán" (Métraux, 1963: 573). En Norteamérica, aparecen entre los accesorios simbólicos característicos del chamán que incluyen "plumas de águila o de otras aves, una especie de sonajero o un tamboril, bolsitas con cristales de roca, piedras y otros objetos mágicos"⁴³. . . El bolsillito con los accesorios jamás lo abandona el chamán" (Eliade, 1960: 146). "Siempre se trata de un instrumento capaz de establecer de un modo u de otro, contacto con el 'mundo de los espíritus'" (*ibid.*: 147). Por último, en Asia el tambor posee vastas proyecciones en diversos grupos siberianos, buriatos y altaicos, asumiendo "un papel de primer orden en las ceremonias chamánicas" (*ibid.*: 141). Tal como sucede con el *kultrún* mapuche, el instrumento conduce al chamán a su viaje onírico y místico del trance. "El redoble inicial de la sesión, destinado a evocar los espíritus y a 'encerrarlos' en el tambor del chamán"⁴⁴, constituye el momento preliminar del viaje extático" (*ibid.*: 143). Al tambor chamánico asiático se le asignan, además, poderes para expulsar los malos espíritus. En suma, creemos junto a Eliade (*ibid.*: 144) que "es la *magia musical* la que ha decidido la función chamánica del tambor", su vasta difusión y vigencia. Cabe señalar, sin embargo, que el problema de la dispersión geográfica mundial del tambor chamánico aún no ha sido resuelto debido a su extrema complejidad.

Desde el período de la Conquista, los indígenas sudamericanos adquirieron como préstamo cultural el tambor militar español y algunos tipos de tambores africanos (Izikowitz, 1935: 193), los cuales han coexistido con las especies indoamericanas. Dicha coexistencia parece no haber afectado las características del *kultrún* por ser este un instrumento tradicional de gran permanencia debido a sus atributos rituales. De hecho, el *kultrún* se construye siempre a pedido⁴⁵, tomando como modelo previo otro instrumento análogo que determina su forma, tamaño, materiales y ornamentación. No obstante, observamos la existencia de diversas variantes regionales y locales en sus ataduras y diseños de la membrana. En líneas generales, es difícil reconstruir su pasado y evolución formal, puesto que carecemos de ejemplares precolombinos y postcolombinos verdaderamente antiguos. Esto se debe a que sus materiales son perecibles y las normas chamánicas favorecen la pronta eliminación del instrumento enterrándolo ya sea junto al chamán fallecido o bien en lugares húmedos.

En el presente, el *kultrún* cumple importantes funciones sociales en la comunidad mapuche. Contribuye a la comunicación, cohesión y solidaridad social, puesto que su poderoso sonido puede percibirse con nitidez en un ra-

⁴³ Compárese esta información con pp. 26-27 del presente trabajo.

⁴⁴ Similarmente, la *machi* introduce y encierra su propia voz dentro del *kultrún*.

⁴⁵ También los tambores africanos "se hacen siempre a pedido" (Nketia, 1963: 6).

dio de dos, tres o más kilómetros; y su toque equivale a un sistema de señales por medio del cual los vecinos identifican y localizan la presencia de un enfermo, pudiéndose así prestarle la necesaria ayuda.

La pervivencia futura de este instrumento dependerá, en gran medida de la vigencia de la medicina aborígen mapuche y su agente la *machi*. Dependerá también de los cambios que se operen en las funciones habituales del instrumento. Es obvio que de producirse, en el futuro, ya sea modificaciones leves o profundas de sus funciones sociales y musicales o de sus modalidades expresivas artísticas, o bien transiciones desde su uso ritual o ceremonial al festivo o profano, no peligraría su vigencia siendo posible un alargamiento y revitalización de su permanencia. La lenta y gradual vinculación e integración social de los mapuches a la comunidad chilena permite esperar, quizás, una expansión creativa del *kultrún*, microcosmo musical y objeto-símbolo que condensa y sintetiza dialécticamente su concepción espiritualista y dual del universo. En él se funden la infraestructura y la superestructura, lo material y lo inmaterial, lo natural y lo sobrenatural, el tiempo y el espacio, la música y la poesía. El microcosmo musical es uno. El subsistirá mientras el mapuche siga proyectando en él su pensamiento telúrico totalizador. Mientras él encarne en el *kultrún* aquello que se identifica como principal valor existencial: la tierra de los antepasados, la propia madre-tierra.

BIBLIOGRAFIA

- Ackerknecht, Erwin. "Medical Practices". En *Handbook of South American Indians*, New York, Cooper Square, 1963, v, pp. 621-643.
- Allende, Humberto. "Chilean Folk Music". En *Bulletin of the Pan American Union*, Lxv, 9, 1941, pp. 917-924.
- Aretz, Isabel. *Instrumentos Musicales de Venezuela*. Estado de Sucre (Venezuela), Editorial Universitaria de Oriente, 1967, 317 pp.
- "Cantos Araucanos de Mujeres". En *Revista Venezolana de Folklore*, 3, 1970, pp. 73-104.
- Augusta, Félix José de. *Diccionario Araucano*. Padre Las Casas, San Francisco, 1, 1966, 304 pp.
- Ayestarán, Lauro. "El Tamboril Afro-Uruguayo". En George List y Juan Orrego-Salas eds., *Music in the Americas*, The Hague, Mouton, 1967, pp. 23-40.
- Cobos, Bernabé. *Obras*. Madrid, Orbe, 1956.
- Cooper, John M. "The Araucanians". En *Handbook of South American Indians*, New York, Cooper Square, 1946, II, pp. 687-784.
- D'Harcourt, R. et M. *La Musique des Incas et ses Survivances*. Paris, Librairie Orientaliste, 1925, 575 pp.
- Eliade, Mircea. *El Chamanismo y las Técnicas Arcaicas del Éxtasis*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960, 454 pp.
- Mitos, Sueños y Misterios*. Buenos Aires, Fabril, 1961, 277 pp.

- Grebe, María Ester. "Clasificación de Instrumentos Musicales". En *Revista Musical Chilena*, xxv, 113-114, 1971a, pp. 18-34.
- Grebe, María Ester, Joaquín Fernández y Carlos Fiedler. "Mitos, Creencias y Concepto de Enfermedad en la Cultura Mapuche". En *Acta Psiquiátrica y Psicológica de América Latina*, Buenos Aires, xvii, 3, 1971b, pp. 180-193.
- Grebe, María Ester, Sergio Pacheco y José Segura. "Cosmovisión Mapuche". En *Cuadernos de la Realidad Nacional*, 14, 1972, pp. 46-73.
- Guevara, Tomás. *Psicología del Pueblo Araucano*. Santiago, Cervantes, 1908, 412 pp.
- "Las Últimas Familias i Costumbres Araucanas". En *Historia de la Civilización de la Araucanía*, Santiago, Cervantes, vii, 1913, 328 pp.
- Gusinde, Martin. *Die Feuerland Indianer*. Wien, Anthropos, 1931-1937, 2 vols.
- Hornbostel, Erich M. von y Curt Sachs. "Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch". En *Zeitschrift für Ethnologie* (Berlín), 4-5, 1914, pp. 553 ss.
- "Classification of Musical Instruments". Tr. Anthony Baines y Klaus Wachsmann. En *The Galpin Society Journal*, xiv, 1961, pp. 3-29.
- Isamitt, Carlos. "El Machitún y sus Elementos Musicales de Carácter Mágico". En *Revista de Arte*, 1, 3, 1934, pp. 5-9.
- "Cantos Mágicos de los Araucanos". En *Revista de Arte*, 1, 6, 1935, pp. 8-13.
- "Cuatro Instrumentos Musicales Araucanos". En *Boletín Latinoamericano de Música*, iii, 3, 1937, pp. 55-56.
- "Los Instrumentos Araucanos". En *Boletín Latinoamericano de Música*, iv, 4, 1938, pp. 305-312.
- "Machiluwn: Una Danza Araucana". En *Revista de Estudios Musicales*, 1, 1, 1949, pp. 103-108.
- Izikowitz, Karl Gustav. *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*, Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1935, 433 pp.
- Joseph, Claude. "La Vivienda Araucana". En *Anales de la Universidad de Chile*, 1 (3ª Serie), 1931, pp. 229-251.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mitológicas: Lo Crudo y lo Cocido*. México, Fondo de Cultura Económica, 1968, 395 pp.
- Marcuse, Sibyl. *Musical Instruments: A Comprehensive Dictionary*. New York, Doubleday, 1964, 608 pp.
- Mazzini, G. "Etnofonía Sud-Americana". En *Rivista Musicale Italiana*, XLVII, 5-6, 1943, pp. 403-417.
- Medina, José Toribio. *Los Aborígenes de Chile*. Santiago, Gutenberg, 1882, 427 pp.
- Merriam, Alan. "The Ethnographic Experience: Drum-making Among the Bala (Bassongye)". En *Ethnomusicology*, xiii, 1, 1969, pp. 74-100.
- Métraux, Alfred. "Religion and Shamanism". En *Handbook of South American Indians*, New York, Cooper Square, 1963, v, pp. 559-599.
- "Le Chamanisme Araucan". En Alfred Métraux, *Religions et Magies Indiennes d'Amérique du Sud*, París, Gallimard, 1967, pp. 179-235.
- Murúa, Martín de. *Historia General del Perú: Origen y Descendencia de los Incas*. Madrid, Góngora, II, 1964, 272 pp.
- Nketia, J. H. *Drumming in Akan Communities of Ghana*. London, Nelson, 1963, 212 pp.
- Orrego-Salas, Juan. "Araucanian Indian Instruments". En *Ethnomusicology*, x, 1, 1966, pp. 48-57.
- Pereira Salas, Eugenio. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago, Imprenta Universitaria, 1941, 373 pp.
- Ramírez Valverde, María J. "Simbolismo de Centro de Sarmiento de Gamboa". En *Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas*, Lima, Instituto Riva-Agüero, 1969, 1, pp. 212-219.
- Sachs, Curt. *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Buenos Aires, Centurión, 1947, 456 pp.

- Saravia, E., Albertina ed. *Popol Vuh*. México, Porrúa, 1965, 166 pp.
- Schaeffner, Andrée. *L'Origine des Instruments de Musique*. Paris, Payot, 1936.
- Steward, Julian ed. *Handbook of South American Indians*, New York, Cooper Square, 1946, 7 vols.
- Vega, Carlos. *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina*. Buenos Aires, Centurión, 1946, 332 pp.
- Wachsmann, Klaus. "The Primitive Musical Instruments". En Anthony Baines ed. *Musical Instruments Through the Ages*, London, Penguin, 1961, pp. 23-54.

Situación 1

RUPTURA DE LA MEMBRANA DEL KULTRUN

En abril de 1969, una machi efectuó un pewutún (ritual de diagnóstico) a un joven mapuche en una población de Santiago. Además del enfermo, esta ceremonia contó con la participación de una hija de la machi que actuó como dungulmachife (lenguaraz de la machi) y con la presencia de dos observadores: una psicóloga y la suscrita.

Una vez concluida la primera canción ritual, se envió a calentar el kultrún a una cocina de gas. La persona encargada de dicha tarea carecía de experiencia y quemó la membrana del kultrún, causándole una perforación irreparable. En el transcurso de ese lapso de tiempo la machi había desarrollado un estado de semi-trance. Al entregarle el kultrún roto, ella lo rechazó con violencia al comprobar su deterioro. En calidad de sustitutos, se le entregó una kaskawilla y un ramo de canelo, con los cuales ella ejecutó algunos golpes. Pero, a partir de ese momento, la machi entró en un estado de angustia y depresión, en el cual se evidenció una pérdida de la capacidad normal de respiración y de la actividad motora, quedando postrada en una silla con el torso y la cabeza doblados hacia adelante. En un primer momento, se quejaba en forma lastimera y acompasada, mientras su cuerpo y manos tiritaban continuamente. Poco a poco fue perdiendo su voz, manifestando incapacidad para articular palabra. Evidenciaba serias dificultades para respirar. Sufría intensamente y lo manifestaba en sus quejas cada vez más débiles. Su hija trató de tranquilizarla por medio de recitaciones rituales, empleando, asimismo, un cuchillo aplicado en cruz sobre su cuerpo y fumigaciones con humo de tabaco. No obstante, la machi empeoró, entrando en un estado pseudoagónico y quedando casi sin respiración, aparentemente desvanecida. Nuestros esfuerzos por hacerla volver en sí fueron infructuosos. Como último recurso, se le entregó un pichi-kultrún (kultrún pequeño de juguete) como sustituto del kultrún quemado, siendo también rechazado por la machi por no ser un instrumento ritual. El cansancio, el dolor corporal intenso y la pérdida total de fuerzas invadían a la machi, mientras seguía quejándose en forma cada vez más débil, como si fuera su último aliento. Finalmente se le trajo un vaso de agua y se la llevó al patio a tomar aire fresco.

En los días siguientes, ningún recurso psicológico, ambiental o médico logró mejorarla, puesto que eso no sucedería hasta que se reparase el kultrún roto. Por tanto, yo procedí a armar en su presencia el kultrún con una nueva membrana previamente pelada, siguiendo cuidadosamente las notas etnográficas de mi libreta de terreno. Dicho trabajo incluyó la introducción de los objetos rituales y la voz en el kultrún. Pudo observarse durante su transcurso cómo la machi fue recuperando gradualmente su estado normal. Tanto el kultrún como ella misma habían "recuperado su voz".

El episodio angustiioso, que fue grabado en su totalidad, duró 25 minutos. Dicho documento sonoro atestigua cada detalle de la situación, la cual recibió posteriormente distintas interpretaciones. Según la hija de la machi, su madre perdió su voz porque esta "era la misma voz del kultrún". Al romperse el instrumento, había salido la voz de la machi introducida ritualmente durante su montaje. Tal como el kultrún se quemó y perdió "su voz", así también se enfermó la machi perdiendo su aliento, su fuerza y poder chamánico, por estar estos indisolublemente unidos al kultrún. Sin embargo, según otro mapuche, "la machi fue castigada por los dioses porque estaba trabajando con kultrún en el pueblo. Al quemarse el kultrún, ellos la castigaron por su desobediencia, quitándole su newén (fuerza o poder)". Al respecto, recordemos que, según las normas tradicionales, el kultrún puede ser usado ritualmente sólo en el área rural mapuche. En síntesis, es posible afirmar que el estado angustiioso y depresivo de la machi desencadenó una serie de síntomas psicósomáticos, causados tanto por el acto ritual frustrado como por las creencias mágico-religiosas que identifican al chamán y sus capacidades rituales con su kultrún.

La machi conservó por mi una manifiesta gratitud, considerando que le había salvado la vida al reparar con mis propias manos su instrumento. Habiéndose atestiguado que yo podía realizar este trabajo eficientemente y de acuerdo a las normas tradicionales mapuches, en lo sucesivo recibí invitaciones de algunas machis amigas para viajar a sus reducciones a reparar sus kultrunes viejos o deteriorados, contribuyendo este hecho a estrechar aún más mis perdurables lazos de amistad con la comunidad mapuche.

Situación 2

UNA MACHI OBSEQUIA SU KULTRUN

Cerca de la reducción donde me hospedaba provisoriamente a fines de 1970, había una joven machi enferma. Una mañana, muy temprano, acompañé a una niña al domicilio de esta última con el fin de llevarle un jarro de leche. Al llegar a la puerta de su ruka, la madre de la machi —a quien yo no conocía— salió a recibirnos y exclamó: "¡Ah! es usted. Pase". Una vez dentro de la habitación, saludé a la joven machi enferma, dándome cuenta de su mal estado físico. La madre, después de intercambiar en voz baja algunas palabras con su hija, me hizo entrega, súbitamente, de uno de los dos kul-

truncos que poseía la machi. Con gran perplejidad lo recibí preguntando después de qué se trataba. En efecto, la machi había tenido un sueño premonitorio la noche recién pasada, en el cual un espíritu le había dicho: "Si regalas tu kultrún viejo a la persona forastera que llegue a tu puerta mañana, mejorarás de tu enfermedad. Haz como te digo". Esta petición contravenía las estrictas normas chamánicas que prohíben a la machi vender o regalar sus instrumentos musicales, puesto que ellos están sacralizados por la práctica ritual. Pero la orden del sueño, a la cual se asignaba un origen divino, anuló dicha prohibición. Dándome cuenta de que los síntomas aparentes de la enferma coincidían con los de una TBC, le sugerí llevarla al Hospital de Temuco para someterla a los exámenes médicos de rigor. Estos últimos corroboraron mi sospecha. La joven, a pesar de estar en tratamiento herbolario-ritual con un machi de la localidad, debió hospitalizarse con el consentimiento de éste. Después de un año de reposo y tratamiento médico adecuado, mejoró totalmente de su enfermedad.

Guardo el kultrún como recuerdo de esta curiosa experiencia real, en la cual mi persona se vió involucrada involuntariamente en una situación cargada de connotaciones mágicas. Ella posee una doble interpretación, la de la machi y la mía. Por un lado, la machi vió cumplido su sueño premonitorio, cuya orden sirvió para que ella obedeciera dócilmente las prescripciones mías y las médicas. Por otro lado, sin compartir sus creencias y actuando con sentido común, yo aproveché la situación para vincular a la enferma con los servicios de nuestra eficiente medicina científica, posibilitándole su mejoría. Sus creencias y mi propio escepticismo objetivo con respecto a ellas salvaron su vida.

CANTO AL KULTRUN

Fileullé nga,
Fileullé.
Witranié rumetún:
Witranié rumetún
Ngañi kawin-kurra ka,
Ngañi kawin-kurra ka.
"Tēsa ngami:
Tēsa ngami aliwén,
Tēsa ngami aliwén.
Witranié yael kai:
Witranié yael kai
Wellin meu nga,
Wellin meu.
Nelfün meu nga,
Nelfün meu".
Pipiyé nga niyeneu
Epuchi nga ñuke 'nai,

Fileu soy,
Fileu.
Tengo:
Tengo
Mi kultrún,
Mi kultrún.
"Es tuya:
Es tuya su madera,
Tuya su madera.
Ténlo siempre presente:
Ténlo siempre presente
En el espacio vacío,
El espacio vacío.
En la tierra,
La tierra".
Me están diciendo
Dos veces la madre,

Epuchi nga chawém ka,
Epuchi nga chawém ka.
Feimeullé nga:
Feimeullé nga
Machingé nga rumetún.
Machingéyan nga pilafún,
Machingéyan nga pilafún.
Epuchi nga,
Epuchi nga sufrín meu.
Machingé nga rumeném,
Fileungé nga rumeném.
Sufrín nga. Sufrín nga.
Sufrín nga.
Nierumefiñ kai nga
Tēfachi nga kawīñ-kurra llemakai:
Kawīñ-kurra llemakai.
Feimeullé nga,
Feimeullé.
“Tēfa ngami dunuñmawám,
Tēfa ngami dunuñmawám”.
Pipiyé nga rumeneu
Epuchi nga ñuke anai,
Epuchi nga ñuke anai,
Epuchi nga chawém ka,
Epuchi nga chawém ka.
Tañi choyü eteu ka,
Tañi pēñēñ eteu ka.
Eleneu nga, eleneu
Eleneu nga, eleneu.
Fei meullé nga:
Fei meullé
Machingén nga,
Machingén.

Dos veces el padre antiguo,
Dos veces el padre antiguo.
Fue por eso:
Fue por eso
Que pasó a ser machi.
Ser machi no quería,
Ser machi no quería.
Dos veces,
Dos veces sufrí.
Pasé a ser machi,
Pasé a ser fileu.
Sufrí. Sufrí.
Sufrí.
Tuve de repente
Este kultrín:
Kultrín.
Fue por eso,
Por eso.
“Esto es para que te defiendas,
Esto es para que te defiendas”.
Me dijeron
Dos veces la madre,
Dos veces la madre,
Dos veces el padre antiguo,
Dos veces el padre antiguo.
Soy su hija,
Soy su hija.
Me dejaron, dejaron
Me dejaron, dejaron.
Fue por eso:
Por eso
Soy machi,
Machi.