

KALLFULIKAN, UN CANTO MAPUCHE. DESCRIPCION ETNOGRAFICA,  
ANALISIS MUSICAL Y SUS CORRESPONDENCIAS CON EL ASPECTO LITERARIO

Ana María Oyarce Pisani  
Ernesto González Greenhill

## I. INTRODUCCION

En el presente trabajo se analiza un canto mapuche desde distintos marcos de referencia: etnográfico, musical y literario.

Desde una perspectiva etnográfica, se describe el contexto cultural en que se interpreta este canto, su función y aspectos relevantes de su ejecución. Desde el punto de vista musical, se analizan los aspectos formales, tonales, rítmicos, métricos e interpretativos. Desde el punto de vista literario se revisan algunos aspectos formales y de contenido. Con este trabajo pretendemos obtener una visión integral de este canto y, a través de ésta, profundizar en el conocimiento del papel que cumple la música en la cultura mapuche, sus interrelaciones con otras áreas de esta cultura, así como su forma y estructuras internas. En este sentido, los datos aquí presentados son parte de un trabajo más amplio que se está realizando en torno a esta temática, que comenzó con una investigación sobre las expresiones de la cultura material relacionadas con la música, es decir, los instrumentos musicales (1). Constituye pues, un estudio preliminar.

Este canto fue seleccionado de un corpus aproximado de 80 cantos recogidos en el sector mapuche rural de las provincias de Malleco, Cautín y Valdivia durante trabajos de terreno realizados por los autores entre los años 1980-84. Básicamente, se eligió porque es considerado por los mapuches un canto muy antiguo y correspondería a lo que nosotros hemos denominado operacionalmente, de acuerdo a nuestras pautas, canciones tradicionales (2). El texto es relativamente estable, con las variaciones individuales esperables en una cultura que no posee sistema de registro escrito.

El canto fue escuchado por primera vez por uno de los autores en vísperas de un **palin** (juego de la chueca) realizado en la comuna de Lumaco, provincia de Malleco, en 1980. Posteriormente, entre los años 1983-84, fueron registradas en terreno mediante grabaciones, cuatro versiones individuales del mismo. La transcripción fonémica y ortográfica del texto (3) fue realizada tomando como

referencia un trabajo de proposiciones para la escritura del **mapudun-gun** (Croece, Salas, Sepúlveda: 1978) y posteriormente actualizada de acuerdo al alfabeto unificado (Unificación del Alfabeto Mapuche: 1986). La traducción de referencia es libre y fue realizada por una persona mapuche bilingüe adulta, de sexo masculino, culta y originaria de una comunidad cercana a Temuco. La transcripción musical es de tipo descriptivo, por lo que ha sido necesario agregar algunos signos especiales a los signos tradicionales de la grafía musical para dar cuenta de ciertas peculiaridades de la música mapuche.

## II. PRESENTACION Y ANALISIS DE LOS DATOS

### 1. Descripción etnográfica general:

El canto **kallfūlikan** pertenece a la categoría que los mapuches denominan **palife ũl** (canto de los jugadores de **palin**). El **palin** es un juego tradicional mapuche muy antiguo. Hay referencias a él desde el tiempo de los cronistas (4). Además de ser un deporte que ponía a prueba el vigor y la resistencia física de los jugadores, servía para decidir asuntos tan importantes como alzamientos, destino de los prisioneros de guerra, asuntos interfamiliares y otros (5). El **palin** puede ser jugado entre familias, comunidades o sectores. El jefe (**longko**) invita a otra comunidad a competir (**kayil luvun**) y si esta invitación es aceptada, es fijada la fecha para la realización del juego, generalmente para un año después. Antiguamente no había límite de tiempo y sólo había que completar el número de tantos o rayas previamente acordado. Tampoco el número de **palife** era definido, aunque actualmente se ha reducido a una cifra aproximada de diez por cada parte, siendo lo más importante la igualdad de número por ambos lados. Cada **palife** juega con un adversario (**kon**) en el campo de juego (**palive**), que es largo y angosto (6). El juego consiste básicamente en llevar la bola (**pali**) desde el hoyo central (**dingüll**) hasta el extremo del **palive** (**tripalwe**), acción que se realiza mediante un palo curvo denominado **weño**.

### 2. Contexto etnográfico del canto **kallfūlikan**:

En la comunidad de Quetrahue, ubicada a 6 kms. al Este de Lumaco, la noche anterior al juego del **palin** se realiza una rogativa comunitaria (**konkününgillatun**) que da inicio formalmente al evento, en donde se pide para que la comunidad gane en la competencia del día siguiente. Pasada la media noche, los **palife** se dirigen al **palive** de la comunidad y realizan una ceremonia de tipo mágico -exclusivamente masculina- llamada **ngechal kona** (que significa animar a los mocetones). En esta ceremonia ocupa un lugar fundamental **kallfūlikan**: **kallfū**= azul, color de lo sagrado

y **likan** = piedra (cuarzo) con poderes mágicos que utiliza la **machi** en sus ceremonias. La traducción sería entonces **likan azul**, o **piedra azul**, o **likan de color sagrado**, o **la fuerza azul**, como tradujo nuestro informante de la zona de Temuco. Se trata de un nombre ritual mágico que se da en forma metafórica a la calavera (**foro lonko**) de un **palife** antiguo, considerado en vida como el mejor jugador, que los jugadores de Quetrahue conservan y portan con el objetivo de que "él" les traspase sus habilidades físicas y les ayude a ganar el juego. Por lo tanto, el canto **kallfūlikan** se refiere a este objeto (el **foro longko**), que a su vez representa o es un sujeto, el **kuyfi palife** o jugador antiguo (7).

En la ceremonia, los **kona** se animan con gritos y toques de **kullkull** (8) entrechocando los **weño** por encima de sus cabezas (**afafan**) y golpeando con ellos el suelo (**lulul**). En determinado momento se entona un conjunto de cantos, en una modalidad coral de unísono relativo. Estos cantos, llamados por los mapuches **elkonan ūlkatun**, son cuatro y se cantan en orden sucesivo: (i) **kallfūlikan**; (ii) **ad palive**; (iii) **wichan ūlkatun**; y (iv) **meli wechuntufe ūl**(9). De este conjunto de cantos, el más conocido e importante es **kallfūlikan**. La versión que se analiza es la de Don Domingo Antileo Huilkaman, de 65 años de edad, la que se ha elegido porque, según los mapuches de Quetrahue, es la original.

### 3. Análisis musical:

La transcripción lleva el acompañamiento rítmico efectuado con el **weño** contra el suelo y ha sido realizada con la escritura de la música instrumental con el objeto de facilitar la lectura.

En primer lugar, esta canción posee una organización formal simple, basada en la repetición variada de una frase musical única, que va desglosándose en secciones suspensivas con perfil melódico descendente hasta reposar en un eje tonal evidentemente conclusivo.

La organización tonal de este canto corresponde a lo que en la música occidental es un arpeggio mayor, cuyo eje o centro tonal coincide con la fundamental de este arpeggio, por lo que podemos hablar de una configuración melódica trifónica. Se aprecia la presencia de patrones de afinación atemperada -en oposición al sistema de temperatura propio de la música de occidente- y la tendencia a un tipo de entonación fluctuante, entendiendo esto como la presencia de varias alternativas de altura para un determinado sonido (10). El ámbito melódico es de octava, dentro de la cual se inscriben las más amplias trayectorias de desplazamiento tonal, como son los saltos de octava (producidos en la

↓ x	= sonido de altura indeterminada
↑ •	= sonido mas alto que lo indicado
↓ •	= sonido mas bajo que lo indicado
•    •	= arrastre tonal, con desvío análogo a una apoyatura
• — •	= glissando recto
• └───┘	= alargamiento de la duración indicada
• ┌───┐	= abreviación de la duración indicada
	= división de mensura que no implica un esquema de acentuaciones determinadas

Fig.1. Tabla de signos adicionales para la transcripción musical.

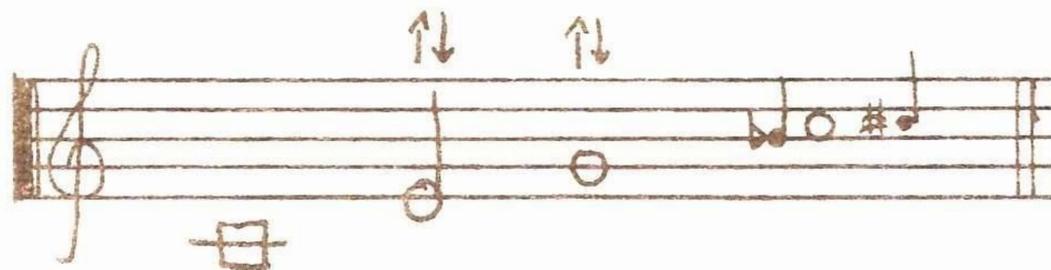


Fig.2. Organización tonal.

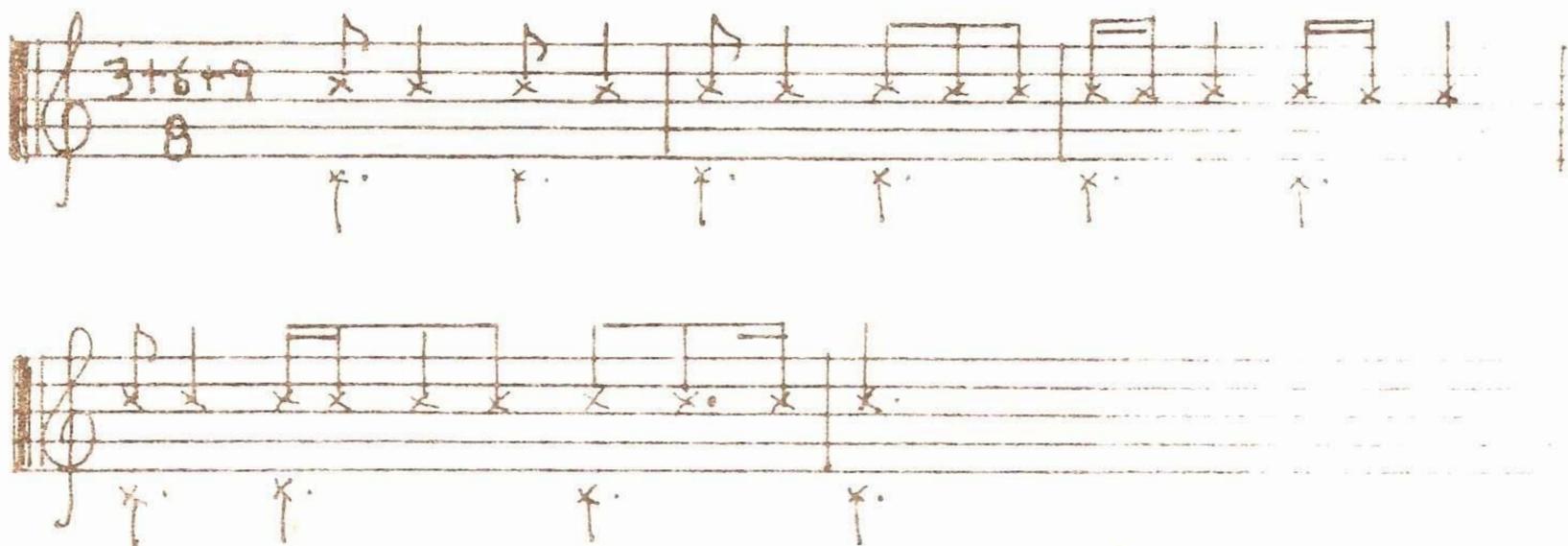


Fig.3. Esquemas rítmicos característicos.



②

ku de fe wen tru lle- o ku de fe wen tru lle- e kude fe wen trulle e kallfü li

ka - an ku de fe wen tru lle kall fü li ka an

③

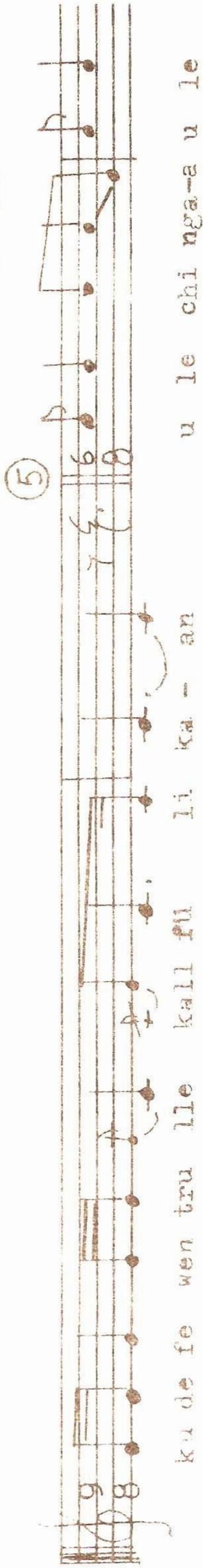
lu lul lu lu-ul lu lul lu lu-ul nge llay kaynga ñi el pi llañweñoen kallfü li

ka-a- n lu lul kúme ke lli lu lul kú me ke lli kaynga ñi - i el pa-a li we

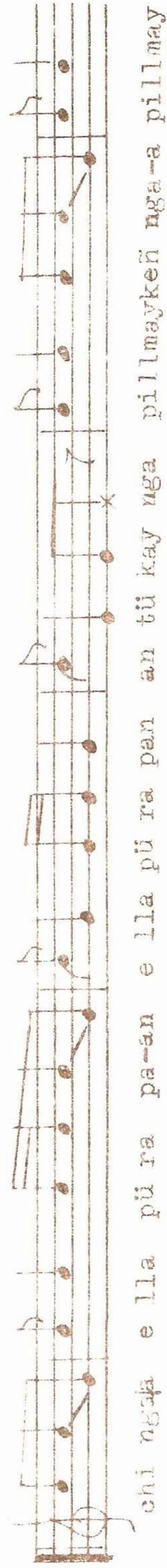
kayngakall fü-ü li ka - an ku de lleamkaynga ku de lleam kay nga-a



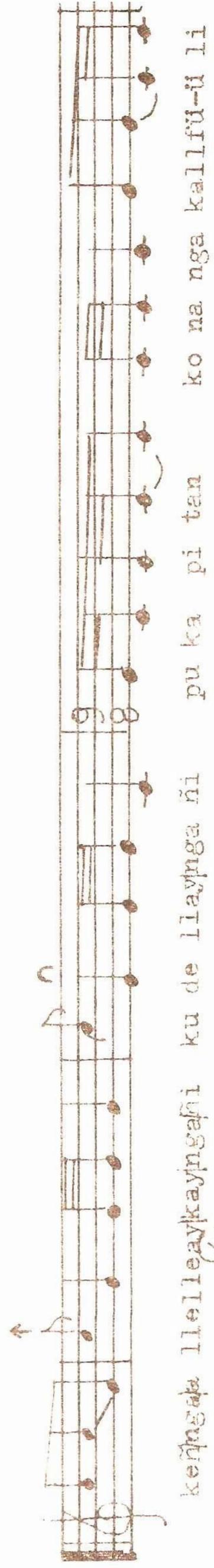
u le chi an tú kall fú li ka - a - a ku de fe wen tru lle



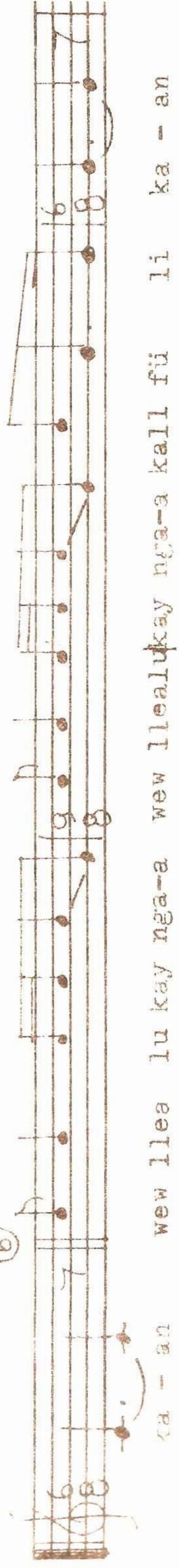
(5) ku de fe wen tru lle kall fú li ka - an u le chi nga-a u le



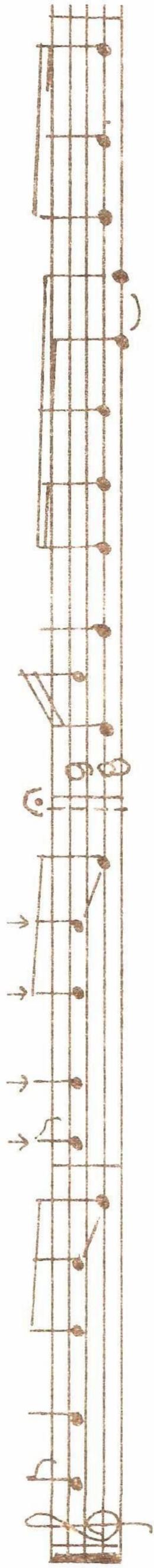
chi nga e lla pú ra pa-an e lla pú ra pan an tú kay nga pillmaykeñ nga-a pillmay



keñngaka llelleaykayngafñi ku de llaynga ñi pu ka pi tan ko na nga kallfü-ü li



ra - an wew llea lu kay nga-a wew llealukay nga-a kall fú li ka - an



ye wel kay nga-a ye wel kay nga-a ku de fe pe lle lu nga - kall fü li

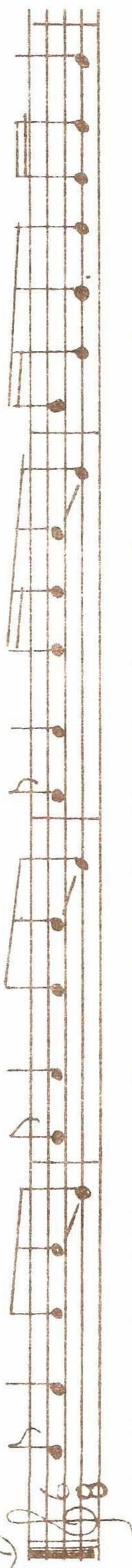


ka-a - a -n kan tarú lel ka kan tarú lel ka ma pu lleayngafñi-i



ku den kay nga u le chi an tú nga kall fü li ka-a - n

7



kallfü kall fü-ü kallfü kall fü-ü lle lleaykayngafñi-i pu kü len kü len nga ñi



ku de en kaynga-a u le chi an tú nga kallf. li ka-a n e lle pú ru pan

e lla pu ra pa-an an tú kay nga - a ku de llea lu nga kall fú li kan

⑧

wew llealu nga-a wew llealu nga-a u le chi antú ngakall fú li ka-a - n

a ñu kú nú-ú a ñu kú nú-ú ya we tuay nga- pu kayñe leankaynga wewnge lekaynga

⑨

u lechi an tú nga wew le kay nga kallfú li ka - an wewngene ma- y wewnge

ACCELERANDO

ne ma-y yewelkangenen pipinge tu llalukay nga pukayñelempngu lechilan tú ule chilantú

FIN

## Kallfūlikan

2. ewe we we we we wew
3. ewe we we we we wew
4. ewe we we we we wew
4. kudellealu nga kudellealu nga
5. kudellealu nga ule chi antü
6. kallfūlikan
7. kudellealu nga kudellealu nga
8. ule chi antü nga
9. kallfūlikan
10. tūfachi tūfachi tūfachi tūfachi
11. pillan paliwe mew kudellealu nga
12. kallfūlikan
13. kudefe wentrulle kudefe wentrulle
14. kudefe wentrulle
15. kallfūlikan
16. kudefe wentrulle
17. kallfūlikan
18. lulul lulul lulul lulul
19. ngellay kay nga ñi elpillan weñoengün
20. kallfūlikan
21. lululkümekelli lululkümekelli kay nga ñi
22. elpaliwengün kay nga
23. kallfūlikan

## Kallfūlikan

2. ewe we we we we wew
3. ewe we we we we wew
4. ewe we we we we wew
4. jugará jugará
5. jugará el día de mañana
6. kallfūlikan
7. jugará jugará
8. el día de mañana
9. kallfūlikan
10. aquí aquí aquí aquí
11. en este paliwe sagrado jugará
12. kallfūlikan
13. joven jugador joven jugador
14. joven jugador
15. kallfūlikan
16. joven jugador
17. kallfūlikan
18. retumba retumba retumba retumba
19. ya está preparando la fuerza del weño
20. kallfūlikan
21. está retumbando está retumbando
22. preparando el paliwe
23. kallfūlikan

24. kudelleam kay nga kudelleam kay nga  
 25. ule chi antü  
 26. kallfülikan  
 27. kudefe wentrulle kudefe wentrulle  
 28. kallfülikan  
 29. ule chi nga ule chi nga  
 30. ellapürapan ellapürapan  
 31. antü kay nga  
 32. pillmaykeñ nga pillmaykeñ nga  
 33. llelleay kay nga ñi kudellay nga ñi  
 34. pu kapitan kona nga  
 35. kallfülikan  
 36. wewllealu kay nga wewllealu kay nga  
 37. kallfülikan  
 38. yewelkay nga yewelkay nga  
 39. kudefe pellelu nga  
 40. kallfülikan  
 41. kantarülel ka kantarülel ka  
 42. mapulleay nga ñi kuden kay nga  
 43. ule chi antü nga  
 44. kallfülikan
24. ya jugará ya jugará  
 25. el día de mañana  
 26. kallfülikan  
 27. joven jugador joven jugador  
 28. kallfülikan  
 29. el día de mañana el día de mañana  
 30. al amanecer al amanecer  
 31. del día  
 32. como golondrinas como golondrinas  
 33. estarán los jugadores  
 34. los capitanes  
 35. de kallfülikan  
 36. vencerá vencerá  
 37. kallfülikan  
 38. avergüenza avergüenza  
 39. a los jugadores  
 40. kallfülikan  
 41. resonará resonará  
 42. la tierra donde jugará  
 43. el día de mañana  
 44. kallfülikan

45. kallfü kallfü kallfü kallfü kallfü  
 46. lleleay kay nga ñi pu külen külen nga ñi  
 47. kuden kay nga ule chi antü nga  
 48. kallfülikan  
 49. ellapürapan ellapürapan  
 50. antü kay nga kudellealu nga  
 51. kallfülikan  
 52. wewllealu nga wewllealu nga  
 53. ule chi antü nga  
 54. kallfülikan  
 55. anükünü anükünü  
 56. yawetuay nga pu kay ñelean kay nga  
 57. wewngele kay nga ule chi antü nga  
 58. wewle kay nga  
 59. kallfülikan  
 60. wewngene may wewngene may  
 61. yewelkangenen  
 62. pipingetulallu kay nga  
 63. pu kay ñelean nga  
 64. ule chi antü ule chi antü
45. azul azul azul azul  
 46. se pondrá la calavera  
 47. donde jugará el día de mañana  
 48. kallfülikan  
 49. al amanecer al amanecer  
 50. del día jugará  
 51. kallfülikan  
 52. vencerá vencerá  
 53. el día de mañana  
 54. kallfülikan  
 55. sentados sentados  
 56. se quedarán los adversarios  
 57. derrotados el día de mañana  
 58. cuando triunfe  
 59. kallfülikan  
 60. me derrotaron me derrotaron  
 61. me avergonzaron  
 62. andarán diciendo  
 63. los adversarios  
 64. el día de mañana el día de mañana.

conjunción de los diferentes ciclos), de sexta y una interválica predominante de cuarta y tercera.

La estructura interna de la organización rítmica es básicamente binaria de subdivisión ternaria, manifestada en un empleo característico del metro yámbico, es decir, unidades cortas precedidas de tiempos largos dentro de la subdivisión.

La interpretación vocal tiene una modalidad de canto coral en unísono relativo, con ausencia de instrumentos musicales. El estilo vocal predominante es silábico, apareciendo también algunos melismas sobre la tríada y apoyaturas, con uso persistente del glisando en la voz que se mueve en un registro medio.

El canto posee una duración relativamente restringida (4 minutos), dado su carácter de canto estructurado, con texto fijo, a diferencia de otras especies de canto mapuche que pueden resultar mucho más extensas.

Desde el punto de vista agógico, la indicación metronómica señala un tempo (♩. =MM 60) relativamente lento y parejo, de acuerdo a datos (González: 1982) que asignan velocidades extremas de 60 y 120 pulsaciones del metrónomo de Maeltzel para la misma unidad. En cuanto a la dinámica, el canto oscila entre un forte y mezzoforte disminuyendo paulatinamente de principio a fin de cada ciclo.

#### 4. Correspondencias entre los aspectos literario y musical:

El texto del canto comienza con una introducción con uso de sílabas sin significado, sobre la frase musical. Se distinguen nueve ciclos, o estrofas, o trozos delimitados por el contenido del texto y por la secuencia musical completa y claramente conclusiva para cada uno de ellos. En forma sintética con respecto al texto podemos decir desde el punto de vista formal que hay, en el texto original en **mapudungun**, una marcada tendencia al pentasílabo (kudellealu nga), aunque naturalmente se dan otros metros, adscritos al motivo musical característico de cuarta descendente (lululkümekelli/pillmaiqueñ nga/yewelka nga/kallfülikan). Es frecuente que dos palabras bisílabas predicadas conformen el metro literario correspondiente al motivo musical (lulul lulul/ kallfü kallfü). A lo largo de todo el texto se manifiestan las reiteraciones de palabras o frases (kudellealu nga kudellealu nga/ ule chi antü ule chi antü) dentro de un mismo ciclo, así como recurrencias anteriores en los ciclos siguientes. Son relevantes también los recursos metafóricos (ver traducción, líneas 52 a 59), de comparación (ver traducción, líneas 32 a 35) y cambio del hablante lírico

(ver traducción, líneas 60 a 64). El tiempo verbal predominante es el futuro, con escasa presencia del tiempo presente y pasado.

### III. CONCLUSIONES

1. El canto **kallfūlikan** es un canto tradicional, es decir, transmitido de generación en generación, sin autor conocido, que presenta la característica de ser colectivo o compartido por un grupo de personas. Desde este punto de vista pertenece al conjunto de la literatura de tradición oral, junto a otras expresiones de tipo narrativo, como el cuento (**epew**), adivinanza (**konew**), relato (**ngūtram**) y otros.

2. El canto, el objeto y el sujeto **kallfūlikan** cumplirían una función mágica del tipo denominada conceptualmente magia simpática o simpatética. Este tipo de magia tiene dos formas: magia imitativa u homeopática y magia contaminante o contagiosa.

Ambos tipos de magia se pueden dar combinadas en la realidad (J.Frazer: 1961)(11). Así, la función mágica del canto **kallfūlikan** sería del tipo imitativo u homeopático, pues al decir "mañana ganará kallfūlikan" (ver traducción, líneas 36 y 37) o "kallfūlikan derrotará a los adversarios" (ver traducción, líneas 52 a 64), se estaría tratando de influir el futuro mediante la anunciación del hecho que se quiere producir. El objeto **kallfūlikan**, por otra parte, cumpliría una función mágica de tipo contagioso, puesto que mediante el **forolongko** se espera que a los jugadores les sean transmitidas la agilidad y destreza para el juego que el **kuyfi palife** tuvo en vida. El análisis de la función mágica que cumple el sujeto **kallfūlikan** nos presenta mayor dificultad. Desde nuestro punto de vista, sería una representación del **kuyfi palife**, pero desde el punto de vista de los mapuches es un jugador y así lo evidenciaría el texto del canto y el trato que recibe el objeto. Pensamos que un estudio más profundo de los aspectos religiosos y espirituales que se involucran aquí nos dará más luces sobre este problema.

3. Relacionado con lo anterior, es evidente que el texto mismo da cuenta de cierto significado mágico oculto que subyace al sentido literal. Expresiones como **kallfūlikan**, **pillan paliwe**, **pillan weño**, **kūlen kūlen**, sólo pueden ser entendidas -y por lo tanto traducidas- por mapuches que compartan esta realidad mágica particular.

4. En cuanto a la organización tonal, nos parece relevante la presencia del melos trifónico, esta estructura tonal que constituye la base del pensamiento armónico de occidente y que está también presente en la cultura musical de grupos étnicos americanos sin un contacto sostenido con la tradición occidental, así como también en grupos asimilados por la sociedad mayoritaria. Hay que señalar que existen

investigaciones que han delimitado un área musical trifónica en latinoamérica, a la cual no se ha incorporado aún la cultura mapuche por falta de materiales que evidencien la presencia en ella de esta organización tonal (12).

5. El marco tonal atemperado característico del canto evidenciaría la escasa o nula influencia de los patrones tonales temperados occidentales, lo que reafirmaría la idea de su originalidad y antigüedad.

6. Con respecto a la interrelación texto -música, parecería que el texto está condicionado por la forma musical, evidenciado en la alteración de la estructura gramatical, ya que la frase literaria se corta y ordena de acuerdo al metro musical.

7. Por otra parte, podemos decir que la reiteración constituye un elemento estructural predominante tanto en la forma literaria como musical, evidenciado en las continuas recurrencias de palabras, frases y giros temáticos que muchas veces se manifiestan en una organización bipartita.

Finalmente, diremos que, mediante el estudio de este canto, hemos pretendido avanzar un paso más en la comprensión del papel de la música en la cultura mapuche y, en última instancia, de la cultura misma. Desde el punto de vista occidental, en donde los diferentes aspectos de la cultura están perfectamente delimitados, el **palin** podría considerarse sólo un deporte. Sin embargo, a través del análisis del marco cultural y social en que se inscribe este canto, se ha hecho evidente la interrelación de estos diversos aspectos, es decir, lo social -a través de la revitalización de las redes de parentesco, vecindad o amistad-, lo mágico religioso -manifestado en la realización de rituales y ceremonias con este carácter- y lo cultural propiamente tal -como el uso del lenguaje en su contexto, el juego, la música y la danza-, lo que apoya una vez más la idea de que la cultura mapuche es un "todo" sólo separable o desglosable con fines operacionales.

\*\*\*\*\*

No podemos terminar sin agradecer a algunas personas que han colaborado en la realización de este trabajo. Nos referimos a los miembros del Centro de Investigaciones Sociales Regionales (CISRE) de la Pontificia Universidad Católica, Sede Temuco; también a nuestro traductor José Ñanco, de Cerro Loncoche y a don Rosendo Huisca M. Muy especialmente agradecemos a los miembros de la comunidad de Quetrahue, los **palife** que nos invitaron a sus ceremonias, que nos interpretaron los cantos y nos describieron su contexto; Domingo Antileo, Pedro Raimán, Miguel Raimán,

Augusto Millamán, José Luis Huilkamán, por mencionar sólo algunos.

#### NOTAS:

1. En relación a este tema, ver González (1982).
2. En relación a este aspecto, con fines operacionales hemos delimitado tres categorías de cantos; contextuales, compuestos y tradicionales, de estos últimos hay referencias en Guevara (1917). Posteriormente Golluccio (1984) se refiere ampliamente a los tayil o cantos religiosos y sagrados, en donde la improvisación y creación personal es restringida, ya que son transmitidas de las ancianas a las jóvenes. Dentro de estos tayil existe un tipo identificado con el kimpeñ, en el que la improvisación es casi nula.
3. Sólo se ha realizado la transcripción fonémica y ortográfica del texto, pues a la dificultad propia de la descripción fonética realizada sobre una grabación, se agregan las variaciones o alteraciones de tipo lingüístico producidas por la necesidad de correspondencia entre texto y música, como alargamiento de algunos fonemas, constricción de palabras, cambios de timbre vocálico, etc. Por lo tanto, consideramos que la transcripción fonémica debe ser hecha por un especialista y que además se estudien las interrelaciones entre los aspectos musicales y lingüísticos en profundidad.
4. Ver Rosales (1878), Manquilef (1914), Moesbach (1930) y Huisca (1986).
5. Es famoso el palin en que se decidió la suerte del Obispo de Concepción, Don Francisco de Marán, en 1793, prisionero de los mapuches y al cual el Cacique Huentelemu pretendía quitarle la vida, lo que no consiguió, pues fue derrotado en el juego por los kona del Cacique Curimilla (Manquilef: 1917). También el Cacique Pascual Coña cita un caso similar (Moesbach: op.cit.). Los alzamientos que se acordaban por medio del palin fue una de las razones por las que formalmente fue prohibido por el Gobernador Mujica en 1647 y por el Obispo Alday en 1763 (Manquilef: op.cit.). Es importante señalar que actualmente este juego está reconocido y reglamentado por la DIGEDER.
6. Según Huisca (op.cit.) las medidas del paliwe son seis pasos de ancho por 60 de largo.
7. Según nuestros datos, otras comunidades también tienen un objeto, ente o fuerza mágica que los ayuda a ganar. No hay información bibliográfica al respecto, aunque algunos autores dicen que antes del palin se realizaban "toda suerte de brujerías y hechicerías con el fin de

vencer en el juego" (Rosales: op.cit.).

8. **Kullkull:** instrumento musical mapuche hecho de un cuerno de vacuno. Trompeta natural, con embocadura lateral y terminal, que sirve también como instrumento de llamada y señales.
9. **Ad paliwe:** (nuestro campo de juego de la chueca); **wichan ülkatun** (canto para ahuyentar los malos espíritus); **meli wechuntufe ül** (canto de los cuatro punteros). Se hace notar que, puesto que aún no se han estudiado estos cantos en profundidad, no sabemos hasta que punto la traducción libre de cuenta cabal de su contenido.
10. Frecuencia inicial para el eje tonal: do =  $\pm$  275 Hz  
 Frecuencia final : do =  $\pm$  291 Hz  
 Desplazamiento tonal o diferencia :  $\pm$  75 cents. (3/4 de semitono temperado).  
 Ambito de oscilación tonal :  $\pm$  150 cents. (3/4 tono temperado)  
 Medido con Chromatic Digital Tuner. Korg DT-1 Quartz.
11. Según James Frazer (1961) este tipo de magia se denomina conceptualmente como magia simpática o simpatética cuyo principio básico es que "las cosas se actúan recíprocamente a distancia mediante una atracción secreta, una simpatía oculta", pág. (35), tiene dos variantes: magia imitativa u homeopática cuyo principio es "lo semejante produce lo semejante" y magia contaminante o contagiosa, basada en el principio de que "las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia" (Ibid). Estas dos variantes se pueden dar combinadas en la práctica.
12. Acerca de la trifenía, ver Grebe (1974). Acerca de áreas musicales en latinoamérica, ver Aretz (1976).

## BIBLIOGRAFIA:

- R.P. DIEGO DE ROSALES  
1878 Historia General de el Reyno de Chile. Tomo I.  
Imp. El Mercurio. 506 pp.
- TOMAS GUEVARA  
1908 Psicología del Pueblo Araucano. Imp. Cervantes,  
393 pp.
- TOMAS GUEVARA  
1912 "Las últimas familias araucanas". En Anales de la  
Universidad de Chile. Vol.130. pp.215-342; 411-  
464; 515-528.
- MANUEL MANQUILEF  
1914 Comentarios del Pueblo Araucano. Ed. Barcelona.  
Santiago.
- FRAY FELIX JOSE DE AUGUSTA  
1916 Diccionario Araucano-Español. Tomo I. Editorial  
Universitaria. Santiago. pp.291.
- ERNESTO WILHELM DE MOESBACH  
1930 Vida y costumbres de los indígenas araucanos en  
la segunda mitad del siglo XIX. Imprenta Cervan-  
tes. Santiago. 464 pp.
- MARIA ESTER GREBE y CRISTINA ALVAREZ  
1974 "La trifonía atacameña y sus perspectivas inter-  
culturales". En Revista Musical Chilena. Nº 126-  
127. Pub.Dep. de Música. Fac. Ciencias y Artes  
Musicales. Univ. de Chile. Santiago. pp.21-46.
- "Presencia del dualismo en la cultura y música  
mapuche". pp.47-79.
- "La música alacalufe: aculturación y cambio esti-  
lístico". pp.80-111.
- ISABEL ARETZ y LUIS F. RAMON Y RIVERA  
1976 "Areas musicales de tradición oral en América  
Latina". En Revista Musical Chilena. Nº 134.  
Santiago. pp.9-55.
- ROBERTO CROECE, G. SEPULVEDA, A. SALAS.  
1978 "Proposición de un Sistema Unificado de trans-  
cripción fonémica para el Mapudungu. Revista  
Lingüística Teórica y Aplicada Nº 16. Univ. de  
Concepción. Concepción-Chile. pp.151-160.

- ERNESTO GONZALEZ G.  
1982 Vigencia de Instrumentos Musicales en tres comunidades de la zona de la Araucanía. Santiago, Inédito.
- LUCIA GOLLUSCCIO  
1984 Algunos aspectos de la Teoría Literaria Mapuche. En Actas Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche. Universidad de la Frontera. Instituto Lingüístico de Verano. Temuco. Chile. pp.103-114.
- 1986 Documento para la Unificación del Alfabeto Mapuche. Sociedad Chilena de Lingüística-Universidad Católica. Temuco.
- ROSENDO HUISCA M.  
1986 Papeltuain mapudungun meo. ¡Leamos en Castellano! En prensa. Universidad Católica. Temuco.

**NOTAS:**

1. Parte del corpus en Mapudungun de este trabajo se obtuvo por Aldo Vidal Herrera, como co-investigador en el proyecto "Glosario de la Lengua Mapuche Actual" del Centro de Investigaciones Sociales Regionales (CISRE) P.U.C. Temuco, financiado por el Consejo Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, CONICYT, Chile.
2. Parte del corpus en Mapudungun de este trabajo se obtuvo por Ana María Oyarce Pisani, con el fin de elaborar un glosario Español-Mapudungun sobre Salud y Enfermedad, como parte de una tesis para optar al grado de Magister en Salud Pública. Escuela de Medicina, sede Norte. Universidad de Chile. Santiago.

