

PU ÜLKANTUFE ÑI ÜLKANTUNDÜNGU NÜTHAM
(Diálogo con cantores del canto mapuche)

Héctor Painequeo Paillán
Universidad de La Frontera.

1.-El presente artículo, titulado “Pu ülkantufe ñi ülkantundüngu nütham” (diálogo con cantores sobre el canto mapuche) es parte de la investigación¹, que se desarrolla en el Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación de la Universidad de la Frontera, cuyo propósito es explorar los aspectos característicos de un tipo de discurso, llamado *ül* (canto mapuche) desde una perspectiva oralista.

El trabajo² se sustenta sobre la base de algunos supuestos como es el hecho de que el *ül* pertenece al mundo oral y que en su composición emplea tal tecnología.

2.-El trabajo intenta explicar el *deuman ül*, es decir, el cómo se crea el canto mapuche, desde una mirada intracultural e interdisciplinaria, considerado al menos, dos fuentes que son, a) el material bibliográfico como es la Oralidad y Escritura de Walter Ong (1982); *The Singer of Tales*, de Albert Lord (1960); la Introducción a la Poesía Oral,

¹ Proyecto DIUFRO N° 120214, denominado “Los mecanismos de composición oral en el discurso mapuche de Isla Huapi y Piedra Alta, comuna de Puerto Saavedra”, novena región, Chile”, años 2002-2003. Participan: co-investigadores Luis de la Barra, docente del Dpto. de Lenguas Literatura y Comunicación y Jaime Soto, antropólogo, investigador del Instituto de Estudios Indígenas; asesor técnico, Luis Barrie, Ingeniero acústico; colaboran Victoria Eugenia Jofre, profesora del Departamento de Lenguas Literatura y Comunicación; y, Héctor Huerapil.

² Éste es una ampliación del artículo que se publicará en la Revista de Educación y Humanidades de la Universidad de la Frontera año 2002 y parte de él fue presentado en el Congreso “ Revistando Chile: Identidades, Mitos e Historia en octubre del año 2002 en la Universidad Austral de Chile, Valdivia.

de Paul Zumthor (1991); la Musa Aprende a Escribir, de Eric Havelock (1982), entre otros; y, b) el fragmento de diálogo con *ülkantufe* del sector de Isla Huapi y Piedra dado en mapudungun³, transcrito alfabéticamente⁴ y traducido al castellano⁵.

3.- El canto mapuche ha sido estudiado por Rodolfo Lenz, 1879; Félix de Augusta, 1910, Iván Carrasco, 1980; Lucía Golluscio 1984, Ernesto González 1986, María Ester Grebe, 1986, Hugo Carrasco, 1993⁶, etc.

A fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX Lenz, recopila, traduce y clasifica la producción verbal mapuche que denomina "textos literarios en verso y en prosa"; Augusta, establece una clasificación ⁷

Considerando lo realizado por Augusta más los aspectos temáticos, junto con la apreciación de los propios *ülkantufe* de la zona, nosotros hemos propuesto una clasificación aunque no definitiva ⁸

³ También afloraron otros temas, no menos interesantes, como el *Epu Kimün* (dos saberes), esto es, el conocimiento mapuche (pueblo indoamericano del cono sur de América) y, el, de Occidente, proveniente de Europa, conocido por los mapuche como *wingka kimün*; la importancia de la Lengua Mapuche, que posibilita una comunicación más íntima y fluida entre sus usuarios y la necesidad de manejar mejor el castellano, debido a que se debe interactuar con personas que no conocen su lengua.

⁴ Painequeo, Héctor (2.000) : Oralidad en el Canto Mapuche. Tesis para Optar al Grado de Magister en Lingüística Indoamericana, CIESAS. México. D.F. pág 23.

⁵ Painequeo, Héctor; Barrie, Luis: (2002): Informe Final del Proyecto FONDART, sobre Pu l'afken'che ñi ül, la oralidad en el canto mapuche, págs. 5-21.(Material entregado a FONDART Regional, IX Región. Chile.

⁶ Golluscio de Garaño, Lucía (1984): "Algunos Aspectos de la Teoría Literaria Mapuche", en Actas Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche, Temuco, Chile, pp. 103-114, Universidad de la Frontera. Grebe, M. Ester, (1986): "Lenguaje Ritual Mapuche, Estudio Antropológico del Texto en su Contexto", en Actas Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche, Temuco, Chile. pp. 47-67, Universidad de la Frontera.

⁷ Cfr. Augusta, (1910): IV Parte, págs. 270-271.)

⁸ Opus.cit. págs. 37-39.

4.-Recién en el siglo pasado como resultado de una observación literaria hecha por Milman Parry (1920-1935), al abordar los textos de la Iliada y la Odisea de Homero y demostrar que eran monumentos de la oralidad, los investigadores adquirieron una noción objetiva de dos modos de pensamiento y de expresión, esto es, aquél que viene del mundo oral y el que viene del mundo escrito.

Pero, el punto de partida de esta nueva percepción del fenómeno verbal, según Walter Ong, comienza desde la década del sesenta con la *La galaxia Gutemberg* de McLuhan (1962), el *Pensamiento Salvaje* de Levi-Strauss (1962); *Las Consecuencias de la Escritura* de Jack Goody e Ian Watt (1963); el *Prefacio de Platón*, de Erick Havelock (1963), etc., porque, según lo señala él, son obras que parecen marcar una especie de divisoria de aguas a la que se había llegado, o, señalar un dique que empezaba a romperse para liberar un torrente de actividad intelectual”.

Hasta entonces, los teóricos concebían la articulación verbal oral idéntica a la forma verbal escrita con la que normalmente trabajaban, y que las formas artísticas orales -el poema oral-, por ejemplo, en el fondo sólo eran textos, salvo en el hecho de que no estaban asentadas por escrito. Se extendió la impresión de que aparte del discurso (gobernado por reglas retóricas y escritas) las formas artísticas orales eran fundamentalmente desmañadas e indignas de un examen serio. Porque no se hallaban en ellos los cánones de la escritura, tan familiares en Occidente desde que la escritura se impuso allá por el siglo V a. de C., debiendo, los pueblos ágrafos, sobrellevar por mucho tiempo y casi por antonomasia el adjetivo de sujetos ignorantes desprovistos de todo conocimiento.

No obstante, se ha descubierto que “los pueblos que usan la como tecnología de comunicación, la oral, definen una civilización de la voz viva, en la que ésta constituye un

dinamismo fundador y a la vez preservador de los valores de palabra y creador de las formas de discurso apropiados para mantener la cohesión social y la moralidad del grupo. Función transhistórica en cuanto se manifiesta independientemente de los cambios que sobrevienen en las estructuras sociopolíticas, en las costumbres y las formas de sensibilidad; comprometida en un incesante; aunque a veces muy lento, proceso de culturalización, adaptación y re-culturalización (Zumthor 1999:38).

Se puede decir que allí, el "texto" verbal cobra existencia virtual en donde el receptor *in absentia* es impensable porque en esta forma el pensamiento se sostiene vinculado a la interacción cara a cara. Es la tecnología que usó Dios cuando le habló a Moisés de en medio de la zarza ardiendo (Éxodo, 3: 2-4). Aunque éste no lo vio, (*welu allkutufi*), sin embargo, le oyó, produciéndose una comunicación eficiente.

En la conversación que se sostuvo con el octogenario, Jacinto Huerapil, del sector de Piedra Alta, durante una visita en terreno (octubre del 2.002) en la comunidad de Puaucho, Novena Región, nos expresó: "*allkütun; allkütukefun tañi pu tremem*" (yo escucho; yo escuchaba a mis mayores), queriéndonos recalcar la forma cómo adquirió el conocimiento profundo acerca de su cultura y de su lengua, nada lejano a la sabiduría de los eruditos de la cultura gráfica.

Sin duda, estaba señalando la clave o el sentido de la oralidad, empleada desde la época precolombina por el pueblo mapuche, cual es, *el escuchar*, que, además de percibir los sonidos articulados y en su forma poética⁹, configurados métrica, formularia y temáticamente (Lord, 1960), serán decodificados en virtud de la competencia del oyente y al

⁹ Lord, distingue diferencias entre el momento de la composición de un texto oral, y la de un poema escrito, porque en éste hay un espacio de tiempo entre la composición y la lectura, en cambio, en aquél el espacio no existe porque, según él, la composición y el desempeño son dos aspectos del mismo momento.

mismo tiempo obedecerlos, es decir, ponerlos en práctica.

Lord, al referirse a los cantores ágrafos yugoeslavos, reconoce en ellos dos elementos comunes: a) el analfabetismo, y b) El deseo de alcanzar habilidad o pericia en el canto de la poesía épica. Si el segundo factor los pone, aparte de sus iguales, dice, es el primer factor, el que determina la forma particular que toma o que alcanza su composición y el cual así lo distingue del poeta literario ¹⁰

5.0.-A continuación, presentamos ¹¹ el diálogo¹² con los *ülkantufe* de la costa, registrado mediante grabaciones en cintas magnetofónicas.

La comunicación se realizó de manera oral, principalmente en lengua mapuche, por ser los *ülkantufe* nativos hablantes del mapudungun, aunque en ocasiones se empleó también en castellano.

A.- ¿Chumuechikam adnentungeki ül?

¿Me puede explicar cómo se crea el canto mapuche?

feychi longkomüten küdawküli porque longko kafeyengün ka rakiduamimüten. Feyñi longkoküdawküli fey netuniyi ülenünmüten. Kisu dewmayngün. Kisu dewmayngün.

¹⁰ Cuando la escritura se introduce y comienza a ser usada para los mismos propósitos de las canciones de las narrativas orales, entonces se emplea para contar historias y es suficientemente desarrollada o esparcida para encontrar una audiencia capaz de leer. Esta audiencia busca su entretenimiento y su instrucción en libros más bien que en las canciones de hombres vivos y el arte antiguo gradualmente desaparece (Lord, 1960)

¹¹ Dice, Lord, para comenzar a eliminar los prejuicios contra el analfabetismo, contra el cantor analfabeto, es necesario estudiar la forma cómo éste durante años se entrega al aprendizaje del arte.

¹² Participan Feliciano Huentén de la comunidad *Nawelkethe*; Enrique Catrileo Eleodoro Catrileo de la comunidad *Rukarake*; Teodosio Painequeo H y Ester Painequeo, de la comunidad Mayay; Rufino Antifil de la comunidad de *Anuweyeku*.

Bueno, éste es un trabajo que se realiza sólo en la mente. Las personas piensan, se esfuerzan y así construyen su canto.

A.- *Ti pu ülkantufe memorisakey ñi ülngengün?
¿Los cantores memorizan palabra por palabra los cantos?*

Don Feliciano: fey rakiduami ñi longkomu nentuy ñi rakiduam. Chumuechi ñi ülkantulafiyel tichi domo. Chumuechi ñi pial. Fey rakiduamküley. Pero feyti rakiduam no oir no es altiro no. Porlomeno feyti ülkantufe, dewma ülkantule dofese trefese en una fiesta. Infitangeleka. Entonce dewmay. Küme tripamele pucha yaesta. Fewla ülkantuay. Chempiyan chi ñi ülkantun tüfa estudiay, trekayaway. Por lo meno dewmay. Faw ñi longkomew dewmay:

El cantor mientras camina piensa y forma las ideas. Éste se pregunta, por ejemplo: ¿Qué y cómo voy expresaré mediante mi canto a la mujer de la que me he enamorado? Responder a esta pregunta, implica hacer un esfuerzo importante a fin de encontrar las palabras pertinentes para aquel propósito. Desde luego que un buen ül, en este sentido, no saldrá tan rápido. Porque, además, será necesario participar con el canto en una o más oportunidades, sea en fiesta, en un evento particular, etc. Estas ocasiones servirán para poner a prueba al cantor. Cuando éste logra el éxito es indicio que está haciendo bien las cosas.

A.- *¿Tunten tiempomu tripapukey kiñe ül?
¿Cuánto tiempo se emplea para "crear" un canto?*

Don Feliciano: un mes dos mesemu armaniey. Ya eskuela ya. Amuay professoreke. Estudiayaway ka eskribiniey. Kimlukam. Artoaño

El tiempo que se emplea es aproximadamente entre uno a dos meses. Esto es así cuando ya la persona es un cantor, o sea, sabe cómo se construye un canto, podría decirse que él ya tiene un conocimiento de la manera cómo hacerlo, éste se vuelve como un investigador que indaga mucho y escribe. La experiencia le lleva a adquirir esta capacidad.

A.- Welu ülkantufe eskrifiki?

¿Entonces los ülkantufe escriben?

Don Feliciano: ülkantufe eskürify longkomu. Ülkantufe, Eskürify ñi longkomu ñi kümeal ñi kümenoal. Ka rakiduami. Pewmatupikelaykam che. Komo pewmatunreke umerkünoay fey kim chumuechi ñi piyaal, o ñi kümeal o ñi kümenoal. Por lo menos feyta feypiwayiñ. Iñche kiñe ülkantuluwayiñ. Esto es una proba. Feyta chi Inaltul'afken' pipelanama, feypi:

El ülkantufe escribe en su mente. Desde allí percibe si su trabajo va salir bien o no. Éste se esfuerza profundamente, se interna en su propio ser, como si soñara. Cierra sus ojos, hasta que encuentra la forma que usará para sus propósitos, es decir, lo que piensa, lo que siente, etc.

Don Enrique: re ayekandungumüten femuechi fey kimmelkekefeneu ñi aweluem, fey iñche fey pedikefuiñka: ülkantungeka chachay pikefuiñ. Fey nepekefuy epewin'. Iñche ñi futa chawem kam küme ümagtulenmulu fey, fey illkutukefeyumuka. -Tempipingepüdaymuchu epu weda ün'ün' pikefeyinmu-. Iñche fey wimtuniyefunem ñi aweluem fey ülkantuy fey chumuechi amulen ñi ülkantun fey ka femekekefun kuyfi. Femuechi ayekanmüten kimeltufenew ni aweluem.

Mi abuelo, cuando yo era niño, me enseñaba aquellas cosas gratas, como es el canto. Además, yo mismo le pedía. Cuando despertábamos muy de madrugada, le decía: abuelito cántame una canción. Yo, que conocía muy bien a mi abuelo y acostumbrado a escucharle, entonces tal como él cantaba lo hacía yo también.

A ¿Elngefalpey mapuche ülkantun?

¿Los mapuches deben dejar de cantar cantos mapuche?

Doña Ester: kümelafuyka mapuchekam inchiñ. Fey adafuyinkam rewingkadüngulelenti. Kimlayiñrume wingkadungun rulpakelayiñrume. Fey ülkam fey kachemti. Ülkantukantumekekelayrumekam che. Ayiwküley ülkantuy pero, wedake üлта fey mütrümlay cheka. Ülkantulay.

Dejar de cultivar el canto mapuche sería incorrecto; por cuanto nosotros somos los auténticos mapuches. Menos bello sería si solamente hablamos el castellano; ya que incluso a veces ni siquiera lo dominamos bien. Además, el canto mapuche, qué de anormal tiene ¿No es verdad que cuando se está alegre se canta?. No nos referimos al canto que llama al mal.

Don Teodosio: iñche ülkantun rukamu fey asta kom walloñmapakeneu ñi pu yall.

Cuando yo canto en mi hogar, mis hijos se acercan en torno mío a escucharme.

Doña Ester: por ejemplo, feyti dakeluwün ülkantun, dünguluwün (romance) pifeyka. Fey asi allkütungenmu. Wedapiwünnokamti. Ayiwün. Feykam fey Chaw Dios kam el-lay fey ayiwün dünguka. Dios kam ayiwümün pilay. Para eso dejo al hombre y la mujer para que se quieran de cualquier manera. El hombre y la mujer se conquistan. Mapuche se conquista de mapuche

dungun. Winka, wingka may fey pololiayngün fey. Ka niyiñ ñi dünguenengün feyengün. Eskrifiwingün karta, poema eskrikantuluwingün. Chem ñi eluwün, eluwingün, pu wingka. Iñchiñ mapuche ka niyeyiñ forma pu: lloftuwi y todas esas cosas. Eso Dios lo dejó, es permitido. Y entonces, yo creo que eso no le desagrada al Señor. Por eso nosotros debemos pensar esas cosas no debemos condenar todo lo que somos. Sino que rescatar lo que es lindo. Lo que era hermoso de nosotros.

Por ejemplo, los cantos del tipo dakeluwün ül, (conocido por otro como el romance), es hermoso escucharlo. No se expresan ideas insanas; al contrario se refieren al amor. ¿No ha dejado Dios el amarse?. Creó al hombre y a la mujer, para que se amen. Por cierto, existen distintas maneras de conquistarse: los mapuches a su manera, los no mapuches pololean, se escriben cartas o poemas, se dan regalos, etc. En cambio, entre los mapuches se hace como al acecho a orillas de un pozo, por ejemplo. Sin embargo, éstas no deben ser desagradables a Dios. Por tanto, no debemos condenar toda nuestra cultura, sino que nuestro deber es rescatar lo que es lindo, lo que es hermoso.

6.0.- Lo que acabamos de leer, sin duda, refuerza nuestra hipótesis, en el sentido que el ül es de producción oral, aunque estamos conscientes de que este optimismo requiere de más hallazgos, como el observar si hay en sus creaciones algunos elemento de la escritura.

El aprender a cantar o el llegar a ser un *ülkantufe*, como se puede apreciar, implica un proceso largo que empieza desde niño y culmina hasta los veintiún años aproximadamente (a la edad de casarse). Así lo hizo don Feliciano, imitando ciertas partes del ül, por ejemplo “el cómo iniciar.”, don Enrique muy

de madrugada aprendía, repitiendo lo que su abuelo cantaba; don Teodosio, cuando canta en su hogar, sus hijos se acercan en torno suyo para escuchar y aprender.

Algún motivo importante en la vida del hombre gatilla el inspirarse a la creación de un *ül*. Por ejemplo, el conquistar el amor de la amada. El joven debe hacer un esfuerzo en su mente e iniciar la creación del *ül* que culminará con la performance. El *ül* creado tendrá armonía en, al menos, el ritmo, la melodía, el contenido. como los señala don Feliciano

Bibliografía

- Carrasco, Iván. 1988. "Literatura Mapuche", en América Indígena, N° 4, México D. F., pp. 695-730, Instituto Indigenista Americano.
- Grebe, M. Ester, S. Pacheco, J. 1988. "Mito y Música en la Cultura Mapuche: el Tayil, Nexo Simbólico entre dos Mundo", en Actas de Lengua y Literatura Mapuche, N° 3, Temuco, Chile pp. 229-242 .
- Lord, Albert. 1960. Singer of Tales, Cambridge, Harvard University Pres,
- Ong, Walter. 1987. Oralidad y Escritura, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Painequeo P. Héctor. 2.000. Oralidad en el Canto Mapuche, Tesis de Grado, Maestría en Lingüística Indoamericana, CIESAS, México D.F.
- Sociedades Bíblicas Unidas. 1960. La Santa Biblia Antiguo y Nuevo Testamento.
- Zumthor, Paul. 1991. Introducción a la Poesía Oral, España. Editorial Taurus Humanidades.