



CENTRO DE INVESTIGACIONES Y
ESTUDIOS SUPERIORES EN
ANTROPOLOGIA SOCIAL



PROGRAMA DE MAESTRIA EN LINGUISTICA
INDOAMERICANA

INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA

"ORALIDAD EN EL CANTO MAPUCHE"

JUAN HECTOR PAINEQUEO PAILLAN

T E S I S

PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRO EN LINGÜISTICA INDOAMERICANA

DIRECTOR: MTRO. VICTOR MANUEL FRANCO PELLOTIER

MEXICO, D.F.

MARZO 2000

TCDI

P1470

2000

c.1



CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS SUPERIORES EN
ANTROPOLOGÍA SOCIAL



PROGRAMA DE MAESTRIA EN LINGUISTICA INDOAMERICANA

INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA



“ORALIDAD EN EL CANTO MAPUCHE”

JUAN HÉCTOR PAINEQUEO PAILLÁN

TESIS

025960

PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRO EN LINGÜÍSTICA INDOAMERICANA

DIRECTOR : MTRO. VICTOR MANUEL FRANCO PELLOTIER



México, D.F.

DIBRI - UFRO



025960

Marzo 2000

- 93045 -

Donación: Héctor Painequeo



Agradecimientos

Expreso mi gratitud a quienes fueron mis pilares para poder realizar mi estudio de Maestría en Lingüística Indoamericana en el CENTRO DE INVESTIGACION Y ESTUDIOS SUPERIORES DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL (CIESAS), ubicado en la ciudad de México, Distrito Federal.

Doy gracias a Dios en el Nombre de Cristo por haberme permitido llegar a la meta.

Agradezco a los distinguidos académicos del CIESAS porque a través de su saber me he sentido estimulado para bregar día a día en mis deberes de estudiante. Mi especial reconocimiento al Coordinador de la Maestría Dr. Ernesto Díaz -Couder por escuchar mis inquietudes en todo lo concerniente al Programa. Al Maestro Víctor Franco, mi Director de Tesis, por su constante orientación y muchas horas de conversación durante el proceso de desarrollo de la investigación.

Vayan mis agradecimientos también al profesor Ernesto Cabrera, músico mexicano por transcribir musicalmente los cantos '*Mañkian*' y '*Marikita*'.

Reciban mi especial reconocimiento los académicos del Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación de la Universidad de la Frontera de la ciudad de Temuco, que además de su permanente respaldo, debieron asumir parte de mis deberes académicos mientras me encontraba ausente; y, en particular, su director Dr. Hugo Carrasco M., por su constante estímulo y apoyo a mi perfeccionamiento de postgrado. Agradezco a los profesores de la Universidad de la Frontera, por sus generosas observaciones y sugerencias que permitieron mejorar el trabajo, al Dr. Constantino Contreras, al Dr. Luis de la Barra, a Amelia Gaete y a Roberto Morales.

Mi permanente gratitud a las autoridades de las instituciones que de una u otra manera brindaron su respaldo oportuno a la idea de que yo hiciera mi estudio de postgrado en el extranjero y en este caso en la gran ciudad de México. Vayan mis reconocimientos a Relaciones Exteriores de México y Chile, a la Embajada y Consulado de Chile en México, al Instituto Interamericano Indigenista de México; a la Dirección de Perfeccionamiento, a la Facultad de Educación y Humanidades y al Instituto de Estudios Indígenas de la Universidad de la Frontera; al Departamento de Educación y Cultura de la CONADI (Corporación de Desarrollo Indígena).

Doy gracias a Dios el haber estado en este hermoso país con mi esposa, mis hijos y mi madre, ya que sin su apoyo permanente y sus oraciones, habría sido más difícil concluir mis estudios. Reconozco la buena acogida que tuvimos de parte de los hermanos mexicanos.

Agradezco al pueblo mapuche, especialmente a los habitantes de Isla Huapi y Piedra Alta, "mis hermanos de raza", quienes entregaron sus cantos confiando que algún día su saber se daría a conocer al mundo. Especial gratitud y reconocimiento reciban, por compartir sus saberes Domingo Painequeo *ñi fucha malheyem* (mi tío paterno) y Francisco Painequeo Llanquileo *ñi chawem*, mi padre (ambos ya fallecidos), Juana Paillán Huentén, *ñi ñuke* (mi madre), y Nicolás Paillán, *ñi weku* (mi tío materno); Domingo Huerapil, Jacinto Huerapil, Sergio Painemilla, Cornelio y Arturo Painemilla, Feliciano Huentén, Venancio Coñoepán, Domingo Millao y

CVI/2025

F1

Donación 2023

Roberto su hijo, Carlos Paillán de la comunidad de Pülhad, Teodocio Painequeo, Florentino Paillán y Francisca Collío su esposa *kom ñi pu wenhüy* (todos mis amigos) También mis agradecimientos a Manuel Loncomil (profesor de la Universidad de la Frontera, fallecido), a Rosendo Huisca, a Héctor Huerapil y a Victorio Pranao, por su permanente apoyo ya sea en la traducción y o explicación del canto mapuche. De ellos tengo una especial estima, pues sin su desinteresado y fraternal apoyo habría sido más árido el camino.

INDICE.

AGRADECIMIENTOS	2
PRESENTACIÓN	9
INTRODUCCIÓN	14
1.0 Generalidades	14
2.0 Problema.....	21
2.1 Objetivo general.....	21
2.2 Objetivos específicos.....	22
2.3 Explicación de la hipótesis.....	22
2.4 Hipótesis.....	23
3.0 Aspectos metodológicos.....	23
3.1 Procedimientos de análisis.....	23
3.2 Sistema gráfico para la transcripción	23
3.3 Fuente primaria :corpus base.....	25
3.4 Fuente secundaria: corpus global.....	25
4.0 Observación de especialistas sobre el canto mapuche.....	27
4.1 Resumen.....	29
4.2 La producción verbal mapuche y su clasificación.....	30
5.0 Aproximación intracultural al canto mapuche.....	32
5.1 Naturaleza oral del canto mapuche.....	32
5.2 El <i>l'aku</i> enseña a cantar.....	33
5.3 Propósito de la enseñanza.....	34
5.4 El rol de los cantores.....	34
5.5 Nomenclatura de los <i>ül</i> y de los <i>nütham</i>	35
5.6 Clasificación del <i>ül</i>	37
5.7 Clasificación del <i>nütham</i>	40
6.0 Aproximación teórica al concepto oralidad.....	43

CAPITULO I.

ACERCAMIENTO A LA METRICA DEL CANTO MAPUCHE

1.1.0	Problemas de tipo morfofonológico.....	48
1.1.1	Criterios para cortes de líneas y pausas	49
1.1.2	Criterios para marcar sílabas.....	50
1.1.3	Criterios para determinar el metro.....	50
1.1.4	Tipos de líneas.....	50
1.1.5	Relación de metros.....	50
1.2.0	Análisis métrico del canto N° 1 <i>Marikita</i>	52
1.2.1	Aspectos formales	52
1.2.2	Transcripción gráfica del canto <i>marikita</i>	53
1.2.3	Tipos de metros de mayor frecuencia	55
1.2.4	Cuadro de tipos de metros.....	55
1.2.5	Tipos de líneas más frecuentes	55
1.2.6	Relación de metros.....	56
1.2.7	Patrón métrico.....	56
1.3.0	Análisis métrico del canto N° 2 <i>l'afkenhchekoñi</i>	57
1.3.1	Aspectos formales.....	57
1.3.2	Transcripción gráfica del canto <i>l'afkenhchekoñi</i>	57
1.3.3	Tipos de metros de mayor frecuencia	60
1.3.4	Tipos de metros.....	60
1.3.5	Tipos de líneas de mayor frecuencia.....	60
1.3.6	Relación de metros	61
1.3.7	Patrón métrico	61
1.4.0	Análisis métrico del canto N° 3 <i>l'akenhchewenth</i>	62
1.4.1	Aspectos formales.....	62
1.4.2	Transcripción gráfica	62
1.4.3	Tipos de metro de mayor frecuencia	65
1.4.4	Tipos de metros	65
1.4.5	Tipos de líneas de mayor frecuencia	65
1.4.6	Cuadro de tipos de líneas.....	65
1.4.7	Relación entre los metros.....	65
1.5.0	Análisis métrico del canto N° 4 <i>mañkian</i> (ül).....	67
1.5.1	Aspectos formales	67
1.5.2	Transcripción gráfica del canto <i>mañkian</i>	67
1.5.3	Tipos de metros más frecuentes	71
1.5.4	Cuadros de tipos de metros.....	71

1.5.5	Tipos de líneas más frecuentes.....	71
1.5.6	Cuadro de tipos de líneas.....	71
1.5.7	Relación de metros.....	72
1.6.0	Aproximación de tipo musical.....	73
1.6.0.1	Comentarios de carácter musical.....	73
1.6.0.2	Transcripción musical.....	75
1.6.1	Transcripción musical del canto <i>marikita</i>	76
1.6.2	Transcripción musical del canto <i>mañkian</i>	82

CAPITULO II.

EL COMPORTAMIENTO FORMULARIO EN EL CANTO MAPUCHE

2.0.0	Aproximación teórica al concepto Fórmula.....	93
2.0.1	Fórmulas en el canto mapuche.	95
2.1.0	Análisis formulario del canto <i>Marikita</i>	96
2.1.1	Transcripción formularia del canto.....	96
2.1.2	Lista de fórmulas.....	98
2.1.3	Descripción gramatical y semántica de las fórmulas.....	99
2.1.4	Esquema de distribución de las fórmulas.	102
2.2.0	Análisis formulario del canto <i>L'afkenchekoñi</i>	103
2.2.1	Transcripción del canto.....	103
2.2.2	Lista de fórmulas.	106
2.2.3	Descripción sintáctica y significado de las fórmulas	107
2.2.4	Esquema de distribución gráfica de fórmulas	110
2.3.0	Análisis formulario del canto <i>l'afkenchewenthu</i>	112
2.3.1	Transcripción del canto.....	112
2.3.2	Lista de fórmulas	116
2.3.3	Descripción gramatical y de significado.....	117
2.3.4	Esquema de distribución gráfica de fórmulas	119
2.4.0	Análisis formulario del canto <i>Mañkian</i>	121
2.4.1	Transcripción del canto.....	121
2.4.2	Lista de fórmulas.....	125
2.4.3	Descripción sintáctica y significado de fórmulas.....	126
2.4.4	Esquema gráfico de distribución de las fórmulas.....	128

CAPITULO III.

EL TEMA EN EL CANTO MAPUCHE

3.0	El tema desde la perspectiva oral.....	130
3.1	Análisis temático del canto <i>marikita</i>	134
3.2	Análisis temático del canto <i>l'afkenchekoñi</i>	137
3.3	Análisis temático del canto <i>l'afkenchewenthü</i>	141
3.4	Análisis temático del canto <i>mañkian</i>	144

CAPÍTULO IV

CONCLUSIONES:

ESLABONES DE LOS NIVELES DE ANALISIS

4.0	Eslabones.....	147
4.1	Elementos recurrentes.....	147
4.2	Elementos en el nivel métrico.....	147
4.3	Tipos de metros	147
4.4	Líneas comunes.....	148
4.5	Cuadro de los tipos de líneas.....	148
4.6.0	Vocal melódica "e".....	149
4.6.1	Frase no melódica.....	149
4.6.2	Número de líneas y estrofas	149
4.6.3	Elementos comunes en el nivel formulario	149
4.6.4	Fórmula nominal	149
4.6.5	Modo de disposición de las fórmulas.....	152
4.6.6	Elementos recurrentes en el nivel temático:	152
4.6.7	Palabras finales.....	157

APÉNDICE

6.1	Marikita (<i>ül</i>)	160
6.2	L'afkeñchekoñi (<i>ül</i>).....	162
6.3	L'afkenchewenthü (<i>ül</i>).....	165
6.4	Mañkian (<i>ül</i>).....	169
6.5	Mañkian (<i>nütham</i>).....	173
6.6	Chalhwafewechewenthü (<i>nütham</i>)	188

6.7	Machikuren (<i>ül</i>)	194
6.8	Düngullefiñ (<i>ül</i>).....	199
6.9	Marimari (<i>ül</i>)	202
6.10	Papayanaypapay (<i>ül</i>).....	204
6.11	Kiñedomingonga (<i>ül</i>)	205
VOCABULARIO		211
BIBLIOGRAFÍA		215

PRESENTACIÓN

El presente trabajo es una investigación etnolingüística con enfoque oralista que aborda el canto mapuche de Chile. El canto, conocido comúnmente como *ül*, en *mapudungün* -lengua indioamericana sudamericana- es una de las expresiones verbales mapuche que forma parte de un conjunto complejo y diverso de formas verbales de la lengua y la cultura mapuche.

Los "textos"¹ mapuches actuales, creados, recreados, interpretados y reinterpretados por *ülkantufe* (cantores de textos orales con melodía) y *nüthamtufe* (narradores de textos orales sin melodía) que cumplen en su mayoría algún rol social en la comunidades en donde ellos viven², constituyen el objeto de estudio de la presente investigación.

En tanto estas producciones verbales no deben su existencia al ejercicio de la escritura como sí lo es un reporte, un oficio, una novela, un documento, etc., se ha considerado conveniente estudiarlas desde una perspectiva oralista. Esto ha permitido realizar observaciones fónicas sobre la cual se ha moldeado el lenguaje; mnemotécnicas, dominados y empleados por el cantor para expresar sus emociones y de contenidos, que el oyente recibe durante el acto de la enunciación.

Así, la tesis ha pretendido demostrar que los cantos mapuches, en su esencia, son de naturaleza oral y por lo mismo, no son productos de la cultura escrita³. Esto pues, ha exigido, para su comprensión, la decodificación de sus componentes determinables parcialmente gracias a la descripción métrica, formularia y temática. Los resultados, sin duda, han posibilitado comprender en gran modo, la naturaleza formal de los cantos, aproximarnos a la forma cómo éstos se generan y las ideas que contienen; pero, por sobre todo, reconocer que los cantores manejan ciertas técnicas de composición de carácter oral.

La fuente primaria empleada para la realización de este trabajo, básicamente ha sido el *ül*, (canción o canto), es decir, aquellos "textos" orales que llevan melodía. No obstante, razones teóricas y metodológicas nos han llevado a considerar, aunque en menor grado, el *nütham* (relato o narración que no llevan melodía). Esto porque se requería contrastar la descripción de un texto que tuviera melodía con otro, que no la tuviera. El resultado, tentativo, es que ambas formas de

¹ El uso de las comillas, es para señalar que el término texto es un concepto que generalmente se maneja para designar las producciones verbales que tienen su génesis en la actividad escritural.

² Uno de los factores que posibilitó la recopilación de los cantos, fue el poder establecer la comunicación en *mapudungün* (lengua que hablan los mapuches); y, porque los habitantes del lugar comprendieron que el propósito era conveniente.

³ Considerando que la sociedad mapuche no ha establecido al año 2000 un sistema de escritura; esto parece obvio; sin embargo, tal hecho no está demostrado. Debemos señalar, también, que cuando hacemos alusión a la escritura, es sólo para ilustrar más claramente el aspecto oral.

producciones, por cuanto tienen como característica rasgos similares en su modo de existencia la presencia del ritmo, los esquemas formularios y los aspectos temáticos, podrán llamárseles canto.

El área geográfica en donde se ha centrado el presente estudio está en los sectores de Isla Huapi y Piedra Alta, comuna de Puerto Saavedra, Novena Región, Chile⁴. Debido a que allí existen comunidades indígenas que desde el punto de vista de la lengua, la cultura, la geografía, etc., comparten aspectos similares. También se debe decir que es parte de la zona, declarada área indígena por la ley chilena (ver mapa N° 4).

El corpus siguiente consta de once "textos" orales que se encuentran enumerados con los dígitos desde el uno al once, signados con títulos que nosotros hemos dado en la propia lengua, debido a que allí no es común que se identifique con un nombre:

- 1.- *Marikita*,
- 2.- *L'afkenchekoñi*,
- 3.- *L'afkenchewenthü*,
- 4.- *Mañkian ül*,
- 5.- *Mañkian nütham*,
- 6.- *Challwafe*,
- 7.- *Machikuren*,
- 8.- *Dungullifiñ*,
- 9.- *Mari-mari*,
- 10.- *Papayanaypapay*,
- 11.- *Kiñedomigonga*,

Los *nütham* 5, 6, es decir, *mañkian nütham*; *challwafe*, no llevan melodía, pero sí poseen métrica:

En cambio, los *ül* 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, es decir, *marikita*, *l'afkenchekoñi*, *l'afkenchewenthü*, *mañkian ül*, *machikuren*, *dungullifiñ*, *mari-mari*, *papayanay papay*, *kiñedomigonga* sí llevan melodía, por lo mismo tienen métrica.

Del conjunto de "textos" que conforman el corpus, sólo cuatro, aunque no exclusivamente, se han empleado como base para el estudio. A estos se ha aplicado el modelo de análisis de Lord, 1960.

Los textos son los siguientes:

- 1.- *marikita*,
- 2.- *l'afkenchekoñi*.

4 Se debe señalar que la recopilación de los cantos mapuches se ha venido efectuando desde el año 1981; aunque en principio de una manera esporádica. La búsqueda se intensificó en el año 1994 y 1995 cuando dirige el proyecto de investigación DIUFRO, N° 9328 que llevó por título "Análisis temático y musical de los cantos mapuche" 1994-1995.

3.- *l'afkenchewenthu*,

4.- *mañkian ül*⁵,

El análisis casi exclusivo de cuatro cantos, es con el propósito observar con más precisión las variables y contrastar la hipótesis. Se debe tener en cuenta, también, que éste es el primer intento por poner a prueba el modelo de enfoque oralista en cantos mapuche. Lo que exige caminar con prudencia. Este hecho, sin duda, tiene sus ventajas y sus desventajas; porque, por un lado, permite comparar los resultados de un modo manejable; y, por otro, las conclusiones obtenidas no pueden ser consideradas definitivas. Pero tiene la virtud que el estudio pueda ser replicado a más cantos en futuras investigaciones.

El resto del material, que es parte del corpus general, fue considerado a partir del tercer y cuarto capítulos; es decir, en tópicos referidos al estudio de los temas y a las unidades comunes.

La introducción desarrolla los temas, que de manera sucinta, se describen aquí en los siguientes términos:

En el apartado 1. (Generalidades), se presenta de manera general los aspectos históricos, geográficos, demográficos y el estado actual del pueblo mapuche.

En los acápites 2 (Problema), 2.1 (Objetivo General); 2.2 (Objetivos específicos); 2.3 (Explicación de la hipótesis), 2.4 (Hipótesis), se aborda el problema a estudiar, se explicitan los objetivos generales, los objetivos específicos y la hipótesis que sostiene el desarrollo del trabajo.

En los acápites 3.0 (Aspectos metodológicos); 3.1 (Procedimiento de análisis); 3.2 (Sistema gráfico para la transcripción); 3.3 (Fuente primaria: corpus base); 3.4 (Fuente secundaria: corpus global), se enuncian los aspectos teóricos y metodológicos empleados para el desarrollo del trabajo; esto es, el tratamiento del modelo general referido a la métrica, a la fórmula, al tema y a las relaciones entre los cantos. También, se discute el sistema grafemario empleado en la transcripción de los cantos.

Luego, se refiere a la forma cómo se recopiló el material en terreno, los nombres y las comunidades a las que pertenecen los cantores y la situación en que fueron producidos. Se han escrito algunas notas a pie de página acerca de la forma de registro del material.

En los incisos 4.0, (Observación de especialistas sobre el canto mapuche), 4.1 (Resumen) y 4.2 (La producción verbal mapuche y su clasificación), se presenta la revisión bibliográfica sobre los trabajos realizados por filólogos, antropólogos, literatos, lingüistas, etc., quienes se han preocupado del canto desde fines del siglo XIX, comienzo del siglo XX y, luego, más allá de la segunda mitad del siglo XX.

⁵ Hemos escrito *mañkian ül*, para diferenciarlo del *mañkian nūtham*, esto porque el primer texto lleva melodía y estrofas y el segundo no.

En los incisos 5.0 (Aproximación intracultural al canto mapuche); 5.1 (Naturaleza oral del canto mapuche); 5.2 (El *l'aku* enseña a cantar) 5.3 (Propósito de la enseñanza), 5.4 (Rol de los cantores), 5.5 (Nomenclatura de los *ül* y *nütham*), 5.6 (Clasificación del *ül*), 5.7 (Clasificación del *nütham*), se explica que el aprendizaje de la técnica de composición oral mapuche, se inicia desde niño hasta que éste llega a adquirir la habilidad necesaria para ser un agente transmisor de la cultura. Se señala que existe una variedad importante de producción verbal mapuche, la cual está identificada por sus propios cultores, partiendo de las categorías *ül*, y *nütham*.

Esto ha llevado construir un esquema de clasificación de las expresiones verbales, que permite observar la percepción, categorización que los propios mapuches dan a sus discursos con un vocabulario que permite el acceso a los vocablos mapuche empleados.

En el punto 6.0 (Aproximación teórica al concepto oralidad), se explica cómo ésta vive con el hombre desde al menos hace cincuenta mil años y continúa hasta el día de hoy; y, en cambio, la escritura como herramienta de transmisión del conocimiento comienza sólo desde hace seis mil años. Empero, la oralidad no había sido objeto de estudio antes del trabajo de Parry, continuado por Lord, Havelock, Ong, Zumthor, etc. Ellos son los que precisamente inician una observación científica sobre la oralidad, fortalecida, principalmente por el trabajo de Lord en su obra *The Singer of Tales*, 1960.

En el capítulo I ACERCAMIENTO A LA METRICA EN EL CANTO MAPUCHE desde inciso 1.1.0 hasta el 1.1.5, se observan algunas dificultades que presenta el estudio métrico a nivel fónico; se presentan los criterios para los cortes de líneas y pausas, para marcar sílabas y determinar metros y relación, tipos de líneas.

En los acápites 1.2.0 al 1.5.7, se lleva a cabo el análisis métrico de los cantos *marikita*, *l'afkenhche koñi*, *l'akenhche wenthu* y *mañkian*. El estudio se realiza sobre la base de los siguientes aspectos: a) Análisis métrico, b) Aspectos formales; c) Transcripción gráfica del canto, d) Tipos de metros de mayor frecuencia, e) Cuadros de tipos de metros, f) Tipos de líneas más frecuentes g) Relación de metros, h) Patrón métrico.

En los incisos 1.6.0 al 1.6.2, se adjunta una aproximación de tipo musical, que consiste comentarios sobre la transcripción musical de los cantos *marikita* y *mañkian* y a presentación de estos cantos transcritos musicalmente..

En el capítulo II, denominado EL COMPORTAMIENTO FORMULARIO EN EL CANTO MAPUCHE, desde los acápites 2.0.0 a 2.0.1, se presenta una aproximación teórica al concepto fórmula y; luego, se explica el procedimiento de búsqueda de éstas.

Desde los puntos 2.1.0 a 2.4.4, se desarrolla el análisis de tipo formulario efectuado a cada uno de los cantos, de acuerdo al desarrollo de los siguientes temas: a) Análisis formulario, b) Transcripción formularia, c) Lista de fórmulas, d) Descripción sintáctica y significado de las fórmulas y, e) Esquema de distribución gráfica de las fórmulas.

En el capítulo III, EL TEMA EN EL CANTO MAPUCHE, en el inciso 3.0, se hace una aclaración acerca del significado del término tema desde una mirada oral. Luego desde los puntos 3.1 hasta el 3.4, se presenta el análisis temático de los cuatro cantos. Allí se observan los elementos temáticos más recurrentes y más relevantes. En este capítulo, se ha tenido presente en el estudio los demás cantos que constituyen el corpus general .

En el capítulo IV, CONCLUSIONES: ESLABONES DE LOS NIVELES DE ANALISIS, desde los incisos 4.0 al 4.6.7, que comprende los siguientes acápite: a) Eslabones, b) Elementos recurrentes, c) Elementos en el nivel métrico, c) Tipos de metros, d) Líneas comunes, e) Cuadro de los tipos de líneas, f) Vocal melódica “e”, g) Frase no melódica, h) Número de líneas y estrofas, i) Elementos comunes en el nivel formulario, j) Fórmula nominal, k) Modo de disposición de las fórmulas, l) Elementos recurrentes en el nivel temático y ll) Palabras finales, se exponen, a modo de conclusión, los hallazgos observables que demuestra la existencia de una composición de técnica oral, cuyo estudio permite observar, también, las creencias, los valores y la cosmovisión mapuche.

En el APÉNDICE, se encuentran los once cantos transcritos al mapudungun con sus respectivos cortes de líneas. Hasta el canto seis se hallará la marca silábica con el número de sílabas de cada línea, el metro demarcado con los corchetes [], traducción literal e idiomática de los cantos y notas a pie de página. El canto N° 6 lleva el registro de todo los aspectos anteriores, menos la marca del metro. Desde el canto N° 7 hasta el N° 11, sólo se encuentran los cortes de líneas y las marcas de las sílabas.

En cuanto al VOCABULARIO, se ha puesto un listado de vocablos en lengua mapuche con una traducción sencilla al español, que en su mayoría son términos culturales y locales, empleados en el trabajo. Estos van en un orden alfabético.

Finalmente, en lo que respecta a la BIBLIOGRAFÍA, se presenta un listado de obras, en un orden alfabético, comenzando por el primer apellido del autor personal o la entidad corporativa, que en su mayoría han sido consultadas y empleadas para el desarrollo de la tesis; no obstante, hay algunas que se señalan sólo por tener alguna afinidad con el tema.

INTRODUCCIÓN

1.0 Generalidades

Cuando estamos iniciando un nuevo milenio, según el calendario cristiano, y tal como ha ocurrido casi con todos los pueblos indígenas del mundo entero, la sociedad mapuche, uno de los pueblos indígenas de América Latina que, tal vez, ha luchado más y por más tiempo por mantener su identidad, su cultura y su espacio físico en donde vivir, hoy se ve irrefrenablemente invadido por una cultura que desde el momento de la conquista (siglo XV) fue extraordinariamente distinta⁶.

Es así como las diferencias en el modo de vivir y pensar las palparon nuestros ancestros indígenas; aunque no se han escatimado esfuerzos por aminorar estas oposiciones. En algunos casos, por ejemplo, sobretexto de buscar un mejor desarrollo social para los nativos, entidades políticas, educativas, religiosas, económicas, de Estado, etc., han intentado homogeneizar las culturas; no obstante, que éstas siguen siendo perceptibles a través de la idiosincrasia de cada pueblo y se vuelven objeto de demandas.

El número de habitantes del pueblo mapuche actual alcanza a poco más de un millón de personas⁷, lo que, aproximadamente, equivale a un 10% de la población chilena. Sus habitantes en el siglo XVII, por ejemplo, se encontraban tanto en el territorio chileno como en el argentino (ver mapa N°1). Hoy se encuentran distribuidos en zonas rurales, lejanos o próximos a las principales ciudades de Chile como Santiago, Concepción, Temuco, Valdivia, Osorno, por cierto, también en Neuquén, Río Negro, etc., provincias de la vecina República Argentina.

La novena región de la República de Chile ha sido la zona de mayor tensión histórica y es el espacio en donde se encuentra distribuida la mayor concentración de la población mapuche con un 26% de habitantes indígenas con respecto a las demás personas de la región (ver mapa N° 2).

Los topónimos como Temuco, Cautín, Pitrufquen, Lumaco, Curarrehue, Toltén, Panguipulli, etc., son evidencias reales de la presencia de la lengua mapuche cuyos vocablos nombran provincias (equivalente a Distritos) y comunas (similar a Municipios) de la Región (ver mapa N° 3).

6 La diferencia radica en que el europeo luego de la adopción de la lógica basada en el ejercicio de la razón como elemento de reflexión práctica que viene gracias a la escritura desde los griegos, llegaron a América trayendo consigo esta manera de pensar. Aquello, en gran modo se opuso al pensamiento holístico y concreto de la cultura mapuche. Algunos sostienen que señalar las diferencias es acrecentar la marginación o los problemas étnicos. Nosotros pensamos que es una manera efectiva de enfrentar los problemas para solucionarlos de una manera pertinente.

7 Estudios sobre el censo de 1992 determinan que aproximadamente existe un millón de personas mapuches (ver XVI Censo Nacional de la Población 1992, IEI, UFRO, INE, CONADI, CEPAL, CEPAL, 1998). Acerca de las cifras del INE (Instituto Nacional de Estadísticas), Houghney, 1993:13, señala "del censo de 1992 entrega datos suficientes como para dejar en claro que la cifra de población mapuche es mucho más alta que la señalada por estudios académicos"

Hasta ahora se puede decir que es allí, en el ámbito rural, donde se encuentra aun viva la lengua y la cultura mapuche y no tan claramente en el ámbito urbano. Motivo por el cual nuestro estudio se ha centrado en los sectores Isla Huapi y Piedra Alta, ubicados en la costa de la provincia de Cautín, Novena Región, Chile. (ver mapa N° 4).

Debemos admitir que tanto en uno como en otro lado de ambas repúblicas, los mapuches, que persisten en vivir conforme a su propia cultura, se ven cada vez más coaccionados por la sociedad moderna. Aunque para algunos esta forma de vida, al modo *wingka* (forma de vida de estilo occidental) sea, incluso en opinión de los propios indígenas, mejor que la forma de vida material llevada antiguamente.

Lo anterior se corrobora al observar que los mapuches, sobre todo urbanos, no se comunican pública y espontáneamente en su propia lengua. No exteriorizan aquello que sienten y piensan en su propio idioma, no proyectan aquello que han vivido desde el seno de su hogar o de su comunidad, cuando estuvieron viviendo junto a sus padres, a excepción de algunos intentos aislados impulsados, tal vez, por el esfuerzo de algunos programas de gobiernos, O.N.G, instituciones religiosas⁸, etc..

Cómo poder proyectar lo suyo, si aquello ha tenido un alto costo, como el que experimentan los que aferrados a su tierra, intentan vivir sobre la base de su propia cultura en los ámbitos rurales del centro sur de Chile. Ciertamente es que gozan de una identidad definida, al mismo tiempo que pueden usar su lengua sin mayores obstáculos (al menos hoy); sin embargo, como ocurre prácticamente casi con todos los indígenas de América, este hecho los lleva a quedarse al margen del conocimiento científico, de los beneficios políticos, económicos a los que casi la mayoría de los demás miembros de la sociedad dominante tienen acceso⁹.

La escasa atención que se ha dado a la situación que vive el mapuche para ser visto como "ciudadano chileno", la actitud paternalista como resultado del etnocentrismo con que ha operado la sociedad global, las pocas tierras a las que se les ha empujado a vivir, etc., son, sin duda, algunos de los muchos factores que han llevado a disminuir las posibilidades de mejorar su vida material y espiritual. Existe un debilitamiento en sus prácticas culturales, en sus valores éticos y morales, por cuanto cada vez se pone menos atención al etnoconocimiento. Es grave la baja la acción creadora de sus miembros jóvenes demostrada por la ausencia de sus expresiones verbales poéticas, históricas, etc..

En consecuencia, se visualiza un paulatino desarraigo cultural, pues se busca "ahuincarse" (volverse un ciudadano chileno con olvido voluntario de la cultura de sus ancestros); porque se

8 Todo intento de reivindicación, sin duda, requiere de una estrategia y una metodología cuidadosamente apropiada. Y si es para mejorar la comunicación o el aspecto económico será conveniente tener presente los criterios con los que estos se enfrentan.

9 Cada vez que algún mapuche logra cierto beneficio social, sea un trabajo remunerado, éste debe dar un salto hacia la sociedad dominante (*awinkarse*) y abandonar su propia cultura. Pues al persistir en la suya no tendrán perspectivas.

piensa que será la única manera de poder interactuar y participar de los derechos como miembros de la sociedad dominante. Crece la baja autoestima¹⁰. Se busca renunciar a los valores aprendidos en la propia cultura, sin buscar su explicación. Se propende, en algunos casos, a prácticas que denigran su condición de hombre como el excesivo consumo de alcohol, por ejemplo.

10 No se habla públicamente el *mapudungun*, incluso a veces, esto ocurre entre los mismos profesionales mapuches. Se cambia el apellido indígena por uno que sea español y ojalá sus fonos vocálicos se realizaran como el francés y en una sola sílaba; no se tratan aquellos problemas que tocan lo indígena, porque es preferible huir de la realidad, etc.. Esta actitud que en nada apunta a resolver el problema indígena del país, es, también, consecuencia del racismo y clacismo que los indígenas han debido padecer.



Fig. N°1 Distribución Maxima de los Araucanos.

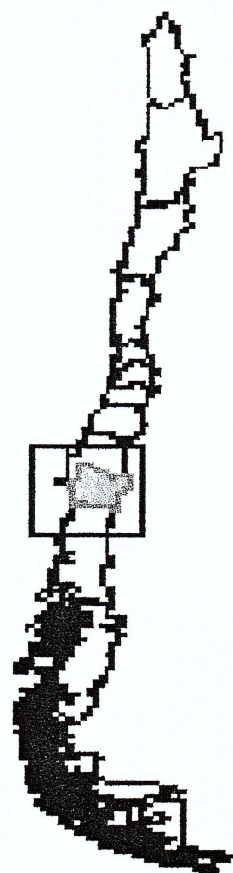


Fig. N° 2 Chile: Región de la Araucanía



Fig. N° 3

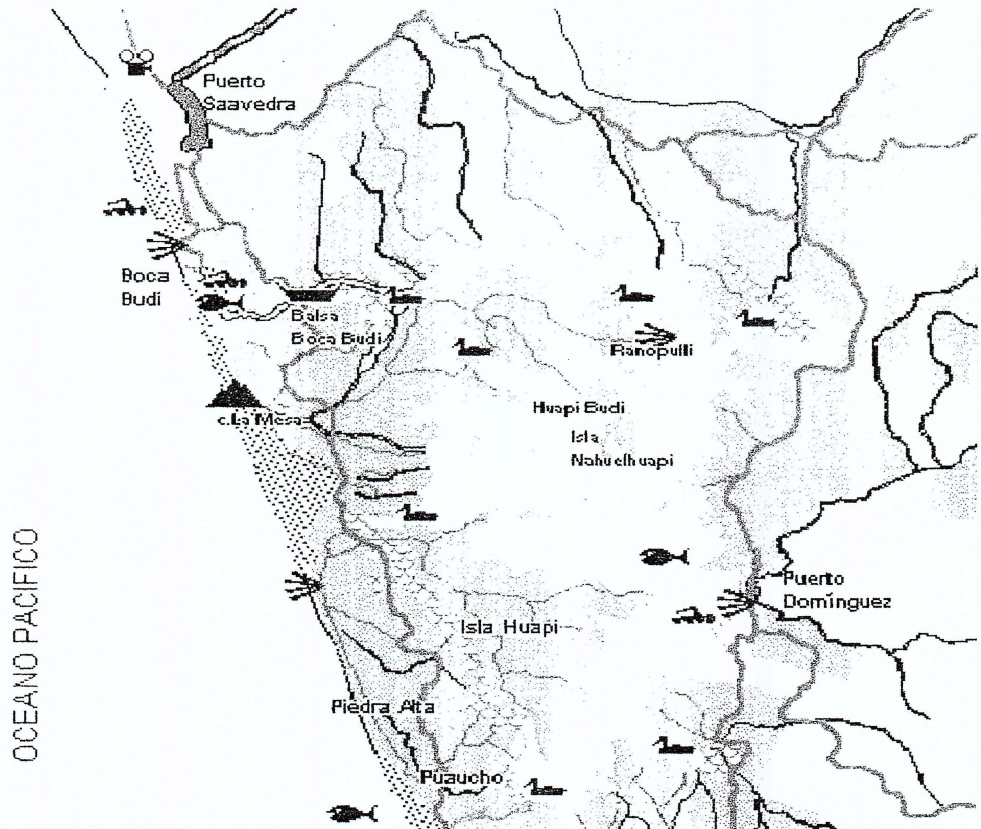


Fig. N° 4 Zona en Estudio

2.0 Problema.

El carácter oral del canto, el estar fundado en códigos lingüísticos y no lingüísticos y la perspectiva que se ha adoptado para su estudio, entre otros factores, ha hecho que existan relativamente pocos estudios al respecto. De acuerdo a estos últimos, consciente o inconscientemente en muchos casos, el canto se ha considerado como una variante de la producción escrita. Posturas que han obligado al uso de un metalenguaje propio de la producción literaria como: “literatura”, “verso”, “prosa”, “estrofa”, “texto”, etc.

Este hecho, pues nos ha acicateado para intentar estudiar el canto mapuche desde el punto de vista de la oralidad. Es decir, estudiar los cantos desde los elementos fónicos y no desde los gráficos.

En este sentido, puede observarse que por su propia naturaleza el canto sobresale entre otros “discursos” de la lengua mapuche por la forma atractiva que alcanza para sus usuarios al expresar el pensar y el sentir de hombres y mujeres.

El canto contiene el saber de lo cotidiano y de lo trascendente y allí se descubren los valores éticos y morales, las creencias y los principios de vida que hace que el hombre pueda vivir en armonía consigo mismo en la naturaleza con los demás hombres y con la divinidad.

Es importante también preguntarse cuáles son las razones por las que el canto es previlegiado en su carácter atractivo¹¹. En otras palabras cuáles son los rasgos verbales y no verbales que producen este efecto.

2.1 Objetivo general

La tesis tiene el siguiente objetivo: “aplicando el modelo de Lord, 1960, demostrar que los cantos mapuches están basados en técnicas de composición propias de la oralidad, las que siendo empleadas por *ülkantufe* y *nüthamtufe*¹², pueden producir formas verbales de variados tipos”¹³.

¹¹ Al preguntar a don Nicolás Paillán, *longko* de la comunidad Santa María de Isla Hapi, lo que él sentía al cantar. La respuesta fue espontánea: gozo, placer. Sin duda que es grato para el mapuche hablante, tanto el *alhkütun ül* (escuchar el cantar) como el *ülkantun* (realizar la acción de cantar).

¹² *Ülkantufe* es el individuo que crea, recrea e interpreta “textos” orales con melodía y que en lengua mapuche se conoce como *ül* (canción); el *nüthamtufe*, es el que hace lo mismo que el anterior, pero la diferencia está en que sus producciones verbales no llevan melodías; sin embargo, tienen métrica y ritmo. Un mismo sujeto puede ser tanto *ülkantufe*, *nüthamtufe*, *ngilhatufe* (orante), *apewtufe* (narrador de cuentos), *konhewtufe* (jugador de adivinanzas), etc..

¹³ Por lo que éste es un trabajo de investigación científica que intenta realizar un estudio lingüístico etnográfico, aplicando un modelo de análisis desde una perspectiva oral.

2.2 Objetivos específicos:

Para efectuar lo anterior se han planteado los siguientes objetivos específicos:

- a) Construir un corpus que sirva para realizar la investigación sobre la base del conocimiento y categorización dada a éste por los propios hablantes del sector.
- b) Definir el concepto "canto mapuche", teniendo presente, entre otro, lo señalado por algunos estudiosos del canto mapuche.
- c) Construir una base teórica, o sea una teoría sobre la "teoría mapuche de la oralidad", sobre el concepto de oralidad, por medio de la revisión bibliográfica, que permita fundamentar el estudio desde esta perspectiva.
- d) Aplicar el modelo teórico establecido por Albert Lord, en una fuente de estudio controlable, describiendo los aspectos métricos, formularios y temáticos.
- e) Establecer las conexiones entre los hallazgos relevantes como resultado del análisis con el objeto de comprender la lógica basada en las técnicas orales.

2.3 Explicación de la hipótesis.

EL canto está presente en diferentes ámbitos de la lengua y la cultura mapuche como en las creencias, en el deporte o algún tipo de acción lúdica y jocosa, en las labores de la vida cotidianas, en las relaciones sociales, en el pensamiento, en aquello que se valora, etc..

De la producción verbal oral mapuche nacen dos grandes formas de lenguaje, conocidos como *ül* (canción), y como *nütham* ("textos" orales sin melodía). Este hecho, no obstante, presenta un problema a la hora de definir el canto. Porque la pregunta que surge enseguida es ¿A qué formas verbales precisamente se llamará canto?, ¿Sólo aquellas que llevan melodía o, además, a ciertas formas de *nütham*?

Hasta ahora los investigadores han estudiado el *ül* (la forma verbal con melodía), independientemente del *nütham*; y, acorde a la disciplina que trabajan. Es así que éste se ha adscrito en áreas variadas del saber como poesía (R. Lenz, F. Augusta); folklore social (I. Carrasco); teoría literaria nativa (L. Golluscio); etnografía, literatura, música, etc., (González); mito (M. E. Grebe); etnoliteratura (H. Carrasco); etc.

Sin embargo, tanto el *ül* como el *nütham*, son formas "poéticas" verbales orales que se construyen de lenguaje. Por lo mismo, allí probablemente, están presente los rasgos que Parry (1928) halló en la Iliada y en la Odisea de Homero, o los que Lord encontró en los cantos yugoeslavos. En este sentido, es que intentamos abordarlo, desde la perspectiva oralista en cuanto

se estudiará el código lingüístico en su relación con el ámbito cultural que le rodea (1929)¹⁴, Worf (1971), Hymes (1984).

2.4 Hipótesis.

Los cantos mapuche poseen una lógica propia basada en las técnicas específicas de la oralidad, por medio de las cuales los cantores ejecutan, comunican, rememoran y crean formas verbales orales con o sin melodía. Estas generan un modo de pensar propio, concreto y trascendente y al mismo tiempo posibilitan la continuidad y vigencia de la lengua y la cultura mapuche.

En cuanto al carácter “atractivo” del canto señalado más atrás, a nuestro juicio este se produce debido a un conjunto de rasgos de orden retórico, particularmente métricos, formularios y temáticos, que se configuran en el enunciado “textual” que constituyen las expresiones enunciativas estrechamente vinculadas a situaciones comunicativas y contextos socioculturales específicos de la producción y recepción del canto en la sociedad mapuche.

3.0 Aspectos metodológicos.

3.1 Procedimientos de análisis.

Los aspectos teóricos que se presentan más adelante, han servido de base para iniciar el análisis de los cantos. En el estudio métrico, una vez establecidos los criterios, se procedió hacer los cortes de líneas, determinar las pausas e identificar los metros. Dada la explicación sobre el concepto fórmula, se procedió a la búsqueda de aquellas secuencias fónicas que tuvieran similar características métricas, rítmicas e ideativas, junto a la descripción sintáctica y semántica de las mismas. Luego, explicado el concepto tema, éste se extrajo de los cantos. Y, finalmente, se estableció la relación o asociación de los elementos recurrentes.

3.2 Sistema gráfico para la transcripción.

Para transcribir alfabéticamente al *mapudungün* los “textos” orales o cantos en estudio, fue necesario emplear un sistema gráfico. Para ello se eligió el Alfabeto Unificado o el de los académicos. Considerando que el castellano y el mapudungun son lenguas de contacto, se buscó aprovechar el empleo de las grafías conocidas del alfabeto castellano toda vez que éstas permitieran la representación clara de los fonos de la lengua mapuche y no tendieran, innecesariamente, a la castellanización del mapuche.

14 “Los lingüistas deben darse cuenta de la importancia de su disciplina dentro de la ciencia en general y relacionarla con campos de estudio que van más allá de la lengua misma” (Sapir, 1929: 165).

A fin avanzar con fluidez en la escritura en lengua mapuche, se modificaron algunos grafemas del alfabeto unificado por los grafemas propuestos por nosotros. Estos son los siguientes:

tr por th
 ñ por nh
 l por l'
 ll por lh

El cambio de la letra *tr* por la **th**, busca evitar la confusión que se puede dar en la realización de los fonos del castellano, por un lado, que es una combinación de t (alveolar, oclusivo, sordo) y r (vibrante, simple, sonoro) con el único sonido mapuche que representamos *th* (alveolar, oclusivo, sordo).

La experiencia de nuestro paso por las aulas de clases, nos recuerda que la realización sorda en el castellano estándar se señalaba como incorrecta. Claro, nosotros como nativo hablante del mapudungün, lo hacíamos naturalmente porque en el mapuche existe este sonido. Por otro lado, la realización sonora que el hablante nativo del castellano tiende hacer de este sonido cuando habla mapudungün se percibe como una castellanización.

De los grafemas que representan los fonos dentales como **t**, **ñ** y **l**, reconocemos sólo los fonemas **ñ** y **l**, ya que consideramos la **t** alófono de t. Cambiamos los grafemas **ñ** y **l** por nh y l', porque los anteriores, según nuestro parecer, constriñen la escritura en la lengua mapuche. Esto porque la base que lleva el grafema es igual a un guion o una raya que en la escritura se emplea para separar sílabas en fin de renglón o separar palabras cuando éstas expresan ideas de separación como, por ejemplo "el conflicto Húngaro-israelí". Pero lo que es más la frase en la escritura mapuche no podrá subrayarse, pues se corre el riesgo de borrar los diacríticos infraescritos. De allí que hemos empleado los grafemas nh y l', en cada caso.

El grafema ll lo hemos cambiado lh, porque el uso descuidado puede llevar al lector a confundir la realización de los fonos; pues es posible que puedan formarse dos fonos laterales y equivocadamente pudiera leerse como si fuera una doble ele (ll) Esto podría ocurrir en palabras como *füllaenew* (no me tocó), *kupillleymu* (pues te cortó el pelo), etc..

La solución que ha dado a este problema, el alfabeto unificado, es que en estos casos se emplee, entre estas dos grafías, un guión (-). Así, entonces frente a este tipo de vocablos, por ejemplo, debería escribirse como sigue: *fül-laenew* y *kupil-lleymu*. Según nuestra opinión, el problema no se ha resuelto, es más, se ha sumado otro. Porque ahora no podemos emplear libremente el guión como se debiera, sino tenemos que adjuntar una nueva norma. Dado el criterio de convencionalidad con que se opera en estos casos, es que hemos decidido emplear el digrama **lh**¹⁵.

15 Según nuestra opinión, pensamos que para que la escritura tenga arraigo en el mundo mapuche, debería haber facilidad para el aprendizaje del alfabeto. Esto implica considerar su orden de presentación, agrupándose por clases y su denominación particular.

Así identificamos 26 fonemas de la variante hablada, principalmente, en los sectores en estudio; esto porque estimamos que la *t* dental y la *t* alveolar las reconocemos como alófonos de un mismo fonema.

3.3 Fuente primaria: corpus base.

El primer canto analizado del corpus base, lo hemos denominado *marikita*. Este fue interpretado por el octogenario, don Domingo Huerapil Huaiquín. El es *nüthamtufe*, *wewpife*, *ülkantufe* pertenece a la comunidad Conoco Budi del sector Piedra Alta. El registro se hizo mediante una grabadora portátil el año 1996 en su propia casa en presencia de sus familiares.

El segundo canto, titulado *l'afkenchekoñi*, fue interpretado por don Jacinto Huerapil, aproximadamente, de igual edad al anterior. El es *nüthamtufe*, *ülkantufe* perteneciente a la comunidad de Puacho, sector Piedra Alta. El registro se realizó en la sala de actos de la Universidad de la Frontera, efectuado en 1996 en presencia de auditores mapuches y no mapuches.

El tercer canto denominado *l'afkenhchewenthü*, fue interpretado por don Roberto Millao. El tiene sobre los cuarenta años, es *palife* (diestro en el juego de la chueca). Hijo de *ngillatufe* (anciano encargado de llevar a cabo las oraciones en representación de la comunidad en el *ngilhatun*). Roberto, según sus propias palabras, aprendió a cantar gracias a su inteligencia, porque tuvo la oportunidad de escuchar las canciones de manera natural en su hogar, en su comunidad y en el sector. El vive en la comunidad de Tragua Tragua, sector Piedra Alta. El canto fue registrado durante una convivencia social realizado entre un grupo de personas de aquella localidad, a orillas del Océano Pacífico, en el lugar denominado *Piwürwe*¹⁶. El auditorio estuvo constituido por personas mapuches.

El cuarto canto lo hemos titulado *mañkian ül*, éste fue interpretado por don Feliciano Huentén quien tiene sobre los 80 años de edad. El es *longko*, *nüthamtufe* y *ülkantufe* de la comunidad de Rukarake, sector Isla Huapi. El registro se efectuó en las mismas circunstancias que el canto *l'afkenhchekoñi*.

3.4 Fuente secundaria: corpus global.

El corpus global se constituye de once "textos orales" enunciado por cantores que en su mayoría son personas adultas, jefes de comunidad o descendientes de ellos. Estos viven en las comunidades que llevan por nombre "Mayay", "Santa María", "Thipal", "Kawemu", "Conoco Budi", "Thawathawa" de los sectores de Isla Huapi y Piedra Alta.

El canto N° 6, cuyo nombre es *challwafewenthü*, fue interpretado por Carmela Ancán, durante una reunión familiar el año 1981. Este se grabó en casa de Sergio Painemilla en la comunidad Conoco Budi del sector Piedra Alta.

16 Es un lugar en donde tiempo atrás solía extraerse en abundancia el *piure*, marisco comestible que se menciona varias veces en los cantos.

El canto N° 7, titulado *machikuren*, fue interpretado por Carlos Paillán de 58 años de edad. El pertenece a la comunidad Pülhad, sector Piedra Alta. El registro se hizo en el encuentro de cantos mapuche realizado en Temuco el año 1996.

El canto N° 8, que lleva por nombre *dungullifiñ*, fue interpretado por Jacinto Huerapil, en 1986, durante una reunión de amigos en Temuco (ver: Kiñe pichi ül: Consideraciones textuales y extratextuales sobre una canción mapuche, En Actas de Lengua y Literatura mapuche N° 3, 1988, pp 247-249).

El canto N° 9, lleva por nombre *mari-mari*, fue interpretado por Francisca Quillío de 59 años de edad en 1996, perteneciente a la comunidad de Kawemu, Isla Huapi. El registro se llevó a cabo durante una reunión de amigos en casa de don Venancio Coñoepán.

El canto N° 10 que lleva por título *Papayanay papay*, fue interpretado por Teodocio Painequeo Huenchucoy en 1996, durante el encuentro de cantos mapuches, realizado en Temuco. El tiene 45 años de edad y es habitante de la comunidad Mayay, sector Isla Huapi.

El canto N°11 titulado *kiñedomingonga*, fue interpretado por Cornelio Painemilla de 58 años de edad durante una reunión familiar y de amigos en casa de don Domingo Huerapil. Ocasión en que estuvieron presente el académico de la Universidad de Oslo don Even Houdhaujgen y Patricia de la Peña de la Universidad de la Frontera. Don Cornelio, estuvo por más de veinte años viviendo en la ciudad de Santiago; aún así, al encontrarse nuevamente en su comunidad, recuerda y puede crear aquello que aprendió desde niño. Perteneció a la comunidad Conoco Budi del sector Piedra Alta.

Tanto el corpus base como el, general es una fuente de estudio recopilado por nosotros. El material, fue registrado principalmente por medio de una grabadora, aunque tenemos registros en video cassette.

Hasta donde se ha podido observar, se puede decir que estos “texto” no tienen, en una primera instancia, antecedentes de la práctica escritural ya sea en su proceso de creación como en su ejecución.

Entre los cantos indicados existen diferencias y similitudes: algunos no llevan melodía y, en cambio, otros, sí; algunos son más extensos que otros. Hay algo común entre algunos cantos, por ejemplo el mismo “personaje”, *mañkian*. Este está presente tanto en *mañkian nūtham* como en *mañkian ül*. *Mañkian* es el nombre de un joven que perteneció a una comunidad indígena llamada *Nüye*, comuna de Toltén, Novena Región. Este fue atrapado por la fuerza del mar (canto N° 6). En el día de hoy su existencia la tiene en el mundo marino. Esta historia para los lugareños es verdadera.

4.0 Observación de especialistas sobre el canto mapuche.

Cronistas, poetas de la guerra de Arauco, historiadores y gramáticos como Ovalle, Vidaurre, Medina, Febrés, observaron que el hombre mapuche expresaba sus sentimientos de alegría y/o de tristeza en los *ül*¹⁷.

Lenz (1895-1897), recopiló los *machi ül* que los agrupó como expresiones cantadas o *ülkantun* en oposición a la prosa en la producción que él denominó literatura.

Augusta (1910), aumentó la recopilación de Lenz e intentó una clasificación mayor, identificando al *ül* como poesía con respecto a la producción verbal que él llamó prosa.

Los primeros estudiosos del canto o *ül* reconocieron un "rango de expresión poética genuinamente mapuche", como también ciertos aspectos que les particulariza, como el no regirse por la versificación métrica al modo de las expresiones verbales poéticas de la literatura clásica, el uso de versos reiterados, el carácter monótono y melancólico del mismo¹⁸.

En las últimas décadas, destacan otros estudiosos como Iván Carrasco (1981), Lucía Golluscio (1984), María Ester Grebe (1986), Ernesto González y Ana María Oyarce (1986), Hugo Carrasco (1993), entre otros¹⁹.

Iván Carrasco, señala que "los cantos suscitan problemas serios, ya que tampoco son de naturaleza literaria. además, la situación de los cantos es compleja, porque están constituidos por dos códigos: verbal y musical"; continúa "Estos textos no han sido creados para ser leídos ni hablados, sino para ser cantados, mejor dicho, han surgido del canto la canción como hecho global excede los límites de la textualidad global" (Carrasco, I. 1977: 706-709).

Lucía Golluscio, sostiene: "la lengua de los antiguos es el medio máspreciado e insustituible de relación con lo trascendente, ya sea a través de los cantos sagrados (*tayül*) o las rogativas individuales o comunitarias (*ngillatun*); agrega, "existe una teoría literaria entre los mapuches y se ha desarrollado históricamente en relación estrecha con ese rol preponderante que cumple el lenguaje en la sociedad"; "el valor poético, está en los cantos como en los cuentos y en la conversación diaria".

17 La palabra *ül* se utilizará de aquí en adelante como toda aquella forma verbal oral que lleva melodía y que los estudiosos han llamado canción o canto mapuche.

18 Estas observaciones, y, sin que los propios investigadores se lo hubieran propuesto, evidencian la existencia de rasgos de composición oral ser la forma repetitiva, por ejemplo.

19 Los estudios que existen sobre la lengua y cultura mapuche, son, sin duda, valiosos y de inestimable valor, porque permiten continuar lo avanzado, aún cuando a veces, no se escapan al sentido paternalista etnocéntrico. Aquí no podemos citar a todos, pero a modo de ejemplo podemos mencionar algunos autores: Valdivia (1606), Havestadt (1777), Febrés (1775), Lenz (1895), Augusta (1903), Moesbach (1929), Guevara (1898), etc. y entre los contemporáneos Carrasco I. 1972, 1981, Salas (1985), Grebe (1972), Golluscio (1984), Carrasco H. (1986), Kuramochi (1988), etc..

Goluscio, distingue criterios clasificatorios sobre la base de los siguientes ejes principales:

- a) características formales (con música o no, ritmo y tono),
- b) finalidad religiosa, recreativa, didáctica y estética.
- c) contextos en que se usan: fiestas, ceremonias religiosas y en la casa a solas.
- d) participantes: emisor (sexo, rol social, familiar o religioso),
- e) destinatario: (el grupo, un individuo o Dios),
- f) componentes argumentales: (temas, personajes, mundos representados, realidad fantasía, tiempo, espacio).

De acuerdo a estos criterios, agrega, surgen dos bloques contrapuestos: canto y/o no canto, definidos por la presencia de música o no, detalle de un componente decisivo en la conformación del texto (Gulluscio, 1977: 706-709).

Ernesto González y Ana María Oyarce estudian etnográfica, literaria y musicalmente un "*palín ül'*" (canto relacionado al juego de la chueca). El propósito es lograr una visión integral del canto y conocer el papel que cumple la música en la cultura mapuche.

Entre sus resultados señalan que el *ül* cumple una función mágica simpatética de marco tonal atemperado sin tono fijo, carece de cierto tono como referente, con empleo del metro yámbico (corto, largo -corchea, negra- el fuerte va después del débil) González y Oyarce, 1986: 245).

Al respecto, comenta el profesor Cruz, "es un ritmo utilizado mucho por los griegos en la antigüedad"; agógico (movimiento regulado); forte, mezzoforte, correspondiente a la dinámica o la energía y a la fuerza²⁰.

Grebe, al estudiar el "*machi ül'*" y "*tayul ül'*", nos señala que éstos son "testimonios de una antiquísima tradición de poesía ritual prehispánica, asociada por los actores rituales mapuches a tiempos míticos de los orígenes. Junto a lo anterior, advierte que la cultura mapuche se encuentra ante el siguiente dilema:

a) continuidad de la cultura tradicional, lo que implica estabilidad, equilibrio para la cultura mapuche cuya esencia gravita en torno a matrices conceptuales simbólicas, generadas por el consenso, y que desemboca en la transmisión generacional, patrones culturales compartidos, conocimientos, ideas, normas, valores, actitudes, creencias, etc..

b) integración a la sociedad mayor que significa adaptación, transformación, reinterpretación²¹".

20 Esta es una explicación complementaria dada por el profesor de música, académico de la Universidad de la Frontera, Don Luis Cruz Valencia.

21 Cfr. M. E. Grebe (1986): El Lenguaje Ritual Mapuche, Estudios Antropológico del Texto en su Contexto, en Actas de Lengua y Literatura Mapuche, UFRO. Temuco, págs. 47-61.

Grebe, reconoce los siguientes canales de comunicación de la lengua y cultura mapuche que transmiten el etnoconocimiento y símbolos:

- 1) El discurso ritual
- 2) El discurso chamánico
- 3) El discurso de la narrativa oral

Hugo Carrasco, sostiene que la poesía lírica se manifiesta en textos cantados en la poesía etnoliteraria mapuche de versificación irregular y de honda emotividad, que habitualmente se improvisan²².

Algunas versiones, señala el autor, se mantienen en la memoria de la cultura y son manifestaciones de la poesía lírica en la poesía etnoliteraria mapuche, vigentes en comunidades rurales de la VIII, IX y X regiones y en grupos urbanos que guardan otras formas de vida en las pequeñas y grandes ciudades, como Temuco, Concepción o Santiago, quienes conservan los elementos básicos de su identidad transformados o dinamizados en el contacto interétnico e intercultural.

4.1 Resumen.

Conforme a lo que podemos desprender del conocimiento que se tiene del *ül*, y, según nuestra propia lectura de los trabajos sobre el tema, podemos señalar en parte lo siguiente:

- 1) Los *ül*, como expresión verbal, existían a la llegada de los españoles, por la referencia que de él hacen cronistas e historiadores. Hoy, se encuentran ante el dilema de seguir desarrollándose en su propia tradición o integrarse a la sociedad dominante con insospechados cambios.
- 2) Los estudios en torno al canto mapuche no han sido copiosos; y, se puede decir que se han efectuado de manera intermitente. Se inicia de manera más sistemática a fines del siglo XIX, comienzos y fines del siglo XX; aun cuando, esto no se puede afirmar así tan taxativamente.
- 3) El *ül*, como otras formas orales, posee el etnoconocimiento, los símbolos de la cultura mapuche y son textos poéticos cantados que pertenecen a la “etnoliteratura mapuche”, vigentes en las comunidades rurales.
- 4) El *ül* se encuentra en estrecha relación con la lengua (solo separable con fines de análisis). Es un medio utilizado por los hombres para relacionarse con lo trascendente y lo cotidiano.

Como se puede inferir cada investigador ha realizado el análisis del canto acorde a la disciplina que trabaja, sin mencionar la naturaleza de la intrínseca del texto “*ül*”, su génesis, etc., es decir, éste se ha considerado como un texto más de todas las producciones que la pluma del escritor puede producir.

22 Cfr. H. Carrasco: La condición Textual de los Libros de Poemas Mapuches, en Revista Chilena de Literatura, Santiago Universidad de Chile, pág. 75.

4.2 La producción verbal mapuche y su clasificación.

La producción verbal mapuche ha sido registrado y tipificado tanto por Lenz (1890), como por Augusta (1910). Lenz, "inicia su clasificación considerando un estilo retórico *"wewpin"* y una producción literaria que carece de una denominación genérica. La producción que llama literaria la divide en una parte cantada, o sea *"ülkantun"*, que denomina poesía, y una parte en prosa, que a su vez está considerada por dos subtipos: los *apew* (cuentos) y los *nüthamkam* (relaciones históricas) (I. Carrasco 1978).

Augusta, retoma la clasificación hecha por Lenz, en el sentido de distinguir dentro de lo que llama Literatura Araucana, producciones verbales en prosa en los que subdivide los *apew* y los *nütham* y aquellos "textos" que llevan melodía, a los que denomina canciones o poesía. Estos los clasifica de la siguiente manera²³:

- a) Elegías y canciones que expresan sentimientos comunes a la generalidad de los hombres.
- b) Canciones que aumentan las diversiones en las fiestas (*kawiñ ül*), entre las cuales se distinguen las que celebran la inauguración de una casa (*rukan ül*), canciones de hombre disfrazados o canciones de máscaras (*kolhong ül*).
- c) Canciones de trilla o de trilladores (*ñuwün ül*).
- d) Canciones de chueca (*palihue ül*); canciones de juego de habas (*awarkudewe ü*).
- e) Canciones de pájaro o de pajareros (*ngawiwe ül*); canciones de invocación de los pescadores (*sumpall ül*).

Aguirre (1980), patrocinado por el profesor Hugo Carrasco Muñoz, y siguiendo los estudios de Propp (1974) y Greimas (1971), postula una clasificación sobre la base de referencias a los personajes o actores, considerando que en los relatos se encuentran tres tipos de ellos: personajes humanos, personajes animales, personajes sobrenaturales. Para clasificar a un actor como humano, animal o sobrenatural, se toman como base criterios complementarios; los atributos propios de la especie designada y la condición que el personaje alcanza por medio de sus acciones.

El mismo autor en una de sus conclusiones, señala: "hasta la actualidad no se ha elaborado una clasificación de relatos orales mapuche aparte del primer trabajo de Rodolfo Lenz a fines del siglo XVIII" (Aguirre, 1980: 43).

I. Carrasco, al referirse a la producción verbal artística mapuche señala que "es necesario distinguir los textos que son literarios de los que no lo son, los que son propios de la literatura indígena y de la indígena propiamente tal, los que pertenecen al ámbito de la literatura y los

23 Cfr. Augusta, IV Parte, págs. 270-271.

que se integran al folklore literario o etnoliteratura". Continúa el investigador, "la literatura mapuche o araucana en su mayor parte es de índole artística, pero más que a la literatura propiamente tal, pertenece al folklore literario o etnoliteratura". Junto a este corpus mayoritario -dice- encontramos textos folklóricos no artísticos y textos de producción individual de carácter improvisado o correspondiente a ceremonias y actividades sociales de varios tipos²⁴ (I. Carrasco, 1988: 705).

Al referirse a los cantos o *ül*, reconoce que presentan problemas de precisión acerca de qué área de estudio corresponden "ya que tampoco son de naturaleza literaria éstos están constituidos por dos códigos: verbal y musical. Luego se pregunta, una obra de estas que está compuesta por estos sistemas de signos, verbales y no verbales, ¿a cuál de las artes pertenece? ¿a la literatura por estar hecha de palabras?. Eso significaría olvidar la melodía, el tono, etc., ¿a la música, entonces?. Eso significaría dejar de lado las frases y los significados? ¿A las dos artes, pues? ¿A ninguna? ¿Cómo analizar estas obras si no poseemos su clave significativa, porque no conocemos su naturaleza misma?"²⁵ (I. Carrasco, 1989: 707).

Nosotros, desde el punto de vista temático y sobre la base de nuestra experiencia cultural, y haber presentado algunos trabajos desde 1987 en las Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche en la Universidad de Frontera, haber participado en eventos académicos como el Encuentro de Escritores en Lenguas Indígenas, 1993 en México; el Encuentro Amautas en Calama 1996, y otros; y haber publicado algunos trabajos 1987, hemos construido desde el punto de vista temático y de manera tentativa, la siguiente clasificación de las formas orales que llevan melodía:

a) Cantos que se encuentran en el marco de las creencias religiosas: *machi ül* (canto de diagnóstico o curación), *tayul ül* (canto de invocación), *müthumadtun ül* (canto de invocación para enfermos), *amulpülhün ül* (canto funerario).

b) Cantos que se relacionan con el deporte o algún tipo de juego o acción lúdica: *Awar kuden ül* (canto del juego de habas), *palin ül* (canto del juego de chueca), *pürin palin ül* (canto del juego de chueca con música y baile), *kolhong ül* (canto del payaso que busca entretener a los asistentes en algún evento deportivo, principalmente el *palin*).

c) Canto que se relaciona con las labores propias de la vida de los mapuches: *rukan ül* (canto de construcción de una casa), *ñüwün ül* (canto en la actividad de desgranar cereales), *sumpalh ül* (cantos en que se invoca al ser sobrenatural del agua), *llamekan ül* (canto para mitigar el cansancio durante la molienda del trigo tostado).

24 El autor advierte, además, la existencia de una literatura indigenista, es decir, de temas indígenas escritos por autores impregnados de tradiciones europeas y literatura indígena; aquellas obras de visión idealizada de lo indígena.

25 Se podría pensar que ¿la disciplina debería revisar sus conceptos? ¿O estamos ante un término que por surgir de la escritura se vea hoy entrapado?.

d) Canto relacionado al ámbito recreativo ya sea este en el hogar o en las reuniones públicas: *ayekan ül* (canto que provoca risa), *nüwa ül* (canto del dicharachero), *wedwed ül* (canto del travieso).

e) Canto para expresar afecto al prójimo: a un familiar, a un amigo, o de relaciones amorosas entre parejas: *poyewün ül* (canto de amor fraterno), *düngul domolün ül* (canto de amor de pareja, generalmente de un hombre a una mujer), *nhampülhkan ül* (canto de la esposa cuyo marido se encuentra lejos de la tierra natal), etc..

f) Canto en donde se expresa fundamentalmente el modo de vida que el mismo hombre lleva en la tierra en donde vive: *rakiduamün ül* (canto del pensamiento sobre la vida, sobre el pasado, sobre el presente), *faliluwün ül* (canto del valer en que la persona se valora a sí misma ya sea a través de algún bien material ya sea por su caballo, su montura, por los animales que posee, o debido a razones familiares como ser hijos, esposa, etc.).

5.0 Aproximación intracultural al canto mapuche.

5.1 Naturaleza oral del canto mapuche.

El canto mapuche es el vehículo del pensar y del sentir de hombres y mujeres cuyos contenidos informan realidades cotidianas y trascendentes.

De aquí en adelante llamaremos canto mapuche –y, siguiendo nuestra hipótesis enunciada anteriormente²⁶– a toda producción verbal oral que maneja la técnica de composición propia de la oralidad. Estos "textos", intraculturalmente, se pueden reconocer como *ülkantundungu* (asunto o toda expresión verbal que lleva melodía) y como lo hemos dicho, *ül*; y, ciertos *nüthamdungu*, o sea (todo "texto" oral, que no lleva melodía, pero que se somete a las técnicas de la oralidad), reconocibles como *nütham*.

Pero ¿Cómo se podría entender la oralidad en la lengua y la cultura mapuche?. Una posible respuesta, tal vez, venga dada ya desde la misma lengua en enunciado como éste: "*fey ta pu mapuche ñi nüthamdungu ka ñi ül dungu*", que traducido al español y de manera aproximada se puede entender: "es toda aquella expresión verbal poética o no de carácter oral que puede llevar o no melodía". Luego, si no lleva melodía, de acuerdo a la clasificación dada se incorporará al *nütham dungu* (asunto relativo a los "textos" orales que no llevan melodía) y si lleva melodía, entonces se incorporará al *ül dungu*.

También, se puede definir como el ejercicio verbal efectuado en el plano oral que realiza un mapuche²⁷, en circunstancias precisas ante un auditorio, generalmente familiar con el fin de

26 Es nuestro primer intento por definir el canto mapuche, que de aquí en adelante, deberá ser refutado o corroborado.

entretener, enseñar, valorar, despedir, formar, fortalecer, saludar, sanar, conquistar, entregar un mensaje, etc..

Práctica verbal que se ha venido desarrollando desde tiempos inmemoriales por los nativos hablantes de la lengua mapuche²⁸ (para el efecto no necesitan ser alfabetizados). Se puede suponer que se han producido muchísimos "textos orales" a través del tiempo y que existe una forma de clasificación y de producción, aproximadamente como en los esquemas que presentaremos más adelante; aunque no es nuestro propósito inmediato estudiar la clasificación de la producción verbal oral mapuche.

Sin duda, los propios mapuches han sido los primeros generadores, conocedores, "investigadores" y "estudiosos" de la expresión verbal oral, por cuanto han sido capaces de transmitirla de generación en generación, inclusive hasta el día de hoy. La pregunta es ¿Cómo lo hacen?. Porque, desde luego, ellos no consultan las bibliotecas para aprender allí la técnica de composición.

5.2 El *l'aku* enseña a cantar.

Una de las posibles formas de aprendizaje del canto mapuche se encuentra en las propias comunidades. Allí en la intimidad del hogar, de preferencia las rodillas del *l'aku* (abuelo paterno), las que servirán como los primeros instrumentos didácticos con las que mediante la entonación ya sea un *ül* o de un fragmento de *nütham*, éste buscará internalizar en el niño o niña (nieto o nieta) el compás, el ritmo, posiblemente la melodía y el contenido, plenos de normas y valores culturales.

Cuando yo era niño, (esto, tal vez, lo experimenten muchos infantes mapuches) mi abuelo, más bien movido por el cariño que me tenía como su nieto, al compás del ritmo y la melodía que brotaban de sus labios y el movimiento de sus rodillas en donde me solía sentar, me hacía escuchar, para mi alegría, y participar de su *ül* que decía así:

tewürüwürüy
tewürutewürüy
tewürutewürüy
tewürutewürüy

Estas secuencias de sonidos, son rítmicas y melódicas propias de la cultura mapuche que las describiremos al explicar el término fórmula más adelante.

27 Puede ser cualquier persona, aun cuando existen algunos que por diferentes razones se destacan más. Hecho que los hace ser más distinguidos por su comunidad como *ülkantufe* o *nüthamtufe*, etc..

28 Debemos asumir que en el mundo mapuche no ha habido producción escrita, salvo algunos trabajos como las Memorias de Pascual Coña que dan cuenta de un aspecto del pensamiento mapuche, gracias a la mano del escritor europeo quien construye un texto, aplicando la tecnología de la escritura.

5.3 Propósito de la enseñanza.

Esta enseñanza, sin duda, se practicaba comúnmente en hogares de personas de más saber sobre la cultura mapuche, cuyo propósito era entretener a través del amor y; luego, fortalecer la personalidad del niño; pues, se esperaba de él o de ella que en el día de mañana fuera un *kimche* o *kimwenthu* o *kimdomo*, es decir, una mujer de pudor, una persona íntegra, capaz de enfrentar las vicisitudes de la vida, y crear y recrear la oralidad²⁹.

Vergüenza sufría en su propio rostro el padre o la persona mayor, cuyo hijo, nieto o bisnieto, demostraba ineptitud, en el canto o *ülkantun*. Era indicio de descuido en la educación por no haber formado al joven³⁰.

No siempre las circunstancias eran propicias para alcanzar a tener esta formación que posibilitaran llegar ser un *kümengül'amche* (persona de buena educación). Existían³¹ quienes por fallecimiento del abuelo o del padre, o por tener que emigrar a la ciudad, por razones de subsistencia, alcanzaban a comprender nociones generales del saber mapuche, constituyéndose en un *reche*, o sea, una persona común. No era, por lo mismo fácil para ellos, construir textos o cumplir funciones sociales como llegar a ser *longko*, *inalongko* o *afkadi* (persona que secunda al *longko*), *ngenpin*, *machi* que, generalmente, son los constructores y o enunciadore de "textos" orales³².

5.4 El rol de los cantores.

Los autores o los creadores e intérpretes de las formas orales, entonces, por lo común son personas hablantes del *mapudungün* que de preferencia cumplen un rol social relevante en la comunidad. Estos pueden ser *longko* (jefe de *lof* o comunidad), *machi* (*chaman*), *ngenhpín* (líder del *ngilhatun*- ceremonia religiosa mapuche-, etc.). Aunque este no es necesariamente un requisito indispensable, puesto que existen buenos *nuthamtufe* y *ülkantufe* sin que cumplan un papel social significativo y explícito en la comunidad.

La oralidad mapuche, en cuanto se ha constituido en un medio eficaz de comunicación, ha permitido la existencia de variados textos, sean éstos poéticos o no. Han sido y siguen siendo

29 Explicación dada por Juana Paillán de la comunidad Mayay, Isla Huapi, 1995.

30 Explicación dada por don Domingo Huerapil de la comunidad Cono Budi, sector Piedra Alta, 1996.

31 Aun cuando hemos hecho uso del verbo en pasado no quiere decir que tales prácticas no se realicen todavía. Esto es acorde al hecho de que el tiempo pasado y presente en mapuche no tienen marcas diferentes.

32 En la lengua mapuche una raíz verbal puede convertirse en sustantivo (un proceso llamado nominalización) con la adición de un sufijo. verbos mediante la partícula *fe* que sirve para nombrar personas que tienen la capacidad de crear y enunciar textos. Por ejemplo: *nüthamtufe* aquél individuo que construye y enuncia textos narrativos; *apeutufe*, que construye y enuncia textos similares a los cuentos en la literatura castellana; *wewpife*, aquél que construye y enuncia textos rituales; *ülkantufe*, construye e interpreta textos que llevan melodía. Todas estas formas vienen de los sustantivos: *nütham* (relato), *apew* (cuento) *wewpiin* (ritual), *ül* (canción).

depositarios del saber humano indígena, que fortalece su existencia a través de sus creencias, su saber en la salud, la educación, el deporte, etc.

Llegar a ser capaz de manejar la oralidad no está exento de esfuerzos, de reflexión, tanto del que aprende como del que enseña. El aprendizaje será personal conforme a la capacidad del aprendiz. Su inteligencia llevará a aprehender aquello que es necesario. Será grato y de interés personal. El resultado de esta “educación” llegará a formar un *kumengul'amche*, es decir, una persona formada con valores propios de la cultura.

Terminada la labor del día, en horas de la noche, en torno al cálido fogón de la *ruka* y en momentos de descanso, alguien insinuará, recordará, ofrecerá o simplemente solicitará a esta persona que relate o entone una canción³³.

Los funerales de una persona distinguida y por petición expresa de los familiares, llevará a algún *longko* enunciar un *nütham* o un *wewpin*; ciertas personas mayores serán los encargados de enunciar los “textos orales” en la ceremonia religiosa mapuche llamada *ngillatun*; *mafiun* o casamiento mapuche; la celebración de un trabajo; la realización de un determinado juego o la atención de un enfermo, etc.. Situación en que concurren dos o más o un grupo de personas con un fin determinado. Este será la oportunidad en que surgirán diferentes expresiones verbales, lleven o no melodía y con o sin acompañamiento musical.

Por lo que el canto mapuche no puede generarse y escucharse en todo momento como lo desearía un investigador que limitado de su tiempo busca encontrar algo con rapidez; tal como suele ocurrir al preguntar sobre un determinado aspecto social o geográfico para una encuesta, por ejemplo. Al contrario, requiere la presencia en acto del intérprete y el de los oyentes en circunstancias propicias en un lugar definido que puede ser una casa, un encuentro de amigos, una fiesta, una actividad religiosa en que suele manifestarse una situación determinada. Importará el estado anímico de la persona que canta si está alegre o está triste, si tiene ira o amor, factores que influirán en el manejo de la técnica oral.

5.5 Nomenclatura y clasificación de los *ül* y de los *nütham*.

Los “textos” de la oralidad mapuche, una vez creados, pasan a incorporarse a las categorías ya establecidas de acuerdo a los patrones culturales propios de la lengua. Así, por ejemplo, se puede hablar de propiedades de los textos, como *we* (nuevo), *kuyfi* (antiguo), *küme* (bucno), *weda* (malo), *rüf* (verdadero), *koyl'a* (mentira), etc..

De lo anterior, podemos observar que para categorizar un texto determinado, importa tener presente el tiempo en que ha ocurrido el hecho que se narra. Saber si éste es un hecho que pertenece al ámbito del bien o a del mal; si es un hecho verídico o no. Podrán identificarse las propiedades del texto en virtud de la noción que la propia comunidad posee.

33 La petición es para revivir aquella historia que en algún momento conmovió el espíritu o aquella canción que llevó al oyente a sentir placer ya sea por su melodía como por su contenido.

Teniendo en cuenta la denominación que dan los mapuches del sector Isla Huapi y Piedra Alta a los textos orales y, considerando los rasgos de uso, es decir, el lugar en que se ejecuta; el cantor, o sea el sujeto quien canta; el público, es decir, el destinatario; la forma, esto es, si es poético o no; los instrumentos, si se acompaña de algún instrumento musical o no, etc., presentamos a continuación dos cuadros que entregan los distintos tipos de producción verbal mapuche.

En el primer cuadro se encuentra una clasificación y subclasificación de aquellos “textos orales” que llevan melodía, a los cuales se les puede denominar *ül dūngü*; y, en el cuadro dos, se aprecia la clasificación y subclasificación de aquellos “textos orales que no llevan melodía, llamados *nütham dūngu*”.

5.6 Clasificación del *ül*.

El siguiente cuadro clasifica y subclasifica los *ül* por sus rasgos de la siguiente manera: a) *machi ü*, se subdivide en *re pülhkuthan ü* que a su vez contiene el *pentukun ü* y *pülkuthanün ü* y *machitun ü* que contiene *pentukun ü*, *konpapülhün ü*, *müthümadtun ü*. b) *ngilhatun ü*, subdividido en *tayül*, *ngilhañmawün* y *konpapülhün*. c) *l'andüngu ü*, subdividido en *amul pülhün ü*. d) *aukantundüngu*, subdividido en *palin ü* que se subclasifica en *pürun palin ü*, *müthüm palin ü* y *awar kuden ü*. e) *küdawün düngu ü*, subdividido en *lhamekan ü* que a su vez se subclasifica en *lhadtün*, *ilham*, *wentekon*; *ñüwün ü*; *rukan ü*. f) *ayekan ü*, subdividido en *ñuwa ü*, *kolhong ü* y *wedwed ü*. g) *rakidum*, que contiene el *faliluwün ü*, subdividido en *falilngen kure*, *tuwün*, *domo*, *mongen*. h) *poyewün*, subclasificado en *dünguldomolün*, dividido en *domo*, *kürun*, *kaytañpe*. i) *nhampül'kan ü*.

1	2	3	Nombre	Uso	Tema	Cantor	Público	Forma	Instrumento
<i>ül</i> (1)	<i>Machi ü</i> (2)	<i>Pülhkuthan</i> (3)	<i>Pentukun küthan</i> (4)	<i>puruka</i> (5)	Saludar	<i>Machi</i> (6)	enfermo familia	Poética	voz kulthum (7)
			<i>pülhün</i> (8) <i>kuthan</i>	<i>Puruka</i> (9)	Aplicar Remedio	<i>Machi</i>	enfermo	Poética	voz kulthum
		<i>Machitun</i>	<i>Pewtun</i> (10)	<i>Puruka</i>	Diagnosticar	<i>Machi</i>	enfermo	Poética	voz kultrum
			<i>konpapülhün</i> (11)	En rewe (12)	Consultar	<i>Machi</i> ayudante	Comunidad	Poética	voz kultrum thuthuka (13) kaskawilla (14)
			<i>Müthüm</i> <i>Adtun</i> (15)	Fuera ruka	Llamar	Ayudante <i>Machi</i>	alma enferma	Poética	Voz
			<i>Tayül</i> (16)	<i>Puruka</i> Fuera ruka	Invocar Espíritu	Ayudante machi	Espíritus	Poética	voz kulthum
	<i>Ngilhatun</i> (17)		<i>tayül</i> (18)	<i>Ngillatuwe</i> (19)	Invocar Espíritu	Ayudante <i>Machi</i>	Espíritus	Poética	voz kulthum
			<i>Ngilhañ</i> <i>Mawün</i> (20)	<i>NgillaTuw</i> e	Sacrificio Animal	<i>Machi</i> <i>Malenh</i> (21)	<i>Ngünechen</i> (22)	Poética	Voz
			<i>Konpa</i> <i>Pülhün</i> (23)	<i>Ngillatuwe</i>	Invocar Espíritu	<i>Machi</i> ayudante	Espíritus	Poética	Voz kulthum
	<i>L'andü</i> <i>ngü</i> 24)		<i>amülpülhün</i> (25)	Cerca del ataúd	Buen viaje	especialista	Alma difunto	Poética	Voz

	Aukant un Dün gü (26)	Palin (27)	pürunpalin (28)	Paliwe	Victoria	Mal'en	pali (29)	Poética	Voz
			Kalhfülikan (30)	Paliwe	Victoria	Especialista	Calavera	Poética	Voz
		awarkuden (31)	Awarkuden	Ruka	Victoria	Jugador	Habas	Poética	voz
	Küdaw ün Dün gü (33)	lhamekan (34)	Lhadkün (35)	Ruka	Dolor	Mujer	Mujeres	Poética	Voz
			Ilham (36)	Ruka	Desprecio	Mujer	Mujeres	Poética	Voz
			Wentekon (37)	Ruka	Segunda esposa	Mujer	Mujeres	Poética	Voz
		Ñüwün(38)	ñüwün ü (39)	Ruka	Animar	Trabajador	Compañero	Poética	Voz
		Rukan	Rukanül	Ruka	Valorar Casa	Ülkantufe especialista	Ruka	Poética	Voz
	Ayekand üngü ü (40)	Ñüwaül (41)	Kolhong (42)	Paliwe	Provocar risa	Kolhong	Toda persona	Poética	Voz
			Wedwed (43)	cualquier fiesta	Provocar risa	Travieso	Toda persona	Poética	Voz
	Rakidu amdüng uül(44)	Faliluwün (45)	Kure (46)	Fiesta	Valorar esposa	Esposo	Público	Poética	Voz
			domo (47)	Fiesta	Valorar belleza	Joven	Dama	Poética	Voz
			Tüwün (48)	Ruka	Valorar linaje	Persona adulta	Público	Poética	Voz
			mongen (49)	Ruka	Valorar Bien- estar material	persona adulta	Público	Poética	Voz
	Poyewü n Dün gü (50)	Düngüldom olün ü (51)	lamngen (52)	Fiesta	Conquista	Joven	Mujer	Poética	Voz

			Kürun (53)	Fiesta	Conquista	Hombre casado	Cuñada	Poética	Voz
			Kaytañpe(54)	Fiesta	Conquista	mujer sola	Hombre soltero	Poética	Voz
		Nhampül kan (55)	Nhampülkan ül (56)	fuera de su tierra	Recuerdo nostálgico	Familia Tierra	Público	Poética	Voz

5.7 Clasificación del *nūtham*.

También el *nūtham* se ha clasificado por sus rasgos en: a) *nūthamkan*, que a su vez se subdivide en *chalin pentukun*, *wüldüngun pentukun*, *lhowdüngun* y *chalinentun*; *wewpitun*, dividido en *wewpin*, *koyag*; *ngül'am*, dividido en *l'aku ngül'am*, *cheche nül'am*, *chaw ngül'am*, *ñuke ngül'am*. b) *konhew*, subdividido en *rukawesakelu*, *kulhiñ*, *anümka*. c) *apew*, *mapu kimel mongen*, subdividido en *kulhiñ* éste a su vez subclasificado en *ngürü*, *tapial*, *filu*, *pakarwa*; *üñüm*, dividido en *achawalh*, *l'oyka*, *füdü*; *kake mongen*, subdividido en *ko mongen*, que a su vez se subclasifica en *sumpalh*, *thülkewaka*, *mañkian*, *ngürüfilu*; *mapu mongen*, dividido en *chümüü filu*; *kürüf mongen*, dividido en *mewl'enh*, *chewürfē*. d) *perimo*, se subclasifica en *machi perimo* que a su vez se divide en *toro*, *ufisa*, *filu*; *re che perimo*, subdividido en *chalhwa*, *narki*, *thewa*. e) *pewman*, suclasificado en *l'ache*, *mongenche*, *l'afkenh*, *domo*, etc..

1	2	3		nombre	uso	Tema	narrador	oyente	Forma	gestual dancístico	Instru- mento
nūth am (57)	Nūtham kan (58)	pentu kun	Chalin (59)	wüldüngun (60)	ngillatuwe paliwe ruka	da mensaje	konha (61)	dueño de casa longko	Dialógica	Gesto	voz
				lhow düngun (62)	ngillatuwe paliwe ruka	Recibe mensaje	konha	dueño de casa longko	Dialógica	Gesto	voz
				chali nentun (63)	ngillatuwe paliwe ruka	Despide	Papá mamá	Hijo hija	Dialógica	Gesto	voz
		wewpin (64)	Wewpitun	Wepin	ngillatuwe paliwe	procedencia	longkos	público	Dialógica	Gesto	voz
				Koyag (65)	ngillatuwe paliwe		longkos	público		Gesto	voz
		ngül'am (66)	ngül'amk an	l'aku cheche (67)	Ruka	kimchengen	l'aku cheche	nietos	Prosa	Gesto	voz
				Chaw ñuke (68)	Ruka	kimchengen	Chaw Ñuke	hijos	Prosa	Gesto	voz
		konew (69)	Konewtun	rukawesa- kelu (70)	Ruka	cultivar ingenio	cualquier persona	cualquier persona	Dialógica	Gesto	voz
				kulhiñ (71)	Ruka	cultivar ingenio	cualquier persona	cualquier persona	Dialógica	Gesto	voz

				anũmka (72)	Ruka	cultivar ingenio	cualquier persona	cualquier persona	Dialógica	Gesto	voz
	apew	Fawmap u monge n (73)	Kulliñ (74)	ngũrũ (75)	Ruka	Astucia	apeutufe (76)	persona presente (hogar)	Oral	Gesto	voz
				thapial (77)	Ruka	Poder	apewtufe	pers. presente (hogar)	Oral	Gesto	voz
				filu (78)	Ruka	Castigo	apeutufe	pers. presente (hogar)	Oral	Gesto	voz
				Pakarwa (79)	Ruka	Víctima	apeutufe	pers. presente (hogar)	Oral	Gesto	voz
			Ūñũm (80)	achawaiñ (81)	Ruka	Victima	apeutufe	pers. presente (hogar)	Oral	Gesto	voz
				l'oyka (82)	Ruka	Su color	apeutufe	pers. presente (hogar)	Oral	Gesto	voz
				Fũdũ (83)	Ruka	Canto	apeutufe	pers. presente (hogar)	Oral	Gesto	voz
		Kamapu -mongen (84)	Ko	Sumpaiñ (85)	Ruka	atrapa persona	Padres	pers. presente (hogar)	Oral	Gesto	voz
				thũlkewaka (86)	Ruka	atrapa persona	Padres	pers. presente (hogar)	Oral	Gesto	voz
				Mañkian (87)	Ruka	Atrapa tierra vehículo	padres a hijos	Persona presente (hogar)	Oral	Gesto	voz
				Ngũrũñũ (88)	Ruka	Anuncia	padres	pers. presente (hogar)	Oral	Gesto	voz
			Mapu	chũñũñũ (89)	Ruka	Anuncia	padres	pers. presente (hogar)	Oral	Gesto	voz
			Kũrũk	mewi'en (90)	Ruka	Afecta salud	padres	pers. presente (hogar)	Oral	Gesto	voz
				Chewũrfe (91)	Ruka	Anuncia	padres	pers. presentes en el hogar	Oral	Gesto	voz

		perimo (92)	Machi perimo (93)	Toro	Ruka	Indica q' será Machi	persona q'ha visto	machi	Oral	Gesto	voz
				ulisa (94)	Ruka	Indica q' será Machi	Persona q'ha visto	machi	Oral	Gesto	voz
				Filu (95)	Ruka	Indica q' será Machi	persona q'ha visto	machi	Oral	Gesto	voz
			re che pe ri montun (96)	Challwa (97)	Ruka	Será rico	persona q'ha visto	Machi persona Mayor	Oral	Gesto	voz
				narki (98)	Ruka	Será rico	persona q'ha visto	machi persona mayor	Oral	Gesto	voz
				thewa (99)	Ruka	Muerte	persona q'ha visto	Machi pers. Mayor	Oral	Gesto	voz
				Iwayfilu (100)	Ruka	Muerte	persona q'ha visto	Machi pers. Mayor	Oral	Gesto	voz
		pewma (101)	pewman (102)	l'a che (103)	Ruka	mal sueño	Persona que Soñó	familia y mayor	Oral	Gesto	voz
				mongeche (104)	Ruka	Buen sueño	Persona que Soñó	familia y mayor	Oral	Gesto	voz
				Ilo (105)	Ruka	mal sueño	Persona que Soñó	familia y mayor	Oral	Gesto	voz
				L'afkenh (105)	Ruka	mal sueño	persona que soñó	familia y mayor	Oral	Gesto	voz
				wenumapu (106)	Ruka		Persona que Soñó	familia y mayor	Oral	Gesto	voz
				domo	Ruka		persona que soñó	familia y mayor	Oral	Gesto	voz

6.0 Aproximación teórica al concepto oralidad.

Es casi normal imaginarse en la actualidad que la escritura, como parte tan importante de la actividad cultural del hombre, ha existido siempre; sin pensar, mayormente, que el *homo sapiens* que existe desde aproximadamente 30 mil a 50 mil años, se ha expresado siempre de manera oral; y, que el escrito más antiguo solo data de apenas 6 mil años.

El lenguaje es tan abrumadoramente oral que, de entre las muchas miles de lenguas -posiblemente decenas de miles- habladas en el curso de la historia, solo alrededor de 106 han sido plasmadas por escrito en un grado suficiente para haber producido literatura, y la mayoría de ellas no han llegado a la escritura. Solo 78 de las tres mil lenguas que existen hoy en día poseen literatura. Incluso, actualmente, cientos de lenguas en uso activo no se han escrito nunca³⁴.

A pesar de las raíces orales de toda articulación verbal, durante siglos, el análisis lingüístico y literario de la lengua y la literatura ha evitado sólo hasta años muy recientes, la oralidad³⁵. Es más, la concentración de los especialistas en los textos de carácter escrito tuvo consecuencias ideológicas. Con la atención enfocada en ellos, con frecuencia prosiguieron a suponer, a menudo que la articulación verbal oral era en esencia idéntica a la expresión verbal escrita con la que normalmente trabajaban, y que las formas artísticas orales 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 (Ong, 1982: 19).

Aunque no todos se rigieron por estas suposiciones, el dominio inexorable de los textos en la mente de los eruditos se hizo evidente en el hecho de que hasta hoy aún no se formulan conceptos que lleven a comprender, eficazmente, y menos aun con elegancia, el arte oral como tal, sin la referencia (consciente o inconscientemente) a la escritura. A pesar de que las formas artísticas orales que se produjeron durante las decenas de miles de años anteriores a la escritura no tenían ninguna conexión con esta última.

Hoy se manejan términos como literatura que básicamente significa escritos (término que viene del latín *litera* -letra del alfabeto) para cubrir un cuerpo de material escrito, por ejemplo, para

34 Es el caso de la mayoría de las lenguas indígenas de América. Si bien es cierto, que después de la conquista europea algunas y en forma paulatina han sido puestas por escrito, gracias a los esfuerzos principalmente de instituciones religiosas, es cierto, también, que éstas no han arraigado en las propias comunidades; porque allí el elemento oral sigue siendo suficiente para la comunicación de sus miembros. En este sentido, no será extraño que en algunos pueblos o comunidades indígenas sea real la existencia de la oralidad primaria en América.

35 El especialista, indica que los estudios lingüísticos se concentraron en los textos escritos antes que en los "textos" pertenecientes a la oralidad; por una razón, la relación del estudio mismo con la escritura. Todo pensamiento, incluso el de las culturas orales primarias, es hasta cierto punto analítico divide sus elementos en varios componentes. Sin embargo, el examen abstractamente explicativo, ordenador y consecutivo de fenómenos o verdades reconocidos resulta imposible sin la escritura y la lectura "los seres humanos de las culturas orales primarias aprenden mucho, poseen y practican gran sabiduría, pero no estudian". Nosotros pensamos que su estudio es diferente y éste, es decir, el modo cómo lo hacen, se ha investigado poco y es lo que se pretende hacer.

referirse a la literatura española, la literatura inglesa, la literatura infantil, literatura hispanoamericana, etc.; pero no se cuenta con ninguna palabra o concepto similarmente satisfactorio para referirnos a una herencia meramente oral, como las historias, proverbios, plegarias expresiones de fórmulas orales tradicionales u otras producciones orales de los lokata siux de Norteamérica, los mande del África Occidental o de los griegos homéricos, los indígenas de América (Ong, 1982: 20).

El despertar al contraste entre modos orales y escritos de pensamientos y expresión tuvo lugar en los estudios literarios, partiendo del trabajo de Milman Parry (1920-1935) sobre el texto de la *Ilíada* y la *Odisea*, llevado a su terminación por Lord (1960) y, complementado por la obra posterior de Havelock y otros. Se puede decir que el punto de partida es, desde la década del sesenta con la "La galaxia Gutenberg" de McLuhan (1962), el "Pensamiento Salvaje" de Levi-Strauss (1962); "Las Consecuencias de la Escritura" escrita por Jack Goody e Ian Watt (1963); el "Prefacio de Platón", de Erick Havelock (1963), etc., porque 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 dedicada a explicar lo que Havelock ha llamado la ecuación oral-escrita" (Havelock, 1991: 26-27).

McLuhan, convirtió a la oralidad en objeto de ininterrumpidas investigaciones en diversas instituciones y departamentos universitarios dedicados al estudio de las comunicaciones. Para Levi-Strauss, el foco de atención eran los mitos del pasado, y a menudo tendía a utilizar términos textuales, y no orales, para describir las estructuras bipolares que advertía en los mitos tribales, con lo que reducía a sus lectores a percibir una conciencia casi literaria con funcionamiento bajo condiciones puramente orales. La palabra 'salvaje' delata que los patrones de pensamiento percibidos en estas mitologías eran primitivos, es decir, previos a la cultura escrita. Havelock, analiza la idea esencial de que la poesía es un producto de la oralidad que a efecto de ser preservado aprovecha los recursos del oído³⁶, mientras que la prosa es un producto de la cultura escrita "liberado de las constricciones de la memorización" (Olson, 1991: 14).

La evolución de la forma de discurso que conocemos como prosa escrita, ya en el plano de la actividad escritural, es esencial para el desarrollo de las formas modernas de pensamiento occidental, incluidas las ciencias, la filosofía y la justicia. Havelock hace reencontrar estos cambios lingüísticos y conceptuales a la invención de un sistema de escritura, el alfabeto griego, y examina la significación de las dos formas de pensamiento resultantes, la oralidad y la escritura, en la vida contemporánea (Olson, 1991: 14).

Siguiendo con Mac-Luhan se conceptualizan dos tipos de civilizaciones. Un mundo oral que con ciclos naturales interioriza su experiencia de la historia, sin conceptualizarla, que concibe el tiempo según unos esquemas circulares, y el espacio como la dimensión de un nomadismo, las normas colectivas gobiernan sus comportamientos; y un mundo escrito que implica una disyunción entre el pensamiento y la acción, un nominalismo fundamental, unido a un

36 Es por ello que la poesía escrita comúnmente se representa en forma de verso, aunque el estudio métrico que se le hace hoy no necesariamente responde a sus sonidos.

debilitamiento del lenguaje como tal, predominio de una concepción lineal del tiempo y acumulativa del espacio, el individualismo, el racionalismo, la burocracia (Zumthor, 1991: 36).

La oralidad se puede clasificar de una manera amplia en oralidad primaria o pura, o en la oralidad secundaria o mediatizada.

La oralidad primaria es la de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es una cultura que no usa como herramienta la tecnología de la escritura para crear sus expresiones de tipo verbal ni para comunicarse. Sin embargo, no debe entenderse que tal analfabetismo carece de los valores propios de la voz y de toda función positiva. Por el contraste con la oralidad secundaria de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad, el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión³⁷.

La oralidad mediatizada no requiere del emisor ni del oyente en acto, pertenece a la cultura de masas. Una tradición elitista ha hecho posible su concepción, la industria asegura su realización material y el comercio su difusión. Allí la presencia física del locutor se borra. El oyente en la escucha está presente, pero en el momento de la grabación sólo está considerado como algo abstracto y como estadístico. El mensaje se fabrica, se vende, se envía, se compra de idéntica forma en todas partes. No se puede tocar, produciéndose un desplazamiento del acto comunicativo oral.

No obstante, en grados variables muchas culturas y subculturas, aun en un ambiente altamente tecnológico, conservan gran parte de lo elemental de la oralidad primaria. La escritura hace que las palabras parezcan semejantes a las cosas, porque conciben las palabras como marcas visibles que señalan las palabras a los decodificadores, pueden ver y tocar tales 'palabras' inscritas en textos y libros. Las palabras escritas constituyen remanentes. La tradición oral, sin embargo, no posee este carácter de la permanencia. Cuando una historia oral relatada a menudo no es narrada de hecho, lo único que de ella existe en ciertos seres humanos es el potencial de contarla.

Zumthor, señala que la etnolingüística, la etnología, la exégesis, en los años 20 percibieron algunos de los siguientes valores de la oralidad: primacía del ritmo; subordinación de la oratoria a lo respiratorio; subordinación de la representación a la acción; subordinación del concepto a la actitud del movimiento, etc.. Según los estudios, la oralidad pura o primaria sólo se ha desarrollado en las comunidades arcaicas, desaparecidas desde hace tiempo; los restos fosilizados que los etnólogos descubren aquí y allá solo tienen valor como testimonios parciales y problemáticos³⁸ (Zumthor, 1991: 38).

37 De ninguna manera se puede pensar que la producción verbal mapuche dado en el ámbito rural, pertenece a la oralidad secundaria en los términos que se ha indicado arriba; pues tanto su existencia, como su producción y su funcionamiento no dependen, hasta donde tenemos hemos podido observar, de la escritura ni de la impresión, ni tampoco hasta ahora, se puede decir que sean mediatizados. No podemos decir lo mismo de los mapuches urbanos y de las generaciones jóvenes quienes han recibido una educación formal; pero que, sin duda, desconocen el modo de producción verbal oral de sus antepasados.

La oralidad primaria define 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 1991: 38).

Para la mayoría de los que leen, la consideración de las palabras como separadas de manera íntegra de la escritura representa una tarea demasiado ardua para emprenderla, aunque lo requieren el trabajo lingüístico o antropológico, especializado. Las palabras siguen llegándole por escrito, sin importar lo que se haga. Por otra parte, la separación de las palabras de la escritura resulta psicológicamente peligrosa, pues el sentido de dominio sobre la lengua que tienen los que leen está estrechamente vinculado con las transformaciones visuales de la misma: sin los diccionarios, las reglas gramaticales escritas, la puntuación, y todo el resto del mecanismo que convierte las palabras en algo cuyo significado puede averiguarse puntualmente, no habría a qué recurrir. No obstante, que las culturas orales producen representaciones verbales pujantes y hermosas de gran valor artístico y humano, pierden incluso la posibilidad de existir una vez que la escritura ha tomado posesión de la psique (Ong, 1982: 23)³⁹.

Uno de los logros relevantes de Parry y Lord es que todo aspecto característico de una poesía homérica se debe a la economía que le impusieron los métodos orales de composición. Las implicaciones trascendentes de este hallazgo son: la dependencia en la selección de palabras y las formas de las palabras en la construcción del verso en hexámetro. Los epítetos homéricos aplicados al vino eran métricamente distintos y el uso de un epíteto dado no estaba determinado tanto por su significado preciso como por las necesidades métricas del pasaje en el cual aparecía (Ong, 1982: 29).

El poeta oral contaba con un abundante repertorio de epítetos, lo bastante variado para proporcionar uno para cualquier necesidad métrica que pudiera surgir conforme desarrollaba su relato (pues los poetas orales no se concentran en la retención palabra por palabra). Solo una diminuta fracción de las palabras en la *Iliada* y la *Odisea*, por ejemplo, no representaba partes de fórmulas y hasta de fórmulas abundantemente predecibles. Las fórmulas unificadas se agrupaban alrededor de temas uniformes, como el consejo, la reunión del ejército, el desafío, el saqueo de los vencidos, el escudo del héroe. Un repertorio de temas similares se halla en la narración oral y demás discurso oral por todo el mundo (Lord, 1960: 68-69).

38 Esta afirmación, tal vez, no se pueda aplicar de manera absoluta para toda América Latina. Probablemente, sí se ajustan a algunas culturas que han sido traspasadas por la escritura, algunas de origen mesoamericano e Incas. Y en el caso mapuche pudiera ser en algunos cuentos de origen europeo a los que se refería Lenz, por ejemplo.

39 Es lo que suele ocurrir con la presencia de la escuela pública en las comunidades indígenas. Los niños indígenas al adoptar la actividad lecto-escritura, comienzan a abandonar irreversiblemente toda manera y capacidad de producción verbal oral que traían como los primeros aprendizajes desde sus primeros años de su vida.

Los griegos de la edad de Homero valoraban los lugares comunes, porque no solo los poetas sino todo el mundo intelectual oral o el mundo del pensamiento dependía de la constitución formularia del pensamiento; en una cultura oral, el conocimiento, una vez adquirido, tenía que repetirse constantemente o se perdía; los patrones de pensamientos formularios y fijos eran esenciales para la sabiduría y una administración eficaz (Ong, 1982 : 32).

Una cultura oral no dispone de textos. Con la ausencia total de la escritura, no hay nada fuera del pensador , ningún texto que le facilite producir el mismo curso de pensamiento otra vez, o aun verificar si lo ha hecho o no. Un interlocutor resulta (virtualmente) esencial. Es difícil hablar con uno mismo durante horas sin interrupciones. En una cultura oral, el pensamiento sostenido está vinculado con la comunicación.

En una cultura oral primaria, para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento cuidadosamente articulado, el proceso habrá de seguir las pautas mnemotécnicas, formuladas para la pronta repetición oral. El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, aliteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes (Ong, 1982: 41).

El pensamiento de bases orales, aunque no esté en verso formal tiende a ser sumamente rítmico, pues el ritmo ayuda a la memoria, incluso fisiológicamente. Jousse (1978) ha señalado el nexo íntimo entre normas orales rítmicas, el proceso de la respiración, la gesticulación y la simetría bilateral del cerebro humano, en los antiguos tǎrgumes arameos y helénicos, y por ello también en el hebreo antiguo.

Las fórmulas ayudan a aplicar el discurso rítmico y también sirven de recurso memotécnico, por derecho propio, como expresiones fijas que circulan de boca en boca y de oído en oído, (Ong, 1982: 41).

Las expresiones fijas, a menudo rítmicamente equilibradas, en las culturas orales no son ocasionales, sino incesantes. Forman la sustancia del pensamiento mismo. El pensamiento, en cualquier manifestación extensa, es imposible sin ellas, pues en ellas consiste. Cuando más complicado sea el pensamiento modelado oralmente, más probable será que lo caractericen expresiones fijas empleadas hábilmente.

En una cultura oral el análisis de algo en términos no mnemotécnicos, no normativos, ni formulativos, aunque fuera posible, sería una pérdida de tiempo, pues tal pensamiento, una vez formulado, nunca podría recuperarse con eficacia alguna (Ong, 1982 : 41).

CAPITULO I.

ACERCAMIENTO A LA METRICA DEL CANTO MAPUCHE

1.1.0 Problemas de tipo morfofonológico.

La literatura sobre la métrica del lenguaje literario, es más próxima y posible de hallarse en la mayoría de las bibliotecas. No ocurre lo mismo con el estudio métrico de formas verbales de tipo oral, menos al tratarse de la expresión verbal mapuche. Esto se debe, por lo que se ha dicho, estas producciones frecuentemente, se han concebido como variantes de formas escritas. Razón por lo que es más obvio que se encuentre una métrica de acuerdo a las normas propias de la literatura.

Analizar desde el punto de vista métrico los "textos" orales mapuches, sin duda, tiene sus complejidades. Por cuanto, significa, hasta donde sea posible, desprenderse psicológicamente del hábito adquirido del ser en alguna medida "escritor-lector". El fenómeno gráfico ha calado tan hondo que cuesta trabajo comprender que los grafemas, por ejemplo, son signos convencionales, que sólo sirven para representar fonos lingüísticos o fonemas. Pero, en ningún caso estas grafías se deben entender como si fueran los propios fonos o fonemas de una lengua determinada.

Estas incomprensiones han llevado a muchas discusiones que a veces son innecesarias, sobre todo cuando se deben tomar decisiones para el establecimiento de los alfabetos en aquellas lenguas que aun no tienen escritura.

Algo similar ha ocurrido al momento de determinar las sílabas y en particular al distinguir los metros. Esto es porque el lenguaje humano, además de ser físico, es psíquico y fisiológico. Por otro lado, la condición de ser nativo hablante de la lengua y tener conciencia de la escritura estandarizada, ha influido, en cierto modo, para no discernir fácilmente, lo grafémico de lo fonológico.

De esta manera, al comienzo, se llegó a suponer, que la realización fonética de un determinado sonido silábico debería ser transcrito y segmentado conforme al modo en que debería darse en el habla formal, teniendo como referente la escritura. Según lo anterior todos los fonos deberían realizarse cabalmente en el acto de habla. Sin embargo, se pudo comprender que esto es así sólo en parte; pues, ciertas sílabas se realizan a través de complejos procesos morfofonológicos en los cuales ciertos fonos no se realizan de manera física, sino síquicamente (Saussure, 1960).

Por lo mismo, la descripción métrica, junto con escuchar pacientemente el material grabado, ha demandado fijar los criterios con los cuales emprender el análisis.

1.1.1 Criterios para hacer cortes de líneas y pausas.

Desde el punto de vista oral, llamaremos líneas, estrofas, metros, sílabas, etc., a las distintas segmentaciones hechas a la cadena de ruidos emitidos por el cantor en la performance.

El criterio para efectuar los cortes de línea se basa en la respiración normal del hombre. Todo individuo en su vida material debe efectuar un proceso de respiración para abastecerse del oxígeno que requiere, al mismo tiempo que eliminar el que ya no le sirve.

El proceso consiste en la alternancia tanto de la inspiración como de la espiración del aire, que pasa a través de la cavidad bucal y la cavidad nasal; es decir, luego que se incorpora el aire hacia los pulmones, se exhala por las cavidades referidas, produciendo un ritmo natural en el cuerpo humano.

El aire que pasa por la cavidad faríngea hace vibrar las cuerdas vocales y, de acuerdo a la disposición de los órganos de la fonación, producirá los ruidos que se llamarán sonidos articulados según el punto y modo de articulación.

La fuerza de la voz estará en relación directa con el volumen de aire contenido en los pulmones. De manera que cuando éste es suficiente, se estará en condiciones de emitir sonidos altos y continuados. En cambio, cuando el contenido de aire es escaso, los sonidos emitidos serán de bajo volumen, llegando a ser imperceptibles.

Un buen cantor, sin duda, debe conocer y dominar esta técnica de respiración. Pues su ejecución requerirá el uso eficiente de aire para llevar con éxito la ejecución.

A la hora de realizar los cortes de líneas, no siempre es claramente perceptible el fenómeno de la respiración, más cuando sólo se trabaja con grabaciones. Pero, en tanto se tiene la certeza que se está ante una inspiración, después de haber concluido la espiración, de inmediato se hace el corte. Esto permite la existencia de una nueva línea.

Algunas veces, sin embargo, este fenómeno suele ser claro; porque el cantor al tener poco o nada de aire en los pulmones sus sonidos suelen debilitarse hasta producir una pausa. Instante en que se aprecia un silencio; proceso en el que incorpora nuevo y suficiente aire, para continuar en su emisión con la fuerza y volumen requeridos.

No todo silencio implica estar ante una línea. Los intervalos breves, pueden coincidir con la espiración e inspiración rápida. Esto podría llevar a confundir si se está o no ante una línea o ante una pausa. En estos casos se optará por considerar, además del criterio anterior, para el corte de línea, el bajar el tono.

Las pausas internas, entonces, serán breves interrupciones o silencios al interior de una línea dadas sin que baje o suba el tono de la voz. Para esto no necesariamente debe haber una espiración y una inspiración, aunque en algunos casos podrán coincidir. Podría hallarse una o

más pausas en una línea. Estas pueden ser largas, medianas o cortas; las que se marcarán mediante una línea oblicua (/).

1.1.2. Criterios para marcar sílabas.

Para reconocer las sílabas en las líneas, se ha aplicado el concepto gramatical de sílaba como aquel fono o grupos de fonos del habla que se realiza en una sola emisión de voz, sea, según su mayor o menor duración o mayor o menor fuerza. Esta en su realización, puede ser larga o corta, y o, otra forma de identificarla es reconociéndola como acentuada o inacentuada.

La lengua mapuche en el habla natural, no reconoce el acento como un rasgo fonológico⁴⁰. Da lo mismo decir *ñuke* palabra mapuche constituida por dos sílabas, cuyo acento es grave, que decir *ñuké*, vocablo de dos sílabas cuyo acento es agudo. En ambos casos, significa "madre".

Para determinar si una sílaba es larga o es corta, se ha empleado con frecuencia, el criterio de la duración; aunque, en los casos en que la realización de la sílaba es enfática, se ha empleado, la fuerza.

Para marcar las sílabas cortas y, las largas tanto en las líneas como en los metros, se han empleado los signos uve minúscula (v) y guión (-). Con la uve (v) se indica la sílaba corta y con el (-), la sílaba larga.

1.1.3 Criterios para determinar el metro.

Al escuchar los ruidos en cada línea, se percibe la presencia de ciertas secuencias de sonidos naturalmente compactos que en su interior no presentan ni admiten silencios. Estas pueden estar constituidas por una o más sílabas. A estas unidades fónicas hemos llamado metro. El número de sílabas por el que se constituye el metro, la distribución de sus acentos, caracterizarán el ritmo del canto.

1.1.4 Tipos de líneas.

El hecho de identificar los metros, ha posibilitado cuantificar las líneas, permitiendo, al mismo tiempo, su tipificación. Esto es, conforme al número de metros que posee cada línea, se puede hablar de líneas unímetros (que constan de un metro), bímetros (que constan de dos metros), trimetros (que constan de tres metros), etc..

1.1.5 Relación de metros.

La posibilidad de reconocer los tipos de líneas, permitió identificar el o los metros de más alta frecuencia; observar, sobre esta base, su manera de relacionarse entre sí al interior de cada línea. Para graficarlo se han empleado las siguientes flechas como como símbolos.

40 "El acento no es contrastivo, es decir, no hay parejas de palabras que contrasten entre sí (o sea que tengan significados diferentes) por la posición del acento" (Salas, 1992: 83).

La flecha 1), $\longrightarrow$ indica que los metros se relacionan de izquierda a derecha con respecto al metro de mayor frecuencia.

La flecha 2) $\downarrow$ indica que el metro de mayor uso se ubica aproximadamente en el centro de la línea y los demás se relacionan de dos maneras: unos de izquierda a derecha y otros de derecha a izquierda, respecto del metro de mayor uso.

y, la flecha 3) $\longleftarrow$ indica que los metros con respecto al metro de más alta frecuencia, se relacionan de derecha a izquierda.

El resultado nos lleva a conocer la estructura formal del patrón métrico de los cantos.

1.2.0 Análisis métrico del canto N° 1 *Marikita*.

1.2.1. Aspectos formales.

Marikita, pertenece al *poymen dungu ül*, es decir, es un canto de amor. Este lleva melodía. Consta de 18 líneas, numeradas con los dígitos arábigos en su lado izquierdo.

Las líneas han sido agrupadas (a modo de estrofas), considerando como base su unidad ideativa que se funde con la pausa prolongada y cambio de tono; pero, por sobre todo por la presencia de la vocal media semicerrada y melódica “e” que va al inicio, encabezando cada conjunto de líneas. Como podemos ver en el presente canto, ésta se encuentra desde la agrupación II hasta la V. El elemento vocalico “e” precisa el tono, dice el profesor Cabrera, y, nosotros sostenemos que éste permite dar tiempo al cantor para crear la línea siguiente.

Sobre la forma de las líneas, debido a la transcripción al *mapudüingun*, no se debe entender que las palabras del mapuche sean siempre tan largas como éstas; aunque sí existen muchas bastante extensas, debido a su carácter de lengua aglutinante. Sin embargo, en este caso se debe comprender en cuanto es una transcripción hecha sobre la base de criterios orales. Lo que nos recuerda, además, que el sujeto al hablar no enuncia palabras aisladas como aparece en la escritura alfabética; sino que lo hace de manera continua, tal como se observa en las líneas transcritas.

Bajo cada línea se marcan las sílabas con los símbolos (v, -) como también, mediante el uso de los símbolos de llaves cuadradas [], se marcan los metros.

Los números romanos (I, II, III, etc.) señalan el número de agrupación de líneas; en cambio los números arábigos (1, 2, 3...) que se encuentran a la izquierda, puestos al inicio de cada línea, indican el número de aparición de las mismas; y los, arábigos que se encuentran a la derecha, marcan el número de sílabas por las que consta cada una de las líneas.

A continuación se presenta la transcripción del canto *marikita* con los rasgos señalados anteriormente:

1.2.2 Transcripción gráfica del canto *marikita*.

Siguiendo las indicaciones anteriores, presentamos a continuación la transcripción métrica del canto *marikita*:

I

1 marikitamarikitamarikitamarikitamarikitamarikitamarikitamarikitamarikita
[v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-]
marikitamarikitamarikitamarikitamarikitamarikitamarikita
[v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-]
60

II

2 e 1
-
3 akulengaakulengaakulengaakulengañikümekepuwenhüyanaymarikitamarikita
[v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-]
marikitamarikita
[v v v-][v v v-]
42
4 kümeatendekümeatendelayanngangañipuwenhüyanhaymarikitamarikitamarikita
[v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-]
29
5 marikita marikitamarikita marikitamarikita
[v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-]
20

III

6 e 1
-
7 preparauküleyaymipreparauküleyaymimarikitapreparauküleyaymimarikita
[v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-]
23
8 kümereynatukümereynatukümereynatuleyaymimarikitakümereynatuleyaymimarikita
[v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-]
31
9 marikitamarikitaakulengaakulengangañikümewenhüyamarikitamarikitamarikita
[v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-]
34

IV

10 e 1
-
11 anünagümanünagümanünagümkünulelagenkaykiñekümeakiñekümewangkumeu
[v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-][v v v-]
anhaymarikitamarikita
[v v v-][v v v-]
37

12 reküilentureküilentukunuaifimianhaykiñekümeponthomeungakiñekümeponthomeunga 30
 [v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v -] [v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -]

13 marikitamarikitamarikitamarikitamarikita 20
 [v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -]

V

14 e 1

15 feymungafeymeufeymungafeymeufeymeungamünakümeakordayaeneun 39
 [v - v - v] [v - v - v] [v v -] [v v v -] [v v v -] [v v v -] [v -]
 ngañipuwenhüyanaymarikitamarikitamarikita
 [v v -] [-] [v -] [v v v -] [v v v -] [v v v -]

16 münakümemunakümeakuremunakümeakureniyerkeyngañiwenhüyifichenga 25
 [v v v -] [v v v -] [v -] [v v v -] [v -] [v v v -] [- v] [v v -]

17 münakümeatendeeneungamünakümeatendeeneungangañikümewenhüyngañikure 37
 [v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v v v -] [v -] [v v v -]
 ngañikümewenhüyngañikure
 [v v v -] [v -] [v v v -]

18 pingeananhaymarikitaakordakunumekengeyananhaymarikitamarikitapinga 24
 [v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v -] [v v v -] [v v v -] [v -]

1.2.3 Tipos de metros de mayor frecuencia .

De los 122 metros por los que está constituido el canto *Marikita*, tres son los tipos de metros que sobresalen. El primero, formado por cuatro sílabas (las tres primeras son sílabas cortas y la última es, larga), se halla representado así: [vvv-]. Este tipo de metro es el más recurrente con respecto a los demás, con un 68,03%.

En segundo lugar, le sigue el metro que está contenido por dos sílabas, esto es una corta y una larga cuya representación gráfica es [v-]. Su frecuencia es de un 11,47%.

Y, en tercer lugar, se encuentra el metro que consta de tres sílabas, representado como sigue: [v v -]. Las dos primeras sílabas son cortas (vv) y la última, es larga (-). Éste tiene una frecuencia de un 8.19%.

Los demás tipos de metros que se encuentran en el canto, se pueden observar en el cuadro que presentamos enseguida.

1.2.4 Cuadro de tipos de metros.

[vvv-]	83	68,03%
[v-]	14	11,47%
[vv-]	10	8,19%
[-]	4	3,27%
[vvv-vvv-]	4	3,27%
[-v]	3	2,45%
[v-v-]	3	2,45%
[v-v-v]	3	2,45%
[vv-vv]	1	0,81%
[vvvv-]	1	0,81%

1.2.5 Tipos de líneas más frecuentes.

Podemos observar la existencia de varios tipos de líneas presentes en el canto. En el cuadro que presentamos, existen siete tipos de líneas. Entre los tres primeros metros de mayor frecuencia, sobresalen los octómetros con un 33,33 %; le siguen en orden de aparición los bímetros con un 22%.

Cuadro de tipos de líneas.

1º octómetro	6	33,33%
2º unímetro	4	22,22%
3º dodecámetro	3	16,16%
4º decámetro	2	11,11%
5º tetrametro	1	5,55%

6° nonametro	1	5,55%
7° pentametro	1	5,55%

1.2.6 Relación de metros.

Teniendo como punto de referencia el metro de mayor uso, esto es, [vvv-], se busca encontrar la forma como los demás metros líneas octómetros, se relacionan. Para ello nos

auxiliamos de las flechas $\rightarrow$, $\downarrow$, $\leftarrow$, ya aludidas, para demostrar las siguientes posibles combinatorias.

Es probable que los resultados sean más complejos y más precisos que estos, estableciendo, por ejemplo, relaciones en cada tipo de línea.

El resultado es el siguiente:

- 1) ([vvv-]) $\leftarrow$ [vvv-] [v-] [vvv-] [v-] [vvv-] [-v] [vv-]
[vvv-] [vvv-] [vvv-] [v-] [vvv-] [vvv-] [v-]
 - 2) [vvv] [vvv-] [vv-] [vv-vv] [v-] [vvv-] [vvv-] $\leftarrow$ ([vvv-])
[vv-] [vvv-] [vv-] [vvv-] [vv-] [vv-] [vvv-]
[vv-] [vvv-] [vvv-] [v-] [vvv-] vv- [vvv-]
- $\downarrow$
- 3) [v-v-] [v-v-] [v-v-v] [vv-] ([vvv-]) [v-v-] [vv-] [vvv-]

1.2.7 Patrón métrico.

Considerando el metro de mayor frecuencia, esto es, [vvv-] y el tipo de línea de mayor uso, cual es, el octómetro, con variadas combinatorias, podemos señalar de manera tentativa, que el patrón métrico del presente canto esta basado en el metro [vvv-] en una combinatoria de la forma que indican los ejemplos 1), 2), 3).

1.3.0 Análisis métrico del canto N° 2 *l'afkenhchekoñi*.

1.3.1 Aspectos formales.

L'afkenhchekoñi, se contituye de 35 líneas, agrupadas en nueve estrofas. Este pertenece al conjunto de los *rakidum ül* y alude a la procedencia del hombre. Las estrofas, las líneas, las sílabas y los metros, etc., se presentan de igual modo al canto anterior.

1.3.2 Transcripción gráfica del canto *l'afkenchekoñi*.

Al transcribir el texto en la forma que lo hacemos, vemos que se puede observar de manera objetiva, y visual los elementos señalados.

I

1 E em	1
2 l'afkeñchel'afkeñchel'afkeñchekoñiñche [v v -][v v -][v v -][v-][v-]	13
3 l'afkeñchel'afkeñchekoñiñcheanhay [v v -][v v -][v-][v-][v-]	12
4 l'afkenchel'afkenhchel'afkenche [v v -][v v -][v v -]	9

II

5 piwürngañipiwürngañipiwürngañipiwürngañi [v v v -][v v v -][v v v -][v v v -]	16
6 fotümürkelheifcheanhay [v v v v -][v-][v-]	8
7 piwürngañipiwürngañi [v v v -][v v v -]	8
8 fotümürkelheifcheanhay [v v v -][v-][v-]	8
9 l'afkeñchengakoñiñche [v v v -][v-][v-]	8

III

10 pethukapelhupethukapelhupethukapelhu [v v -][v-][v v -][v-][v v -][v-]	15
11 ngañikoñirkelheifcheanhay [v-][v v v -][v-][v-]	10

- 12 pelhukayngañingañikoñirkeiñcheanay 14
[v -][v v -][v -][v v -][v -][v -]

IV

- 13 yawauyawaungeyyawauyawaungeyyawauyawaungey 15
[v -][v v -][v -][v v -][v -][v v -]

- 14 nagñimapueiñcheanay 8
[v -][v -][v -][v -]

- 15 kuyaukuyaungeykuyaukuyaungey 10
[v -][v v -][v -][v v -]

- 16 kuyaukuyaungeytañimapuiñcheanay 13
[v -][v v -][v -][v -][v -][v -]

V

- 17 müleykayngamüleymüleykayngamüley 12
[v -][v -][v -][v -][v -][v -]

- 18 kurarukameukurarukameu 10
[v -][v v -][v -][v v -]

- 19 tañifamiliañcheanay 9
[v -][v v -][v -][v -]

VI

- 20 feymulhengafeymulhengafeymulhengafeymulhenga 16
[v v v -][v v v -][v v v -][v v v -]

- 21 yenkayngayenkaynga 6
[v v -][v v -]

- 22 nombrenangombreiñche 7
[v v -][v -][v -]

- 23 peñiengünpeñiengün 6
[v v -][v v -]

VII

- 24 piegraaltapiegraaltapiegraaltapiegraalta 12
[v v -][v v -][v v -][v v -]

- 25 piñmangenngañipufamiliañche 10
[v v -][v -][v v -][v -]

- 26 eñianaypeñianay 8
[v -][v -][v -][v -]

VIII

27 kùmekùpalíñchekùmekoñíñche [v - v -] [v -] [v v v -] [v -]	12
28 kùmekùpalíñchepikenngapuen [v v v -] [v -] [v v v -]	10
29 peñiengünpeñiengün [v v v -] [v v v -]	8
30 peñiengünpeñiengün [v v v -] [v v v -]	8

IX

31 l'afkenhchel'afkenhche [v v v -] [v v v -]	6
32 l'afkenhchel'afkenhcheiñche [v v v -] [v v v -] [v -]	8
33 negakelangganegakelangga [v v v v -] [v v v v -]	10
34 tañikùpalíñche [v -] [v v v -]	6
35 iñcheanayíñcheanaypeñi [v v v -] [v v v -] [v -]	10

1.3.3 Tipos de metros de mayor frecuencia.

De los 125 metros que posee el canto, tres son los que sobresalen, aun cuando hay otros que también se utilizan. El primer lugar, lo ocupa el metro [v-], con un 48% de frecuencia. Este consta de dos sílabas, siendo la primera corta (v) y, la segunda, larga (-). En segundo lugar, le sigue el metro [vv-] con un 29,65% de uso y se forma de tres sílabas en que las dos primeras son cortas y la última es larga. En tercer lugar se halla el metro [vvv-] con un 25 % de frecuencia. Este se constituye de cuatro sílabas en que las tres primeras son cortas (vvv) y la última es larga (-).

Los demás metros como [vvv-], [v-v-], [-] aunque están presentes, son menos empleados y alcanzan sólo un 0,8% de uso.

1.3.4 Tipos de metros.

Este cuadro indica los tipos de metros recurrentes en el canto.

metro	N/R	frecuencia
[v-]	60	48%
[vv-]	37	29,6%
[vvv-]	25	20%
[vvvv-]	1	0,8%
[v-v-]	1	0,8%
[-]	1	0,8%

1.3.5 Tipos de líneas de mayor frecuencia.

De acuerdo al número de metros se observa que sobresalen tres tipos de líneas. En primer lugar, son están las líneas tetrametros con un 31,41% de ocurrencia. Le siguen, las bimetros y trimetros con un 22,85%, respectivamente.

En menor grado de empleo se encuentran las líneas hexametros, pentametros y unimetros, ver cuadro siguiente:

b) Cuadro de tipos de líneas

1º tetrametro	11	31,41%
2º bimetros	8	22,85%
3º trimetros	8	22,85%
4º hexasetros	5	14,28%
5º pentametro	2	5,71%
6º unimetros	1	2,85%

1.3.6 Relación de metros.

Teniendo como base el metro de mayor frecuencia, en este caso el metro [v-], es decir, un metro constituido por una sílaba corta y una sílaba larga, buscamos encontrar su relación con los demás metros en las líneas tetrametros que también son de mayor relevancia.

La descripción permite visualizar un tipo de estructura y que si se aplicara con cada tipo de líneas, el resultado sería, tal vez, más complejo. Ahora, presentamos el caso más simple en los siguientes ejemplos:

1) ([v-]) ←

[v-]	[v-]	[v-]
[v-]	[v-]	[v-]
[vv-]	[v-]	[v-]
[vv-]	[v-]	[vv-]

2) [v-v-] [v-] [vvv-] → ([v-])
 [vv-] [v-] [vv-]

3)

[v-]	[vvv-]	([v-])	[v-]
[v-]	[vv-]		[v-]

1.3.7 Patrón métrico.

Al tener como referente sólo el metro [v-] que es el de mayor frecuencia y localizarlo en sus relaciones con otros metros en las estructuras tetramétricas que son las líneas más frecuentes; podemos hipotetizar que el patrón métrico se encuentra en la combinatoria de aquél con los demás metros en la forma 1), 2), 3).

1.4.0 Análisis métrico del canto N°3 *l'akenhchewenthu*.

1.4.1 Aspectos formales.

L'akenhchewenthu consta de 36 líneas dadas en nueve agrupaciones o estrofas que están indicadas con números romanos. En la primera línea, encabezando la estrofa N° I, aparece la vocal abierta media 'e' melódica. La particularidad de este elemento es que aparece una sola vez y su realización es similar a las anteriores, termina con sonido alto semicerrado como si fuera una 'i'.

Pertenece al *rakiduum dungu ül*, en el ámbito del *faliluwin*. La línea 36 no es melódica y sirve para cerrar el canto.

1.4.2 Transcripción gráfica.

La transcripción gráfica pretende dar cuenta de la naturaleza formal del canto. Es decir, que se puede apreciar a simple vista los elementos formales que lo constituyen.

I

1 Eu	1
[-]	
2 l'afkenhchewenthul'afkenhchewenthul'afkenhchewenthuiñchenoamapuen	20
[v v v v -][v v v v -][v v v v -][v v v v -]	
3 l'afkenhchewenthul'afkenhchewenthunoamaiñchepuen	15
[v v v v -][v v v v -][v v v v -]	
4 l'afkenhchewenthul'afkenhchewenthunoamaiñchepuen	15
[v v v v -][v v v v -][v v v v -]	

II

5 münadünguyenmünadünguyenl'afkenhchewenthupuen	17
[v v v v -][v v v v -][v v v v -][v -]	
6 münadünguyenmünadünguyenl'afkenhchewenthupuen	17
[v v v v -][v v v v -][v v v v -][v -]	
7 l'afkenhchewenthul'afkenhchewenthunoamaiñchepuen	15
[v v v v -][v v v v -][v v v v -]	
8 l'afkenhchewenthunoamaiñchepuen	10
[v v v v -][v v v v -]	

III

- 9 münadünguyenmünadünguyenl'afkenhchewenthupuen 17
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v -]
- 10 münadünguyenmünadünguyenl'afkenhchewenthupuen 17
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v -]
- 11 lokomongenngalokomongenngapiyengetuy'l'afkenhchewenthupuen 22
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v -]
- 12 piwürmongenngapiwürmongenngapiyengetuy'l'afkenhchewenthupuen 22
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v -]
- 13 münadünguyenmünaakordanl'afkenchewenthupuen 16
[v v v v -] [v v v -] [v v v v -] [v -]

IV

- 14 kolhofmongenngakolhofmongenngapiyengetuy'l'afkenhchewenthupuen 22
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v -]
- 15 l'afkenchewenthunoamaifñchepuen 11
[v v v v -] [v v v v -]
- 16 l'afkenchewenthunoamaifñchepuen 11
[v v v v -] [v v v v] [-]

V

- 17 shalhemongenngashalhemongenngapiyengetuy 27
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -]
- ngañidunguyengenl'afkenchekoñiapuen
[v v v v -] [v v v v -] [v -]
- 18 l'afkenchekoñil'afkenchekoñinoamaifñchepuen 15
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -]
- 19 münadünguyenl'afkenchekoñiapuen 12
[v v v v -] [v v v v -] [v -]

VI

- 20 machamongenngamachamongenngapiyengetuy'l'afkenhchekoñiapuen 22
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v -]
- 21 münadünguyenmünadünguyenmünaakordanl'afkenhchekoñiapuen 22
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v -]
- 22 l'afkenhchekoñil'afkenhchekoñinoamaifñchepuen 16
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -]

23 münadünguyenmünadünguyenmünaakordanl'afkenhchewenthupuen 22
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -][v v v v -][v -]

24 l'afkenhchewenthul'afkenhchewenthunoamainchepuen 16
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -]

VII

25 piwürmongenmaypiwürmongenmaypiwürmongenmay 32
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -]

pipiyengetuyngañidunguyengenl'afkenchekoñiapuen 32
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -][v -]

26 wilhifemongenwilhifemongenpipiyengetuyl'hafkenhchekoñiapuen 22
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -][v v v v -][v -]

27 piwürmeukayngawilhikerkelupiwürmeuamapuen 17
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -][v -]

28 feymeunoamawilhifemongenwilhifemongenpipiyengetuy 32
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -]

wilhimapuchel'afkenhchekoñiapuen 32
[v v v v -] [v v v v -] [v -]

VIII

29 suamkülelaysuamkülelayl'afkenhchekoñiapuen 17
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -][v -]

30 cheudumeamacheudumeamaamuyemkayngal' 20
[v v v v -][v v v v -] [v v v v -] [v v v v -][v -]

31 duamkülelayl'afkenchekoñiapuen 12
[v v v v -][v v v v -] [v -]

IX

32 l'afkenchekoñil'afkenchekoñinoamainchiñipuen 16
[v v v v -][v v v v -] [v v v v -] [-]

33 l'afkenchekoñil'afkenchekoñinoamainchiñipuen 16
[v v v v -][v v v v -] [v v v v -] [-]

34 münadünguyengetuyl'afkenchekoñiapuen 12
[v v v v -] [v v v v -] [v -]

35 l'afkenchekoñil'afkenchekoñinoamainchiñipuen 15
[v v v v -][v v v v -] [v v v v -]

36 pikunumekerkipu l'afkenchenga (sin melodía) 9
[v v v v -] [v v v v -]

1.4.3 Tipos de metro de mayor frecuencia.

L'afkenhchewenth, consta de 138 metros. Sobresale por su uso el metro [vvvv-] con un 81,1% de frecuencia. Este consta de cinco sílabas en que las primeras son cortas y la última es larga. En segundo lugar está el metro [v-] con un 15,2% de frecuencia. Es decir, se constituye de dos sílabas en donde la primera es corta y la segunda es larga. En tercer lugar se halla el metro [vvv-] con una frecuencia de un 2,17%. Este consta de cuatro sílabas de las cuales las tres primeras son cortas y la última es larga.

1.4.4 Tipos de metros.

Aquí se muestran los tipos de metros más recurrente en el canto.

Metros	Nº V. R.	porcentaje
[vvvv-]	112	81,1%
[v-]	21	15,2%
[vvv-]	3	2,17%
[-]	2	1,44%

1.4.5 Tipos de líneas de mayor frecuencia.

En el cuadro N° 4 y de acuerdo al número de metros que se halla en cada línea, se presentan ordenados de manera jerárquica los siguientes tipos de líneas. En primer lugar los tetrametros con un 27,7% de uso; en segundo lugar le siguen las líneas trimetros con un 27,7%; y, en tercer lugar los pentametros con un 22,22%.

Así, como se muestra en el cuadro siguiente, se encuentran las líneas bimetros con un 11,11%; los heptametros con un 5,55%; los hexametros con un 2,27% y los heptámetros con un 2,77%.

1.4.6 Cuadro de tipos de líneas:

Nombre	N/V	Porcentaje
1° tetrametro	10	27,7%
2° trimetro	10	27,7%
3° pentametro	8	22,22%
4° bimetro	4	11,11%
5° heptametro	2	5,55%
6° hexametro	1	2,77%

Por cuanto el metro de mayor frecuencia es ([vvvv-]), se desprende que el patrón métrico se encuentra en la relación con los demás metros en los tipos de líneas tetrametros en los números 1) y 2).

1.5.0 Análisis métrico del canto N°4 *mañkian* (*ül*).

1.5.1 Aspectos formales.

El canto “*mañkian*” pertenece al grupo del *fezentun ül* (ámbito de las creencias). Consta de 44 líneas las cuales se han agrupado en once ‘estrofas’. La línea 1 es la vocal media abierta ‘e’ melódica con la que se inicia el canto. La línea 7 es no melódica (es un grito de guerra) y la línea 44 también es no melódica. Esta última es un préstamo del español que se ha empleado para dar por finalizada la ejecución.

1.5.2 Transcripción gráfica del canto *mañkian*.

Con la representación gráfica se pueda revisar de manera rápida las estrofas, las líneas y tipos de líneas, las sílabas, los metros.

I

1 e	
[-]	1
2 mañkianemmañkianm	
[v - v] [v - v]	5
3 mañkianemmañkian	
[v - v] [v -]	5

II

4 fürenienanaymañkiaün	
[v - v - v] [v -]	7
5 eluankayipeyanaymañkian	
[v v -][v v - v][v -]	9
6 mañkiananhamañkian	
[v v v -] [v -]	6
7 marichiwew	
[v v -]	3

III

8 awüngenhanhäy	
[v v -][v -]	5
9 awüngenhanhaymañkian	
[v v -][v -][v -]	7
10 eluenanhaypiwüranhaymañkianmañkianhem	
[v -][v -][v - v][v -][v v -]	12

IV

- 11 machanieyñil'afkenh
[v -][v -][v -] 6
- 12 machanieymil'afken
[v -][v -][v -] 6
- 13 mañkianem
[v v -] 3

V

- 14 niefulmifotüm
[v - v -][v -] 6
- 15 niefulmifotüm
[v v -][v -] 5
- 16 kelhuayiiñmeu
[v v v -] 4
- 17 mandalayiiñmeuloko
[v v v v -][v -] 7
- 18 mandalayiiñmukom
[v v v v -] 5
- 19 ipeyeanhaymañkian
[v v -][v -][v -] 7

VI

- 20 mülelheykayngalhuche
[v v -][v v - v] 7
- 21 ülelheykayngal'uwa
[v v -][v v - v] 7
- 22 mülelheykayngakolhof
[v v -][v v - v] 7
- 23 elungeyayiiñanhaymañkian
[v v -][v v v -][v -] 9
- 24 mañkiananaymañkian
[v -][v -][v -] 6

VII

- 25 chewchimüleymimañkian
[v v - v v][v -] 7
- 26 chewchimüleymimañkian
[v v - v v][v -] 7

27 miñchel'afkenhngamiyawimianhaymañkian [v -] [v v -] [v v -] [v -] [v -]	12
---	----

VIII

28 karüleyngamimapu [v v -] [v -] [v -]	7
29 karüleyngamimapu [v v -] [v -] [v -]	7
30 karüleykayngal'afkenh [v v -] [v -] [v -]	7
31 ithofilhipeyenieymianaymañkian [v v -] [v v v v -] [v -] [v -]	12
32 mañkianem [v - v]	3

IX

33 fentheniyeymichahwa [v -] [- v v] [- v]	7
34 fentheniyeymiipeyeany [v -] [- v v] [v - v] [v -]	10
35 mañkian [v -]	2
36 mañkiananaymañkian [v -] [v -] [v -]	6

X

37 chumafuyunaymañkian [v v -] [v -] [- v]	7
38 münakümecheeymi [v v -] [v -] [- v]	7
39 miñchel'afkenngamiyawimianhaymañkian [v -] [v v -] [v v -] [v -] [v -]	12

XI

40 eluniyemuay [v v -] [v v -]	6
41 eluniyemuayin [v v -] [v v -]	6

42	pewüntuanaymañkiañ	
	[v v -] [v -] [v -]	7
43	mañkiananhaymañkian	
	[v -] [v -] [v -]	6
44	krasia	
	[- v]	2

1.5.3 Tipos de metros más frecuentes.

El *ül* se compone de 109 metros. Por su recurrencia, el primer lugar lo ocupa el metro [v-] con un 49,54% de uso. Este consta de dos sílabas una corta (v) y una larga (-); en segundo lugar, le sigue el metro [vv-] con un 24% de uso que consta de tres sílabas, dos cortas (vv) y una larga (-); y, en tercer lugar, se encuentra el metro [v-v] con un 6,42% de recurrencia. Este se forma de tres sílabas una corta (v) una larga (-) y una corta (v). Los demás metros por ser de menor uso se pueden ver en el mismo cuadro.

1.5.4 Cuadros de tipos de metros.

Aquí se muestran los tipos de metros más recurrente en el canto.

Metros	Nº V. R.	porcentaje
[v-]	54	49,54%
[vv-]	27	24,77%
[v-v]	7	6,42%
[vv-v]	4	3,66%
[-v]	4	3,66%
[vvv-]	3	2,45%
[vvvv-]	3	2,45%
[-vv]	2	1,83%
[vv-vv]	2	1,83%
[v-v-v]	1	0,91%
[v-v-]	1	0,91%
[-]	1	0,91%

1.5.5 Tipos de líneas más frecuentes.

Por su frecuencia, en primer lugar, se encuentran la líneas tetrametros con un 27,7% de uso; le siguen las líneas trimetros con un 27,7%; y, en tercer lugar los pentametros con un 22,22%. De manera sucesiva, se puede apreciar la presencia de las líneas bimetros con un 11,11%; las heptametros con un 5,55%; las hexametros con un 2,27% y las heptámetros con un 2,77%.

El cuadro que se presenta a continuación muestra un total de 44 tipos de líneas empleados y distribuidas en trimetros, bimetros, unimetros, pentámetros, tetrámetros.

1.5.6 Cuadro de tipos de líneas.

Nombre	Nº. V. R.	porcentaje
1º trimetro	16	36,36%
2º bimetro	15	34,09%
3º unimetro	8	18,18%
4º pentametro	3	6,81%
5º tetrametro	2	4,54%

1.5.7 Relación de metros.

Teniendo como referencia el metro de mayor frecuencia ([v-]) constituido por dos sílabas, una corta (v) y una larga (-), se busca observar su relación con los demás metros en las líneas trimetros. Estas formas de relación se grafican mediante el uso de las flechas símbolos. Sobresale la relación de los metros de izquierda a derecha. $\rightarrow$, $\downarrow$, $\leftarrow$.

1) [vv-] [v-] $\rightarrow$ ([v-])

[vv-] [v-]

[vv-] [v-]

[vv-] [v-]

[vv-] [v-]

[vv-] [v-]

[v-] [v-]

[v-] [v-]

[v-] [v-]

[v-] [v-]

[v-] [v-]

[v-] [vv-]

[vv-] [vvv-]

$\downarrow$

2)

([v-])

[vv-]

[-v]

[vv-]

[-]

3)

([v-]) $\leftarrow$ [-vv] [-v]

b) Patrón métrico.

El patrón métrico obtenido es la combinatoria métrica más recurrente. Por ejemplo, estructura 1° y 2°:

1° [vv-] [v-] [v-]

2° [v-] [v-] [v-]

1.6.0 Aproximación de tipo musical

1.6.0.1 Comentarios de carácter musical.

Referirnos al aspecto musical, tiene como propósito buscar alguna relación que pudiera tener ésta, con la descripción métrica efectuada por nosotros. Pues, pensamos que debería haber algún símil en cuanto al ritmo descrito por la música y la métrica propiamente tal.

Al no ser nosotros músicos, nos limitamos a transcribir la opinión de dos especialistas acerca de lo concierne a la música en los cantos *marikita* y *mañkian*:

La primera opinión que entregamos es del profesor mexicano Ernesto Cabrera, quien, además, hizo la transcripción musical:

“se observa que se trata de un canto de rítmica musical libre que establece aleatorismo. La causa de esto, es que se puede deber a que al tropar, es decir, al improvisar la melodía, la rítmica se altera ligeramente. Puesto que es un canto oral y no basado en partitura que exige ser exacta”

Sin embargo, señala él mismo:

“se aprecia en la rítmica de los cantos una estructura de motivos recurrentes. Es decir, dentro de las líneas musicales hay frecuencia de cosas que se repiten muy claramente”.

¿Es aquí donde cabe establecer una relación, debido a la existencia de ciertos elementos regulares y comunes como los metros, las fórmulas y los temas, aún cuando la observación se haga desde ángulos diferentes?.

También hemos solicitado la opinión de tipo musical sobre las mismas transcripciones musicales al profesor Juan Carlos Alfaro⁴¹, quien, junto a Ramón Cayumil, expresa lo siguiente:

“la estructura de los *ül marikita* y *mañkian* demuestra que es diferente a cualquier estructura musical. La partitura es muy distinta a cualquier partitura de la música occidental”.

Sobre la estructura de los compases en la partitura se puede decir que las figuras tienen las siguientes correspondencias las de 3/4 son las negras; las de 6/8 son las corchea; después tiene las de 6/16 que serían las de semicorchea, y las 9/32 serían fusas. Corresponden a variedades de un mismo ritmo.

Lo raro es cuando en una cifra indicadora utiliza números impares arriba, eso es porque no son tiempos enteros los que se están usando. Por ejemplo 1 1/2 tiempo o bien ½ tiempo.

⁴¹ El profesor de educación musical Colegio San Francisco de Asís Nva. Imperial, por gentileza de don Ramón Cayumil, alumno tesista de Maestría en EIB, Cochabamba, Bolivia.

Los compases no son constantes, algunos tienen $4/4$ y a otros le faltan un poquito para completar los $4/4$, pero también hay compases que se pasan de $4/4$ (1 corcheas), y es por eso que tuvo que cambiarse la cifra indicadora y hacer una serie de transformaciones y conversiones de las figuras.

Se podría utilizar otras formas de graficar con figuras mas grandes, pero retardaría la música y sería la letra más lenta y no a la velocidad que va normalmente.

En la parte rítmica es bien parecida a $3/4$, aunque en algunas partes se pone más lenta. En la partes más rápida usa figuras más cortas. Mientras más chica es la figura más rápida es la parte rítmica. A medida que crece la cifra de abajo, es como que va aumentando la velocidad.

Cuando usa la cifra de $5/16$ utiliza semicorcheas. O un $11/4$ tiempo, ni siquiera $11/2$.

Rara vez se ven una partitura de este tipo. Hay música bien especial como el dodecafonismo dentro de la música clásica del post modernismo. Casi todos esos autores utilizan ciertas cifras indicadoras como el $6/8$, $10/8$ y pocas veces usan el 16 puesto abajo.

En la parte melódica tiene su estructura en un par de compases, y no es como la música occidental que se inicia en $4/4$, a veces pasa por usar $3/4$ y termina en $4/4$.

Las canciones populares tanto en Chile como en otros países y en la música clásica, se respeta mucho la cifra indicadora. En cambio los compases que están diseñados aquí *mañkian* prácticamente cada compás tiene una cifra indicadora aparte. Ejemplo $5/8$; $11/8$; $16/8$; $25/32$ en este último caso la cifra indicadora esta trabajando con semicorcheas.

Cuando usa $43/36$ es decir 43 fusas. Para atacar la parte métrica del canto se utilizó estas cifras, porque para graficar los silencios utilizó $4/4$, pudo también colocar $8/8$ o bien $16/16$.

Esto da la impresión que la música mapuche no lleva una cuadratura, no sigue en base a una cuadratura dada por una cifra indicadora estable como la música popular latinoamericana. Por ejemplo, las cuecas en Chile comienzan en $6/8$ y terminan en $6/8$.

La música mapuche tiene melodía, pero trabaja con muy pocas notas musicales. Al analizar esta canción no pasa de una octava, cuando mucho va desde el do al do, no saliendo de la escala normal. Se utilizan mucho los semitonos, (usan sostenidos y bemoles).

En cuanto a la letra, como no tiene pronunciación como el castellano, casi no se puede separar silábicamente. En castellano no se pueden dejar consonantes solas, en cambio aquí si aparecen consonantes solas. Hay algunas partes en la gráfica, que se separan hasta las consonantes.

También se dice que la música mapuche es atonal. Prácticamente no se puede hacer acompañamiento con guitarra, o cualquier otro instrumento. Tal vez se pueda hacer, pero costaría muchísimo porque pasa de un tono a otro fácilmente, pero en una estructura y orden distinto.

En la presente partitura tampoco se usan armaduras⁴². Por ejemplo si tiene un *Si bemol* es porque está en *fa mayor* o en su relativa menor que es *re menor*, pero este no es el caso. La música mapuche no tiene armaduras. Es una música “atonal”.

Hasta aquí llegan los comentarios de tipo musical que hacen los profesores Alfaro y Cayumil a los cantos *marikita* y *mañkian*.

De lo que podemos desprender que el canto mapuche tal como se ha visto tiene cierta regularidad métrica, aunque no exactas en algunos casos. La música mapuche es distinta a la música venida de occidente. Y preguntarnos, también, ¿Si la música es tan importante en el *ül* y por tanto para los mapuches?. Quizás lo más importa sea el contacto entre el emisor y el receptor, es decir la relación dialógica que se da entre el que canta y el que escucha de manera que en una situación dada se concretice el mensaje.

Los estudiosos de esta disciplina, sin embargo, sacarán sus propias conclusiones.

1.6.0.2 Transcripción musical.

A continuación presentamos la transcripción musical de los *ül marikita* y *mañkian*. Esta transcripción fue realizada por el profesor de música don Ernesto Cabrera, el segundo semestre del año 1999, en México D.F..

42 Armaduras son unos símbolos que se colocan junto a la cifra indicadora en el pentagrama, e indican algunas alteraciones.

1.6.1 Transcripción musical del canto *marikita*.

Marikita

Canto Mapuche

ma ri ki ta ma ri ki ta ma ri ki ta ma ri ki

ta ma ri ki ta ma ri ki ta ma ri ki ta ma ri ki

ta ma (re) te ma ri ki ta ma ri ki ta - ma ri ki

ta ma ri ki ta ma ri ki ta ma ri ki ta

eu a ku len ga a ku len

ga a ku len ga a ku len ga nga ñi kū me ke pu we



nhũy a nay Ma ri ki tau Ma ri ki tau Ma ri ki



tau Ma ri ki tau kũ me a ten de ku me a ten de la gan



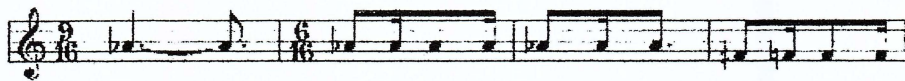
nga nga fĩ pu we nhũy a nhũy Ma ri ki tau Ma ri ki



ta Ma ri ki tau Ma ri ki ta Ma ri ki ta Ma ri ki



ta Ma ri ki ta Ma ri ki ta



eu Pre pa ran ku ley ay mi pre pa ran ku



ley ay mi Ma ri ki taũ Pre pa ran kũ ley ay mi Ma ri ki



taũ Kũ me rey na tu kũ me rey na tu kũ me rey na tu ley ay



mi Ma ri ki taũ Kũ me rey na tu ley ay mi ma ri ki



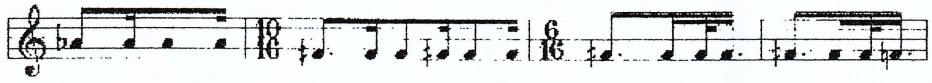
ta ma ri ki ta ma ri ki ta a ku len ga a ku len



ga u ga ŋi kũ me wenhiy ma ri ki ta - ma ri ki ta ma ri ki



ta cu - - - - a nũ na gũm a nũ na



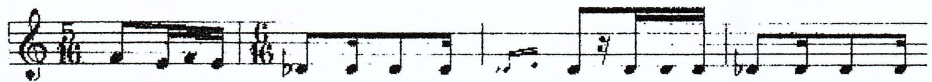
gũm a nũ na gũm ku nu le lay an kay ki ñe kũ me ki ñe kũ



me wang ku me ua nhay Ma ri ki ta ma ri ki ta



rẽ kũ len tu rẽ kũ len tu kũ nu a fi mi a nhay



(i) ki ñe ku me pon tho meun ga(na o) ki ñe kũ me pon tho meun



ga(na o) Ma ri ki taũ Ma ri ki taũ Ma ri ki ta Ma ri ki



ta Ma ri ki ta cu fey meun ga



fey meu fey meun ga fey meu fey meun ga mû na kû me a kor da



ya (a) e ne u nga nû pu we nuy a nay (y) na ri ki



ta na ri ki ta na ri ki ta mu na ku me mû na ku



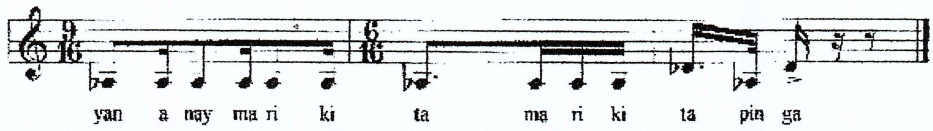
me ku re mû na kû me ku re ni yer keyn ga nû we nhûy



in chen ga mû na kû me a ten de e neun



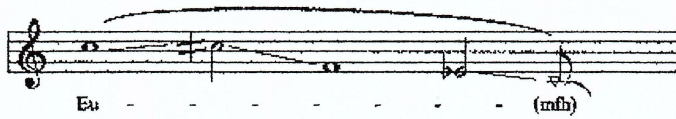
ga mû na kû me a ten de ge neun ga (ou) nga nû ku

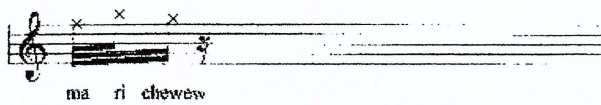
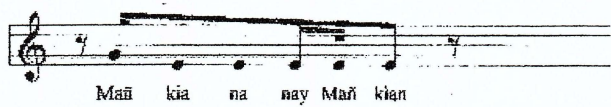
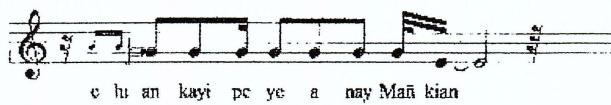


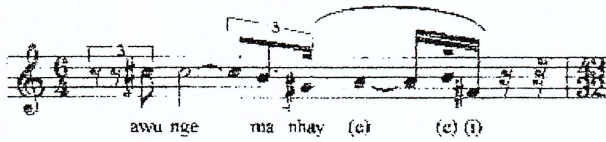
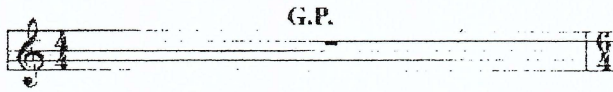
1.6.2 Transcripción musical del canto mañkian.

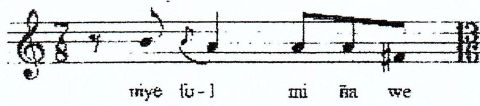
Mañkian

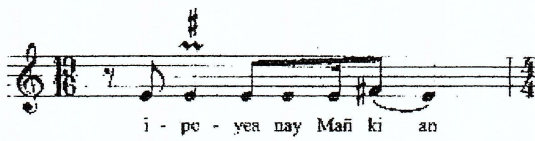
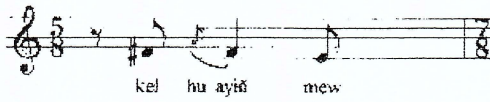
Canto Mapuche

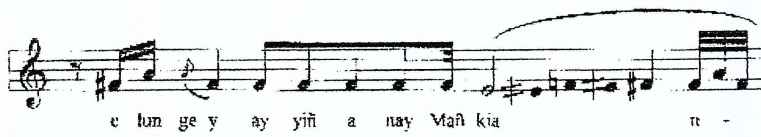
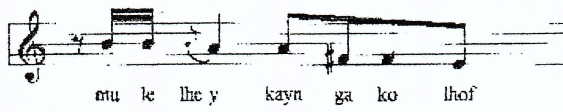
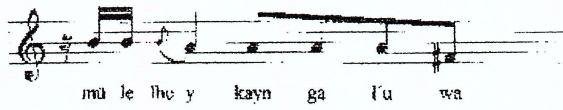
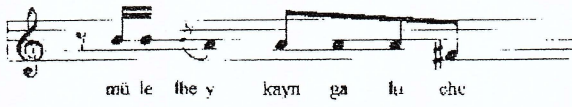


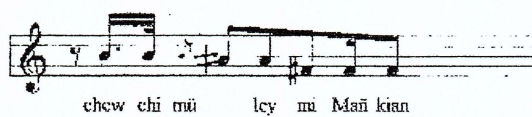


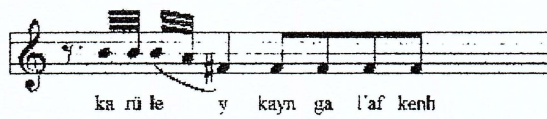


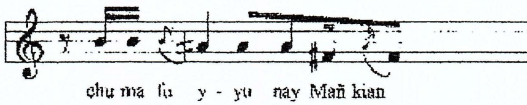
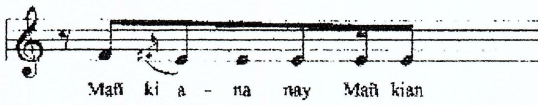
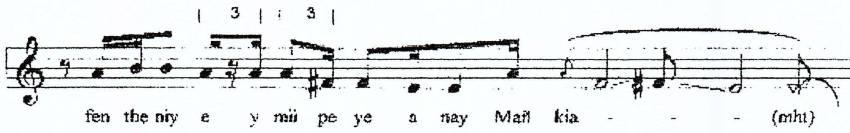
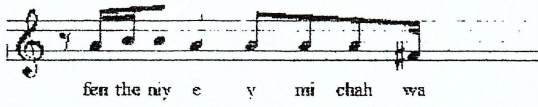


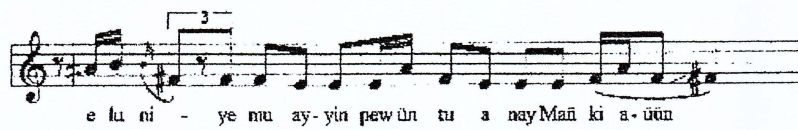
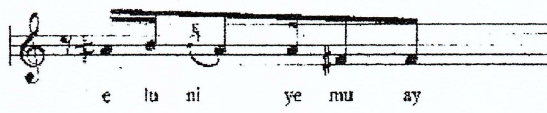


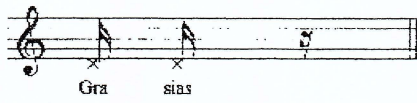
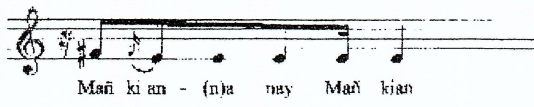












CAPITULO II.

EL COMPORTAMIENTO FORMULARIO EN EL CANTO MAPUCHE

2.0.0 Aproximación teórica al concepto Fórmula.

Otro aspecto que se consideró de acuerdo al enfoque propuesto, fue observar si los cantos mapuche estaban contruidos sobre la base de fórmulas. Es por ello que, en primer lugar se precisó su significado; y, luego, buscar secuencias fónicas o palabras que tuvieran ciertas características similares.

Los investigadores coinciden en señalar que el término fórmula se debe a la obra de Parry, quién lo definió como:

"un grupo de palabras que son regularmente empleadas bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial dada" (Lord: 1960:30).

Han habido otros autores que han continuado en el esfuerzo de emplear y precisar este concepto (Lord, 1960), (Bynum, 1978), (Negler, 1982), (Ong, 1982), (Zumthor, 1983).

No es fácil, sin embargo, presentar una idea clara y manejable sobre el mismo. Esto porque su proceso de construcción es poco asible e incluso, en algunos casos, es imperceptible. Hecho que lo ha llevado estudiar de dos manera:

1) Desde fuera, es decir, en términos textuales, a la manera de los estudiantes de épica hoy en día, cuando se aplican al estudio de frases repetidas, contando las repeticiones, clasificando frases similares a objeto de extraer la técnica de la composición oral.

2) Desde adentro, en términos del propio cantor, es decir, siguiendo los pasos de aprendizaje de éste cuando es pequeño, que aún no se ha formado en él el modelo básico que después se constituirá en fórmula, hasta la edad en que ya ha aprehendido las herramientas y aprendido la fórmula y la puede usar conforme a su sello personal.

Lord, al estudiar al cantor joven yugoslavo, observó que éste comenzaba su aprendizaje desde pequeño, momentos en que escuchaba las canciones. Era el instante en que aprendía el metro asociado a determinadas frases, utilizadas reiterativamente en la conversación tradicional; hasta que la idea de fórmula se iba construyendo en él.

Lo que implica que el joven cuando se inicia en el aprendizaje de la técnica de la composición oral, desde muy niño adquiere conciencia de los golpes consecutivos y las longitudes de

pensamientos repetitivos. Semejante es el caso si retomamos el ejemplo recibido de mi abuelo, en cuanto a mi incipiente aprendizaje, con el canto:

- 1) "tewürüwürty"
[v v -] [v -]
- 2) "tewürüwürty"
[v v -] [v -]
- 3) "tewürüwürty", etc..

Aquí los golpes vienen dados de manera bimétrica, es decir, de dos metros; en líneas de dimensiones pentasílabos, es decir, cinco sílabas cada línea. El primer metro consta de tres sílabas: dos cortas (vv) y una larga (-); y el segundo, de dos sílabas, en que la primera es corta (-) y la segunda, es larga (-).

Es posible que en la mente del infante y de manera inconsciente, siguiendo el mismo proceso de aprendizaje de un idioma, llegue a formarse los modelos métricos, sintácticos e incluso los melódicos e ideativos.

La necesidad del joven en sus primeras actuaciones, llevará a producir la fórmula y no antes. Ciertas fórmulas aprendidas desde otros cantores serán importantes hasta el tiempo cuando éste haya plantado en su mente su molde básico. Etapa en que también tendrá la habilidad en el proceso de sustitución de palabras en los modelos de fórmula.

También será importante para él adquirir la habilidad de construir frases. Estas se pueden desarrollar de dos maneras: 1) recordando lo aprendido, 2) creándolas por analogía. En principio las frases aprendidas serán numerosas, pero éstas se desecharán en la medida que el cantor logre la capacidad de creación⁴³.

David E. Bynum, 1978, distingue entre elementos formularios y frases estrictamente formularias, repetidas con exactitud. Este aspecto, es lo que caracteriza a la poesía oral y que ocurre y se repite en grupos, siendo los principios de organización de las fórmulas en las agrupaciones (Lord, 1960: 36-36).

De lo anterior y lo que el propio Ong, señala, se puede decir que las fórmulas son palabras o frases fijas recurrentes en el canto, rítmicamente equilibradas que forman la sustancia del pensamiento, común en todo el mundo de culturas orales desde la Grecia homérica hasta la actualidad y ayudan a aplicar el discurso rítmico y servir de recurso mnemotécnico tanto a su ejecutores como al auditorio mismo.

43

El cantor al formar su canto, ordenará las palabras no igual como se hace en el habla cotidiana. Pondrá los verbos en lugares en donde no suelen ir, omitirá auxiliares, etc.. Se hará familiar en él la unión de frases por paralelismos, balanceo, oposiciones en el orden de las palabras, etc.. Comenzará a captar las aliteraciones y las asonancias. En esta etapa él habrá asimilado un número de modelos básicos, aunque su forma aún no será precisa; pero, sin duda, en proceso de llegar a ser.

2.0.1 Fórmulas en el canto mapuche.

Para obtener una muestra de fórmulas en el canto mapuche, se observaron algunas secuencias fónicas que tuvieran semejanzas en cuanto a su métrica, extensión y contenido. El acopio de dichas secuencias fueron vocablos y frases⁴⁴, que ordenadas en lista, las hemos individualizado por el número de aparición, secuencias fónicas, símbolos, glosas e ideas, números y porcentaje de repetición y ubicación en líneas.

Estas se describieron sintáctica y semánticamente a objeto de comprender la idea allí se encontraban.

Luego, valiéndonos de los símbolos como s, s1, p, p1, v, v1, v2, etc., se muestra un esquema. en el cual se presenta la distribución de las mismas en la composición .

⁴⁴ Por ser el mapuche una lengua predominantemente aglutinante habrá que tener precaución a la hora de categorizar gramaticalmente cada secuencia de sonidos extraída como fórmula.

2.1.0 Análisis formulario del canto *Marikita*.

2.1.1 Transcripción formularia del canto.

Se transcribe el canto *Marikita* para ilustrar las líneas, el metro y la traducción idiomática. Es allí donde se encuentran las fórmulas.

I

- 1 Marikitamarikitamarikitamarikitamarikitamarikita
 v v v - v v v - v v v - v v v v v v - v v v - v v v - v v v -
 Mariita Mariita Mariita Mariita Mariita Mariita Mariita
- Marikitamarikita marikita marikita marikita marikitamarikitamarikita
 v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v v v -
 Mariita Mariita Mariita Mariita Mariita Mariita Mariita

II

- 2 e
 -
- 3 akulengaakulengaakulengaakulengañikümekepuwenhüyanaymarikitamarikita
 v v v - v v v - v v v - v v v - v - v v v - v - v - v v v - v v v -
 si por alguna razón llegan a nuestro hogar algunos de mis buenos amigos,
- marikitamarikita
 v v v - v v v -
 Oh, Mariita, querida esposa
- 4 kümeatendekümeatendelayanngangañipuwenhüyanhaymarikitamarikitamarikita
 v v v - v v v - v v - v v - v v v - v - v v v - v v v - v v v -
 los tratarás de manera atenta Oh, Mariita,
- 5 marikitamarikitamarikitamarikitamarikita
 v v v - v v v - v v v - v v v - v v v -
 Oh, querida esposa, Oh, querida esposa

III

- 6 e
 -
- 7 preparauküleyaymipreparauküleyaymimarikitapreparauküleyaymimarikita
 v v - v v v - v v - v v v - v v v - v v - v v v - v v v -
 para esto tú debes ya estar preparada, Oh Mariita, querida esposa,
- 8 kumereynatukumereynatukumereynatuleyaymimarikitakumereynatuleyaymi
 v - v v - v - v - v - v v v - v v v - v - v - v v v -
 marikita
 v v v -
 debes estar arreglada y bien peinada. Oh Mariita querida esposa,

- 9 marikitamarikitaakulengangañikümewenhümarikita Marikitamarikita
 v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v - v v v - v v v - v v v -
 si por alguna razón llegan mis buenos amigos a nuestro hogar oh, Mariita, querida esposa.

IV

- 10 e
 -

- 11 anünagümanünagümanünagükünulelagenkaykiñekümeñekümewangkumewanhay
 v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v v v -
 debes dejarlos cómodamente sentados en un buen asiento oh, esposa querida esposa

marikitamarikita
 v v v - v v v -

- 12 rekülenturekülentukunuañimianhaykiñekümeponthomeungakiñekümeponthomeunga
 v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v v v -
 le reclinarás su cuerpo cómodamente en el respaldo del asiento sobre una cobija nueva de lana

- 13 marikitamarikitamarikitamarikitamarikita
 v v v - v v v - v v v - v v v - v v v -
 oh, Mariita, querida esposa

V

- 14 eu
 -

- 15 feymungafeymeufeymungafeymeufeymeunga
 v - v - v v - v - v v v -
 entonces pues,

münakümeakordayaeneungañipuwenhüyanaymarikitamarikitamarikita
 v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v v v -
 mis amigos, tendrán un grato recuerdo de mí, oh, Mariita, querida esposa Mariita, Mariita

- 16 münakümemünakükuremünakükurenierkeyngañiwenhüyifichenga
 v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v v v -
 dirán orgullosamente de su amigo qué digna esposa es la que tiene

- 17 münakümeatendeeneungamünakümeatendeeneunga
 v v v - v v v - v v v - v v v -
 con cuanta diligencia me atendió en su hogar

gañikümewenhüyngañikurengañikümewenhüyngañikure
 v v v - v - v v v - v v v - v - v v v -
 la amada esposa de mi gran amigo

- 18 pingeaneanhaymarikitaakordakunumekengyananhaymarikitamarikitapinga
 v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v v v - v v v -
 Hablarán para siempre, guardarán para siempre un grato recuerdo de mí, oh Mariita, querida esposa.

2.1.2 Lista de fórmulas.

Aquí se muestra una lista de fórmulas del modo como sigue: 1) N°, es el orden de aparición de las fórmulas; 2) secuencia fónica, es la transcripción al *mapudungun* de la fórmula; 3) símbolo, es la signo con que identificamos cada fórmula (sirve para representar las fórmulas en un esquema); 4) glosa, es el significado literal de la palabra o frase; 5) idea, es el concepto que se desprende de su análisis sintáctico y semántico; 6) N.V.R., es el número de veces que se repite la fórmula; 7) %, es el porcentaje de repetición de la fórmula; 8) categoría gramatical, es la función gramatical de la fórmula; 9) línea, es el número de línea en que se encuentra ésta.

N°	S. fónica/ símbolo	glosa/ idea	N° .% rep.	Categoría gram.	Lineas
1)	Marikita (s1)	mariita / amor esposa	49 / 28%	sust.	1,4, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 17, 20.
2)	akulenga (v1)	si llega / visita	6 / 3.42%	frase verbal	3, 4, 11.
3)	ngañikūmekepuwentūy(s2)	mis buenos / amistad	1 / 0.57%	sust.	4.
4)	ngañipuwentūy (s3)	a mis amigos / amistad	5 / 2.85%	frase sust,	5.
5)	ngañikūmewentūy (s4)	a mi buen amigo / amistad	3 / 1.61%	frase sust,	11.
6)	ngañiwentūy (s5)	a mi amigo / amistad			
7)	anay (p1)	oiga, tú / oyente	7 / 4.0%	sujeto	4, 5, 13 14, 17, 20.
8)	kumeantende(v2)	atiende bien / afecto	1 / 0.57%	frase verbal.	5.
9)	kūmeatende (v3)	me lo atiendes bien / afecto	1 / 0.57%	frase verbal	5.
	layeenga				
10)	preparenkulujaymi (v3)	debes estar / prevenir	3 / 1.61%	frase verbal	8.
		Preparada /			
11)	kūmereynatu (v5)	deberás estar / elegancia	3 / 1.61%	frase verbal.	
	leyaymi	peinada /			
12)	anūnagūm (?)	debes dejarlo / comodidad	4 / 2,28%	frase verbal	12.
	unkunulelan	sentado /			
13)	kiñekūmewenthū (s6)	en un buen / distinguido	2 / 1,14%	frase sust.	
	unmew	asiento /			
14)	rekulentukumafimi (v6)	pondrás su / distinguido	2 / 1,14%	frase verbal	
		cuerpo/			
15)	rekulentu (v6')				
16)	kiñekūmepōn (a1)	en buena / distinción máxima	2 / 1.14%	frase adjetiva	
	thomewnga	cobija tejida /			
		de lana /			
17)	feymewnga (c)	por ello entonces / así	3 / 1.61%	conjunción	16.
	feymew				
18)	mūnakūme (a2)	tan bien / modo correcto	5 / 2.85%	frase adverbial	16, 17, 18.
19)	pingean (v7)	dirán de mí / recuerdo		frase verbal	
20)	akordakunu- (v8)	cada cierto tiempo / recuerdo		frase verbal	
	mekengeyan	se recordarán de mí / recuerdo			
21)	e (v')	e	4 / 2.28%	vocal media	2, 7, 12, 16.

2.1.3 Descripción gramatical y semántica de las fórmulas.

Marikita es una fórmula nominal que tiene cuatro sílabas (vvv-). Se repite 49 veces, con una frecuencia de un 28%. Se encuentra en las líneas (1, 4, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 17, 20). Es un sustantivo en diminutivo. Es una expresión de amor y ternura dirigida a la esposa amada, la compañera de vida⁴⁵. En el habla normal sería *shakiñ kure* (esposa preferida).

La fórmula se encuentra presente casi en todas las líneas. Por ejemplo, la estrofa I se constituye sólo de esta fórmula. En los demás casos, aparece casi siempre después de la segunda mitad de líneas o, en la última línea de cada "estrofa".

2) *Akulenga*, se repite seis veces y equivale a un 3,42 %, aparece en las líneas (3, 4, 11); métricamente consta de 4 sílabas que son (vvv-). Es forma verbal compuesta de *aku*, raíz verbal (del verbo *akun*, venir); *le*, partícula estativa; *nga*, partícula que, tal vez, facilita el ritmo (Félix de Augusta, dice que es simplemente un adorno). Su significado es 'si llegan', "en tanto llegue", o "cuando llegue".

3) *Ngañikümekepuwenüy*, tiene la siguiente métrica (vvv-v-). Se compone de *ngañi*; es decir, la partícula *nga* y el posesivo *ñi* (mi); el adjetivo *küme* (bueno); *ke*, partícula pluralizador de adjetivo; *pu*, partícula pluralizador de sustantivo; *wenhüy*, sustantivo (amigo). El significado que entrega es 'buenos amigos'. Se desprende que la amistad es un valorpreciado y que se reconoce en la atención a los amigos. La amistad sincera es un valor y es motivo de preocupación del jefe de hogar.

Esta fórmula tiene sus réplicas en forma similares como: 4) *ngañipuwenüy*, 5) *ngañikumewenhüy*, 6) *ngañiwenhüy*;

<i>pu</i>	}	<i>wenhüy</i>
<i>küme</i>		
<i>ñi</i>		

7) *anay* se encuentra repetida siete veces, equivale a un 4,0% de uso. Se encuentra en las líneas (4, 5, 13, 14, 17, 20). Es el interlocutor de la comunicación, como decir "oh tú; también, oiga". Es un pronombre de segunda persona singular, que permite la construcción de variadas frases similares. La idea que desprendemos es la comunicación con un interlocutor real. Por ejemplo:

45 El matrimonio en la cultura mapuche es una institución importante que se encarga de la conservación de la especie humana, y mantiene la unidad familiar y comunitaria. Antiguamente tuvieron su modo particular de contraer nupcias a través del *mafün* y ceremonias rituales como el *ngilhañmawün* (aún hoy se mantiene esta forma de casamiento en algunos sectores de la araucanía).

<i>puwenüy</i>	}	<i>amay</i>
<i>wenkumew</i>		
<i>rerültu</i>		
<i>pipiyengean</i>		
<i>akordakume</i>		

8) *kümeatende* (vvv-) y, su variante 9) *kümeatendelayanga* (vvv-vv-). Son formas verbales constituidas por *küme*, adjetivo (bien); *atendelayan*, parcialmente es un préstamo del español, *atende*, raíz verbal (servir); el (objeto), a, futuro *nga* partícula. Esta aparece en la línea 5, y la idea que desprendemos es “se dará a la visita un servicio diligente”.

Se encuentra representado, en el siguiente esquema:

<i>küme</i>	{	<i>atende</i>
		<i>atendelayanga</i>
		<i>reynatü</i>

10) *preparauküleyaymi*, tiene la siguiente métrica (vv-vvv-). Se repite 3 veces con un 1,61% de frecuencia. Consta de *preparau*, préstamos del español (raíz verbal), alistarse; *küle* estativo (estar); *ymi*, desinencia de segunda persona singular. Mandato en que se insiste a la amada que deberá tener la casa limpia, todas las cosas bien dispuestas para su debida atención⁴⁶.

11) *kümereynatu*, consta de las siguientes sílabas (v-v-). Se repite 3 veces con un 1,61% y aparece en la línea 9. Consta de las palabras: *küme*, adjetivo (bueno); *reynatu* del español, raíz verbal (peinar). La idea que se desprende es que al servir a la visita debe andar elegante, pero literalmente quiere decir “estar peinada”.

El auditorio sabe, sin embargo, que esta solicitud, además, significa tener la casa barrida, la comida lista, las cosas o los utensilios de cocina ubicados en su lugar, tener el tiempo disponible para la atención oportuna a la visita, etc.. Como implica, también, estar bañada y, vestida con el mejor vestuario, etc..

12) *anünagümkünulelayankay*, su métrica es (vvv-vvv-). Aparece 4 veces repetidas, equivale a un 2,28% de frecuencia. Consta de *anünagüm* raíz verbal, sentar; *künulelayan*, partículas de estado y futuro (dejarás); *ka*, partícula (más o menos). La idea es “hacer que el visitante se sienta cómodo”.

13) *kiñekümewangkumew*, su métrica es (vvv-vv-). Se repite 2 veces, y equivale a un 1,14%. Es una frase sustantiva compuesta de *kiñe*, adjetivo numeral (uno); *küme*, adjetivo (bueno); *wangku*,

46 En el matrimonio mapuche el varón es el que dirige el hogar, por norma; no obstante, el imperativo que se observa aquí, debe entenderse en un marco de afecto y respeto entre cónyuges.

sustantivo préstamo del castellano, (asiento); *mew*, preposición (en). La idea que obtenemos es similar a la anterior “se busca que el visitante quede sentado lo más cómodo posible”.

14) *rekulentukünoafim*, cuya métrica es (vvv-vvv-), se repite 2 veces en la línea 14, con 1,14% de frecuencia. Es una frase verbal compuesta de *rekulentu*, sustantivo verbalizado (respaldo del asiento); *küme*, estativo (estado); *a*, partícula de futuro; *fimi*, segunda persona agente, (tú le). La idea que se obtiene es “dar la comodidad al visitante”. En otras palabras se puede entender como: “dejarás al visitante con su espalda afirmada en el respaldo del asiento”.

16) *kiñekümeponthomeunga*, es una fórmula que tiene la siguiente métrica (vvv-vvv-) se repite 2 veces, con 1,14% de frecuencia. Es una frase constituida de *kiñe*, adjetivo numeral (uno); *küme* (bueno), adjetivo calificativo; *pontho* (sustantivo) (cobija de lana tejida a telar); *meu* preposición, (en); *nga* (partícula). La idea que desprendemos es el respeto al amigo. Para los mapuches poner una cobija⁴⁸ tejida de lana gruesa para que la visita se sienta cómodamente es símbolo de máximo respeto y amistad.

17) *feymewngafeymew*, tiene la siguiente métrica (v-v-v). Se repite 3 veces con un 1,61% de frecuencia. Aparece en la línea 16. Es una frase que se compone de *feymewnga*, conjunción más partícula (entonces); *feymew*, conjunción (entonces). Es un vocablo que abre lo que se enunciará a continuación y da la idea de continuidad, quiere decir: 'de esta manera entonces'.

18) *münakume*, tiene la siguiente métrica (vvv-). Se repite 5 veces con 2,85%. Aparece en las líneas (16, 17, 18). Se compone de *müna*, adverbio de cantidad (mucho); *kume*, adjetivo, (bueno). La idea es que “la acción emprendida será gratificante”. Esta se complementa en la fórmula 20) *akordakunumekengeyan*.

21) 'e' se repite 4 veces con un 2,28% de frecuencia. Es una vocal melódica, larga media. Encabeza una estrofa; presente en las líneas (2, 7, 12, 16).

48 En Chile se usa el término frazada.

2.1.4 Esquema de distribución de las fórmulas.

En el siguiente esquema se presenta la distribución de las fórmulas estudiadas arriba, en virtud del uso de los signos convencionales con los que se han identificado cada una de ellas. Representarlas gráficamente tiene como fin visualizar su distribución en el canto. Por ejemplo, al ver la fórmula *marikita*, signada con *sl*, en el gráfico, podemos observar que ésta se encuentra presente en toda la línea 1 de la estrofa I; como también, en menor número de veces en las líneas 6, 10, 15; y, en parte final de las líneas 4, 5, 6, 11, 13, 15, 18, 21.

I

1-. sl sl sl sl sl sl sl sl sl sl sl sl sl sl sl

II

2-. e
3-. v1 v1
4-. v1 v1 s2.1 p1 sl sl sl sl
5-. v2 v3 s2.2 p1 sl sl sl
6-. sl sl sl sl sl

III

7-. 2
8-. v2 v4 sl v4 sl
9-. v5 v5 v6 sl v6 sl
10-. sl sl
11-. v1 v1 s2.3 sl sl sl

IV

12-. e
13-. v7 v7 v8 s3 s4 p1 sl sl
14-. v9 v10 p1 s5 s5
15-. sl sl sl sl sl

V

16-. e
17-. c c c
18-. al v11 s2.2 p1 sl sl sl
19-. al al.2 al.2 v12 s2.3 p1
20-. al v13 al v13 s2.3 s6 s2.3 s6
21-. v14 p1 sl v5 p1 sl sl v15

2.2.0 Análisis formulario del canto *L'afkenchekoñi*.

2.2.1 Transcripción del canto.

Al igual que el caso anterior aquí se transcriben las líneas, la métrica y la traducción idiomática del canto *l'afkenchekoñi*.

I

1 e
-

2 l'afkeñichelhafkeñichel'afkeñchekoñiñche
v v - v v - v v - v - v -
yo soy hijo de la gente del mar

3 l'afkeñichel'afkeñchekoñiñcheanhay
v v - v v - v - v - v -
oh, amigo soy hijo de la gente del mar

4 l'afkenchel'afkenhchel'afkenche
v v - v v - v v -
yo soy hijo de la gente del mar

II

5 piwürngañipiwürngañipiwürngañipiwürngañi
v v v- v v v- v v v- v v v -

6 fotümürkelheñcheanhay
v v v v - v - v -
acaso pues no soy hijo del piure

7 piwürngañipiwürngañi
v v v - v v v -
acaso pues no soy hijo varón del piure

8 fotümürkelheñcheanhay
v v v - v - v -

9 l'afkeñchengakoñiñche
v v v - v - v -
de manera que soy varón de la gente del mar

III

10 pelhukapelhupelhukapelhupelhukapelhu
v v - v - v v - v - v v - v -
acaso pues, no soy hijo del choro del mar

11 ngañikoñirkelheñcheanhay
v - v v v - v - v -

12 pelhukayngaŋingaŋikoŋirkeiŋcheanay

v - v v - v - vv - v - v -

oh, amigo yo soy pues. hijo del choro de mar

IV

13 yawauyawaungeyyawauyawaungeyyawauyawaungey

v - vv - v - vv - v - vv -

oh amigo, mi tierra, está en constante movimiento emitiendo ruido

14 nagŋimapuciŋcheanay

v - v - v - v -

15 kuyaukuyaungeykuyaukuyaungey

v - vv - v - vv -

16 kuyaukuyaungeytaŋimapuiŋcheanay

v - vv - v - v - v - v -

oh amigo, es constante el retumbar de mi tierra

V

17 müleykayngamüleymüleykayngamüley

v - v - v - v - v - v -

oh amigo, se encuentra

18 kurarukameukurarukameu

v - vv - v - vv -

en una casa de piedra

19 taŋifamiliariŋcheanay

v - vv - v - v -

mi familia

VI

20 feymulhengafeymulhengafeymulhengafeymulhenga

v v v - v v v - vv v - vv v -

es por esta razón

21 yenkayngayenkaynga

v v - v v -

que llevo un apellido

22 nombrenganombreiŋche

v v - v - v -

23 peŋiengünpeŋiengün

vv - vv -

oh, hermanos hermanos

VII

24 piegraaltapiegraaltapiegraaltapiegraalta

v v - v v - v v - v v -
denominan piedraltinos

25 piñmangenngañipufamiliañche

v v - v - v v - v -
a mi familia

26 peñianaypeñianay

v - v - v - v -
oh, hermanos oh, hermanos

VIII

27 kũmekũpalĩñchekũmekoñiĩñche

v - v - v - v v v - v -
yo procedo de buena familia

28 kũmekũpalĩñchepikenngapuen

v v v - v - v v v -
siempre digo que soy de buena descendencia

29 peñiengũnpeñiengũn

v v v - v v v -
oh, hermanos

30 peñiengũnpeñiengũn

v v v - v v v -
oh, hermanos

IX

31 l'afkenhchel'afkenhche

v v - v v -
yo gente de la costa

32 l'afkenhchel'afkenhcheiñche

v v - v v - v -
yo soy persona del mar

33 negakelannganegakelannga

v v v - v v v -
no niego pues

34 tañikũpalĩñche

v - v v v -
mi descendencia

35 iñcheanayĩñcheanaypeñi

v v v - v v v - v -
yo, pues, amigo

2.2.2 Lista de fórmulas.

En esta lista cada fórmula viene identificada conforme al modo señalado anteriormente.

Nº	S. fónica/Símbolo	glosa/idea	Nº/% rep.	Categoría gram.
1)	L'afkenche (S1)	hombre costeño / procedencia	13 / 8.28%	frase sust.
2)	l'afkenche (S2)	hombre costeño / procedencia	2 / 1.27%	frase sust.
3)	koñi (S2)	hijo / origen	6 / 3.82%	sust.
4)	iñche (P1)	yo / identidad	19 / 12.1%	pronombre
5)	anay (P2)	tu, usted / interlocutor	12 / 7.6%	pronombre
6)	peñiengün (P3)	hermanos / misma raza	6 / 3.82%	frase sust.
7)	peñianay (P5)	hermano / misma raza	2 / 1.27%	frase sust.
8)	puen (P4)	oyentes / interlocutor	1 / 0.63%	vocativo
9)	piwümgani (S3)	del piure / del mar	6 / 3.82%	frase sust.
10)	pelhukapelhu (S4.1)	del choro pues / del mar	8 / 5.1%	frase sust.
11)	pelhukayngani	del choro pues / del mar	1 / 0.63%	frase sust.
12)	foñumörhehe (V1)	ser hijo varón de / hombre	4 / 2.54%	frase verbal
13)	ngañikoñirke (V)	soy hijo / origen	1 / 0.63%	frase verbal
14)	ngañikoñirke (V3)	soy hijo / origen	1 / 0.63%	frase sustantiva
15)	yawauyawaungey (V4)	hace bulla / existencia	3 / 1.9%	onomatopeya
16)	kuyaukuyaungey	emiten sonidos / existencia	3 / 1.9%	onomatopeya
17)	ngañimapu (S5.1)	mi tierra / propiedad	1 / 0.3%	frase adjetiva.
18)	tañi mapu (S5.2)	mi tierra / propiedad	1 / 0.3%	frase adjetiva
19)	tañifamilia (S7)	mi familia / propiedad	2 / 1.27%	frase adjetiva.
20)	ñipufamilia	mis familias / propiedad	1 / 0.3%	frase adjetiva
21)	tañiküpal	mi ascendencia / ascendencia	1 / 0.3%	frase adjetiva
22)	muleykayngamüley (V6)	está presente / existencia	2 / 1.27%	frase verbal
23)	kurarukameu (S6)	en casa de piedra / solidez	2 / 1.27%	frase sust.
24)	feymulhenga (C)	por eso es que	4 / 2.54%	frase verbal
25)	yenkaynga (V7)	llevo pues / identidad	2 / 1.27%	frase verbal
26)	nombrenga (S8)	nombre pues / identidad	1 / 0.63%	frase sust.
27)	nombre	nombre / identidad	1 / 0.63%	sust.
28)	piegraalta (S9)	la piedra alta / identidad	4 / 2.54%	frase sust.
29)	piñmangengngani (S5.4)	le dicen o mi / identidad	1 / 0.63%	frase verbal
30)	kümehtëpal (A1)	buena ascendencia / ascendencia	2 / 1.27%	frase adjetiva
31)	kumekoñi (A2)	buena procedencia / origen	1 / 0.63%	frase adjetiva
32)	pikenga (V8)	digo yo pues / aseveración	1 / 0.63%	frase verbal
33)	ngakelanga (V9)	yo no niego / identidad	2 / 1.27%	frase verbal

2.2.3 Descripción sintáctica y significado de las fórmulas

1) La fórmula *l'afkenche* cuya métrica es (vv-), se repite 13 veces con un 18,28% de frecuencia. Se constituye de dos sustantivos *l'afkenh* (mar) y *che* (persona). La idea que entrega es el hombre originario del mar y que tiene estrecha relación con la vida en el mar marino. Se encuentra presente en las líneas (2, 3, 4, 9, 32, 33). Se relaciona con las fórmulas 3) *koñi*, 4) *iñche* y 5) *anay*.

2) *koñi*, consta de dos sílabas (v-), repetida seis veces, 3 de manera libre en función sustantiva, y tres en contexto de frase verbal y frase adjetiva. Esta presente en las líneas (2, 3, 9, 11, 12, 24). En los tres primeros casos y en el último *koñi* (hijo) tiene función sustantiva; en cambio, los que se encuentran en las líneas 11 y 12 son sustantivos verbalizados: *koñirke* (era hijo-no lo sabía) y *koñirke*. Existe el reconocimiento de ser originario de un lugar⁴⁷ específico. El hecho de tomar tal conciencia es lo que impulsa al canto.

Lo anterior se complementa con la presencia mediata de la fórmula *iñche*, cuya métrica es (v-). Se repite 19 veces con un 12,19% de frecuencia, presente en las líneas (1, 2, 6, 7, 9, 11, 12, 14, 17, 20, 23, 26, 28, 29, 33, 35, 36). Es la individualización del sujeto en primera persona singular que se relaciona con sustantivos (líneas 2, 3), con frases sustantivas (líneas 14, 16), con frases adjetivas (línea 27) y frases verbales (líneas 6, 8, 11, 12).

5) *anay*, se repite 12 veces con 7.6% de frecuencia. Métricamente consta de dos sílabas (v-). Equivale a la segunda persona gramatical, indeterminada; se puede entender como 'oiga' o 'usted' o sencillamente 'tú'. Es el interlocutor del yo que comunica. Hay otras fórmulas que son análogas en su función sintáctica. Por ejemplo 8) *puen* (oyente colectivo), 7) *peñianay* (tú hermano), *peñi* (hermano) y 6) *peñiengün* (hermanos todos).

9) *piwürngañi*, se encuentra repetida 6 veces con un 3,82% de frecuencia. Su métrica es de cuatro sílabas (v-v-). Consta de tres elementos que son *piwür* (piure) sustantivo, *nga* partícula, *ñi* posesivo (su). La idea que da es (del piure es). Sin embargo, esta fórmula necesita de la siguiente forma *fotumürkehle* que a su vez, requiere de la secuencia *iñche lhe*⁴⁸ (partícula). La idea es ser hijo varón de; aunque al parecer, él no la tenía clara antes; y, ahora sí. Las tres fórmulas se encadenan y del conjunto de ellas desprendemos la idea siguiente: 'ahora sé que yo soy hijo varón del piure'.

10) La secuencia *pehlu*, aparece repetida 8 veces con un 5,1% de frecuencia; y, *pelhukapelhu* cuya métrica es pentasílabo (vv-v-); consta de tres componentes: *pehlu*, sustantivo (choro); *ka*, distributivo; *pelhu*, sustantivo (choro). Su significado es (de el choro). La forma de iniciar la fórmula es igual al caso anterior en cuanto a que éste es el objeto referente. Pero que su idea se completará más con la forma que sigue 13) *ngañikoñirke*. Esta tiene seis sílabas (v-v-v-); se

47 Razón del surgimiento del canto para hacer saber, dar cuenta, o, hacer tomar conciencia al oyente de una realidad que él percibe, entiende, concluye, etc.

48 Expresa que lo dicho no es experiencia propia del que habla cfr. (Harmelink, 1996: 399).

constituye de cinco elementos gramaticales *nga* (partícula); *ñi* posesivo (su); *koñi*, sustantivo (hijo o hija de mujer); *rke* (partícula); *lhe*, (partícula). La idea que desprendemos es “que el hombre viene del mar”.

11) *yawawyawayngey*, se repite 3 veces con un 1,9% de frecuencia. Su métrica es pentasílaba (v-) (vv-). Es una onomatopeya, al igual que la fórmula 16) “*kuyawkuyawnge*” (v-) (vv-) que tiene la misma medida y característica métrica. Ambas connotan un ruido efectuado con vehemencia por seres vivos u objetos en movimiento. Por ejemplo, en el primero significa ruido potente que realizan los seres vivos de la naturaleza y, en el segundo, el ruido fuerte dado por la velocidad del movimiento.

Estas fórmulas se asocian y encuentran su sentido en relación a las 17) *ngañimapu* (v-v-) y 18) *tañimapu* (v-v-) de 4 sílabas métricas respectivamente. Su composición gramatical es *ngañi* (mi) posesivo –de uso más poético- y *mapu*, sustantivo (tierra) y *tañi* posesivo (mi). La idea que se desprende “en la tierra en donde él y su familia habitan tiene poder”.

La secuencia fónica 22) *muleykayngamuley*, se repite 2 veces con un 1,27%. Consta de tres vocablos que son *muley*, forma verbal (existe); *kaynga* (partículas). Este, adquiere sentido completo en relación a la fórmula 23) *kararukamew*. Fórmula que se repite 2 veces con 1,27% de frecuencia y su métrica es pentasílaba (v-vv-). Se compone de tres elementos gramaticales *kura* sustantivo (piedra); *ruka*, sustantivo (casa); *mew*, preposición (en). La fórmula 20) *tañifamilia* que se repite 2 veces con un 1,27% de frecuencia, de 5 sílabas (v-vv-) consta de dos elementos gramaticales *tañi* posesivo, (mi); *familia*, sustantivo, préstamo del español (familia). Al relacionar las tres fórmulas, obtenemos la idea de solidez, seguridad, por cuanto dice “mi familia habita en casa de piedra”.

24) *feymulhenga* se repite 4 veces, con un 2,54% de frecuencia. Se constituye de 4 sílabas métricas (vvv-). Consta de una conjunción que ha sido verbalizada, esto es, *feymu* conjunción (entonces); *lhe*, (partícula), *nga* (partícula). Su significado es “por esta causa ”. Esta se encadena con la fórmula 25) *yenkaynga*, que consta de 3 sílabas (vv-); compuesta de *yen*, raíz verbal (llevar); *kaynga* (partículas), que quiere decir 'llevo, pues'. Este se enlaza con la fórmula 27) *nombre*, fórmula nominal bisilábica (v-) Es un sustantivo –préstamo del español. Se completa más la idea anterior con 6) *peñiengun* (ustedes todos hermanos) que son los oyentes. De la cadena de fórmulas dependientes, en este orden, se desprende la siguiente idea: “por esto, oh hermanos llevó una identidad ”.

piegralta, se repite 4 veces equivalente a un 2,54%. Esta se compone de 3 sílabas (vv-) y se constituye de dos elementos *piegra*, sustantivo (piedra) préstamo del español; *alta*, (adjetivo) préstamo del español. Se refiere literalmente a una piedra grande.⁴⁹ Se une a la secuencia 29) *piñmangenngañ* de seis sílabas métricas (vv-v-) que significa aproximadamente “les llaman”.

49 El nombre Piedra Alta de donde surgen los vocablos piedraltinos o piedraltinas se debe a la existencia de una piedra grande que se encuentra a orillas del mar a 15 kilómetros al sur de la ciudad de Pto. Saavedra. Los lugareños del sector la denominan *pangku*. Es el punto en donde se celebra el ngillatun, ceremonia religiosa mapuche de aquellas comunidades.

30) *kümeküpal* (vvv-) y 31) *kümeñoi* (vvv-) son análogas. Se repiten 3 veces, con un 1,9% de frecuencia. La primera consta de *küme*, adverbio (bien), y *küpal*, sustantivo (procedencia); la segunda, *küme*, adjetivo y *ñoi*, sustantivo. Ambas connotan lo valioso que es la procedencia del sujeto. Se completan su sentido con las siguientes secuencias 4) *inche* pronombre (yo) y 32) *pikenngapuen* frase verbal que quiere decir, "yo digo pues". De la relación de ambas formas tenemos: "afirmo que provengo de buena familia".

33) *negakelanga* se repite 2 veces, con un 1,27% de frecuencia. Consta de 4 sílabas métricas (vvv-). Es frase verbal compuesta de *nega*, raíz verbal (negar, préstamo del español; *ke* partícula (acción habitual); *la* partícula (negación); *n*, 1ra. persona gramatical; *nga* (partícula). Se complementa con la fórmula 21) *tañiküpalinche*, constituida de 6 sílabas (v-vvv-). Es una frase formada por los siguientes elementos gramaticales *tañi*, posesivo (mi); *küpal* sustantivo (procedencia). Significa: "no niego mi procedencia".

2.2.4 Esquema de distribución gráfica de fórmulas.

En el esquema siguiente se presenta la distribución de las fórmulas. Los números romanos representan el N° “estrofas”, los números arábigos a la derecha indican la línea correspondiente y los símbolos como s1, s2, p1, etc., representan las secuencias fónicas o fórmulas ya descritas.

I

1-. e				
2-. s1	s1	s1	s2	p1
3-. s1	s1	s2	p1	p2
4-. s1	s1	s1		

II

5-. s3	s3	s3	s3
6-. v1	p1	p2	
7-. s3	s3		
8-. v1	p1	p2	
9-. s1.1	s2	p1	

III

10-. s4.1	s4.1	s4.1	
11-. v2	p1	p2	
12-. s4.1	v3	p1	p2

IV

13-. v4	v4	v4	
14-. s5.1	p1	p2	
15-. v5	v5	v5	
16-. s5.2	p1	p2	
17-. v6	v6		
18-. s6.1	s6.1		
19-. s7	p1	p2	

V

20-. c	c	c	c
21-. v	v		
22-. s	s	p1	
23-. p3	p3		
24-. s9	s9	s9	s9
25-. v	s5.1	p1	
26-. p4	p3		
27-. a1	p1	q2	p1
28-. a1	p1	v	p3
29-. p3	p3		
30-. p3	p3		
31-. s1	s1		
32-. s1	s1	p1	

33-. v	v			
34-. a5	p1			
35-. p1	p2	p1	p2	p6

2.3.0 Análisis formulario del canto *l'afkenhchewenthū*.

2.3.1 Transcripción del canto.

La siguiente transcripción del canto *l'afkenhchewenthū*, representa las líneas numeradas, las medidas métricas, la traducción idiomática.

I

1 eu

-

2 l'afkenhchewenthul'afkenhchewenthul'afkenhchewenthuiñchenoamapuen
v v v v - v v v v - v v v v - v v v v -
acaso pues, oh amigos, no soy yo persona del mar

3 l'afkenhchewenthul'afkenhchewenthunoamañchepuen
v v v v - v v v v - v v v v -
si pues, acaso no soy yo; oh amigos, persona de mar

4 l'afkenhchewenthul'afkenhchewenthunoamañchepuen
v v v v - v v v v - v v v v -
acaso, pues, oh amigos, no soy yo persona del mar

II

5 münadünguyenmünadünguyenl'afkenhchewenthupuen
v v v v - v v v v - v v v v - v -
la gente oh amigos, habla en demasía de este hombre

6 münadünguyenmünadünguyenl'afkenhchewenthupuen
v v v v - v v v v - v v v v - v -
la gente oh amigos, habla en demasía de este hombre

7 l'afkenhchewenthul'afkenhchewenthunoamañchepuen
v v v v - v v v v - v v v v -
acaso no soy yo, oh amigos persona de mar

8 l'afkenhchewenthunoamañchepuen
v v v v - v v v v -
acaso no soy yo, oh amigo, persona de mar

III

9 münadünguyenmünadünguyenl'afkenhchewenthupuen
v v v v - v v v v - v v v v - v -
se habla pues, oh amigos, del hombre de mar

10 münadünguyenmünadünguyenl'afkenhchewenthupuen
v v v v - v v v v - v v v v - v -
se habla en demasía, oh amigos, del hombre del mar

11 lokomongenngalokomongenngapiyipengetuyl'afkenhchewenthupuen

v v v v - v v v v - v v v v - v v v v - v -
ya cuentan , oh amigos, que vive solo del loco

12 piwürmongenngapiwürmongenngapiyipengetuyl'afkenhchewenthupuen

v v v v - v v v v - v v v v - v v v v - v -
ya cuentan , oh amigos, que vive sólo del piure

13 münadünguyenmünaakordanl'afkenhchewenthupuen

v v v v - v v v v - v v v v - v -
la gente pues; habla y miente en demasia acerca del hombre de mar

IV

14 kolhofmongenngakolhofmongenngapiyipengetuyl'afkenhchewenthupuen

v v v v - v v v v - v v v v - v v v v - v -
también dicen oh amigos, que él vive solo de cochayuyos

15 l'afkenhchewenthunoamainchepuen

v v v v - v v v v -
oh oyentes pues, acaso no es verdad, que yo soy hombre de mar

16 l'afkenhchewenthunoamainchepuen

v v v v - v v v v -
oh oyentes pues, acaso no es verdad, que yo soy hombre de mar

V

17 shalhemongenngashalhemongenngapiyipengetuy

v v v v - v v v v - v v v v -
ngañidunguyengenl'afkenchekofiapuen
v v v v - v v v v - v -
suele decir la gente, oh amigos, que éste vive solo del choro de mar

18 l'afkenchekofil'afkenchekofinoamainchepuen

v v v v - v v v v - v v v v -
oh amigos, acaso no soy yo hombre de mar. Que mienten tanto de ese hombre de mar

19 münadünguyenl'

v v v v -

VI

20 machamongenngamachamongenngapiyipengetuyl'afkenhchekofiapuen

v v v v - v v v v - v v v v - v v v v - v -
suele decir la gente oh amigos que éste vive solo de macha.

21 münadünguyenmünadünguyenmünaakordanl'afkenhchekofiapuen

v v v v - v v v v - v v v v - v v v v - v -
hablan y, mienten mucho de aquel que es hijo de mar

22 l'afkenhchekoñil'afkenhchekoñinoamaiñchepuen

v v v v - v v v v - v v v v -

acaso, pues no soy, yo, hijo del mar

23 münadünguyenmünadünguyenmünaakordanl'afkenhchewenthuaupuen

v v v v - v v v v - v v v v - v v v v - v -

la gente habla y recuerda en demasía del hombre de mar

24 l'afkenhchewenthul'afkenhchewenthunoamaiñchepuen

v v v v - v v v v - v v v v -

acaso, pues no soy, oh amigos, hijo del mar

VII

25 piwürmongenmaypiwürmongenmaypiwürmongenmay

v v v v - v v v v - v v v v -

pipiyengetuyngañidunguyengnl'afkenchekoñiapuen

v v v v - v v v v - v v v v - v -

se habla que el hijo del mar vive por el piure

26 wilhifemongenwilhifemongenpipiyengetuyl'hafkenhchekoñiapuen

v v v v - v v v v - v v v v - v v v v - v -

orinador dicen que es el hombre de mar

27 piwürmeukayngawilhikerkelupiwürmeuamapuen

v v v v - v v v v - v v v v - v -

verdad que al ingerir piure este estimula el orinar

28 feymeunoamawilhifemongenwilhifemongenpipiyengetuy

v v v v - v v v v - v v v v - v v v v -

wilhimapuchel'afkenhchekoñiapuen

v v v v - v v v v - v -

así es, pero hablan que el hijo de mar, se orina permantemente

VIII

29 suamkülelaysuamkülelayl'afkenhchekoñiapuen

v v v v - v v v v - v v v v - v -

sin embargo, nada altera la paz, oh amigos el hombre de mar

30 cheudumeamacheudumeamaamuyemkayngal'afkenchekoñiapuen

v v v v - v v v v - v v v - v v v v - v -

adonde quiera que deba ir, el hijo del mar

31 duamkülelayl'afkenchekoñiapuen

v v v v - v v v v - v -

está siempre en paz, oh amigos, el hijo de mar

IX

32 l'afkenchekoñil'afkenchekoñinoamainchiñpuen
 v v v v - v v v v - v v v v - -
 no somos oh amigos, hijos del mar

33 l'afkenchekoñil'afkenchekoñinoamainchiñpuen
 v v v v - v v v v - v v v v - -
 no somos oh amigos, hijos del mar

34 münadünguyengetuy l'afkenchekoñiapuen
 v v v v - v v v v - v -
 es mucha la habladuría acerca del hijo de mar

35 l'afkenchekoñil'afkenchekoñinoamainchiñpuen
 v v v v - v v v v - v v v v -
 acaso oh amigos, no somos hijos del mar

36 pikunumekerkipu l'afkenchenga (sin melodía)
 v v v v - v v v -
 Así se suele expresar la gente de mar.

2.3.2 Lista de fórmulas .

Del canto *l'afkenhchewenth*, se ha obtenido la siguiente lista de fórmulas. Al igual que al modo anterior se muestran las fórmulas con todas las identificaciones correspondientes.

Nº	S. fónica/Símbolo	glosa/idea	Nº/% rep	Categoría gram.	líneas
1)	l'afkenhchewenth (s1)	hombre de mar / costeño	24 / 15.6%	frase sust.	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 23, 24.
2)	l'afkenhekotii (s2)	hijo del hombre de mar /costeño	21 / 13.7%	frase sust.	17, 18, 20, 21, 22, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35.
3)	apuen (p1)	oiga uds. /oyentes .		frase apelativa	4, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 20, 21, 23, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 34.
4)	puen (p2)	(oyentes) / oiga uds		frase apelativa	2, 3, 4, 7, 8, 15, 16, 18, 22, 24, 27, 32, 33, 35.
5)	noamañiche (v1)	no soy yo? /búsqueda de identidad		frase apelativa	3, 4, 8, 15, 16, 18, 22, 24.
6)	iñchenoama (v2)	no soy yo?/ búsqueda de identidad		frase apelativa	2.
7)	iñchifinoama (v3)	no soy yo?/ búsqueda de identidad		frase apelativa	32, 33, 35.
8)	mongennga (v4)	vivir de / vida loko- piwār- kolhof- shalhe-macha	17 / 11.1%	frase sust.	11, 12, 14, 17, 20, 25, 26.
9)	mñadunguyen (v5)	sujeto de quien se habla / habladuría	15 / 10.8%	frase adverbial	5, 6, 9, 10, 13, 19, 21, 23, 34.
10)	mñakordan	sujeto de quien se habla/ habladurías		frase adverbial1	3, 21, 23.
11)	pipiyengetuy (v6)	sujeto de quien se habla / habladurías	8 / 5.2%	frase adverbial	11, 12, 14, 17, 20, 25, 26, 28.
12)	suamkuleley	despreocupado / vida tranquila.	3 / 1.96%	frase adverbial	19.

2.3.3 Descripción gramatical y de significado.

1) *l'hafkenhchewenthu*, consta de 5 sílabas métricas que son (vvvv-). Se repite 24 veces, correspondiendo al 15,6 % de frecuencia. Se compone de 3 palabras con función sustantiva que son *l'afken* (mar); *che* (gente, persona) y *wenthu*, (persona masculina).

Se refiere a un sujeto que habita en la costa. Este tiene contacto con el mar, debido a que vive en su cercanía; por lo mismo, entre otra de sus virtudes él tiene habilidad para extraer los productos alimenticios que éste posee. La idea general que denota es el ser un hombre costero.

Esta fórmula, con respecto a las demás, tiene mayor uso. No depende de la presencia inmediata de otras; aunque aparece junto a 6) *inchenoama*, 5) *noamainche*, 3) *apuen* en las líneas (2, 3, 4, 7, 8, 17, 20, 30, 31, 33). Por otro lado, la misma se repite 2 ó 3 veces, por ejemplo, en las líneas (2, 3, 4, 30, 31, 32). Se relaciona, también con 9) *münadunguyen* que se repite 2 veces y ocupa toda la primera mitad de la línea. Por lo general *l'afkenchewenthu* aparece en la segunda mitad de la línea. El esquema formulario que desprendemos es:

$$l'afkenche \begin{cases} wenthu \\ koñi \end{cases}$$

l'afkenchekoñi es análoga a la fórmula anterior. Consta de las sílabas (vvvv-). Se repite 21 veces, equivalente al 13,7 %. Se compone de 3 palabras sustantivas que son: *l'afkenh* (mar), *che* (gente, persona) y *koñi* (hijo varón o hembra). El significado es persona nacida en la costa del mar. Se refiere a un individuo que vive cerca del mar; y, por lo mismo, puede extraer los productos que éste posee. La idea que desprendemos es similar a la anterior fórmula "el ser un hombre costero".

3) *apuen* (análogo a *puen*), se repite 20 veces; equivale a un 13,07% de frecuencia. En la lengua cotidiana se emplea más *puen* sin la vocal "a" antepuesta. Esta fórmula refiere a un interlocutor colectivo. Su métrica es (v-). Su significado es: "¡ustedes, oyentes!". Su valor radica en que posibilita la comunicación concreta en el acto de habla.

El esquema formulario es:

$$\begin{cases} inchenoama \\ noamainche \end{cases} \rightarrow puen$$

5) *noamainche* -y sus variantes 6) *iñchenoama*, 7) *iñchiñnoam*- se repite 13 veces, con un 7,8% de frecuencia. Consta de dos elementos: *noama* (acaso); *iñche*, *pronombre* (yo). Es una frase interrogativa, pero también aseverativa, cuyo significado es 'acaso no soy yo'. La idea que desprendemos es la autoafirmación de sí mismo.

mongenga, se repite 17 veces con un 11,1%. Se compone de dos palabras: *mongen* (vida); *nga* (partícula). Precedida de las palabras *loko*, *piwür kolhof*, *shalle*, *macha* significa, "vivir sólo de

mariscos “, podría connotar idea de pobreza material. El esquema formulario observable es el siguiente:

$$\left. \begin{array}{l} loko \\ piwüir \\ kolkof \\ shalle \\ macha \end{array} \right\} \rightarrow mongennga$$

La fórmula 8) *münadunguyen* y 10) *münaakorodan* son similares tanto en la métrica como en el contenido. Se repite 15 veces con un 10,8% de frecuencia. La métrica es (vvvv-). Se compone de *müna* adverbio de cantidad (muy) y *dungenyen* forma verbal (se habla de mí). Esto es, se refiere a las “habladurías” que vienen en contra suya. Su esquema formulario es:

$$müna \rightarrow \left\{ \begin{array}{l} dunguyen \\ akordan \end{array} \right.$$

11) *pipiyengetuy* se repite 8 veces, con un 5,2% de frecuencia. Su métrica es (vvvv-). Se compone de una raíz verbal duplicado *pi* (decir acción rápida) y sus partículas. Su significado es 'que están hablando de él'. La idea es la habladuría. Se encuentra, aproximadamente, en el centro de la línea, precediendo a s1.

12) *suamkuleley*, se encuentra al inicio de la décima estrofa y antecede a s1. Su métrica es (vvvv-). Se compone de una raíz verbal *suam* y sus partículas *küleley* significa (vive tranquilo). La idea que se desprende es que el hombre costefío a pesar de todo lo que dicen de él, que son decires erróneos, a juzgar por lo que dice el propio héroe; éste lleva una vida tranquila, sin preocupaciones.

2.3.4 Esquema de distribución gráfica de fórmulas.

Se presenta aquí la distribución de las fórmulas en el canto.

I

1.-					
2.-	s1	s1	s1	s2	p1
3.-	s1	s1	s2	p2	
4.-	s1	s1	s2	p1	

II

5.-	v1	v1	s1	p2	
6.-	v1	v1	s1	p2	
7.-	s1	s1	s2'	p1	
8.-	s1	s1	s2'	p1	

III

9.-	v1	v1	s1	p1	
10.-	v1	v1	s1	p2	

IV

11.-	s3	v2	s3	v2	v3	s1	p2
12.-	s4	v2	s4	v2	v3	s1	p2
13.-	v1	v1'	s1	p2			

V

14.-	s5	v2	s5	v2	v3	s1	p2
15.-	s1	s2'	p1				

VI

16.-	s1	s2'	p2					
17.-	s6	v2	s6	v2	v3	v4	s1	p2

VII

18.-	s1	s1	s2'	p2				
19.-	v2	s1	p3					
20.-	s8	v2	s8	v2	v3	v4	s1'	p2

VIII

21.-	v1	v1	v1'	s1'	p2			
22.-	s4	s4	s2'	p1				

IX

23.-	v1	v1	v1'	s1	p2			
------	----	----	-----	----	----	--	--	--

24-	s1	s1	s2'	p1					
25-	s4	v2'	s4	v2'	s4	v2'	v3	v1'	p2
26-	s9	v2"	s9	v2"	v3	s1'	p2		

X

27-	s4'	v4	s4'	p1					
28-	c	s9	v2"	s9	v2"	v3	v10	s1'	p2
29-	v5	v5	v2"	p2					

XI

30-	s1'	v6	s1'	p3					
31-	v5	v1'	p2						
32-	v1'	v1'	s2"	p1					
33-	v1'	v1 _j	s2"	p1					
34-	v1"	s1'	p2						
35-	v1'	v1'	s2"	p1					
36-	v7	s1.1							

2.4.0 Análisis formulario del canto *Mañkian*.

2.4.1 Transcripción del canto.

Conforme al modo cómo se ha venido presentando, transcribimos el canto *mañkian*. Así se encuentran aquí las líneas, las medidas métricas y la traducción idiomática.

I

1 eu..

-

eu..

2 mañkianemmañkianm

v - v v - v

Oh, Mañkian

3 mañkianemmañkianm

v - v v - v

tú que ya no eres ya de este mundo.

II

4 fürenienanaymañkian

v - v - v v -

aceptad mi petición

5 eluankayipeyanaymañkian

v v - vv - v v -

dadme el alimento material

6 mañkiananhamañkian

v v v - v -

oh Mañkian

7 marichiwew

v v -

diez veces el ganar

la victoria será de diez en diez?

III

8 awüngenhanhaüy

v v - v -

que desgracia la mía

9 awüngenhanhaymañkian

v v - v - v -

que desgracia la mía, oh Mañkian

10 eluenanhaypiwüranhaymañkianmañkianhem

v - v - v - v v - v v -

dadme pues piure, oh Mañkian

IV

11 machanieyñil'afkenh
v - v - v -
tiene machas mi mar

12 machanieymil'afken
v - v - v -
tiene machas tu mar

13 mañkianem
v v -
oh Mañkian.

V

14 niefulmifotüm
v - v - v -
si tuvieres hijo

15 niefulmiñawe
v - v - v -
si tuvieres hija

16 kelhuayifñmeu
v v v -
ayudadnos

17 mandalayiñmeuloko
v v v v - v -
nos envíen locos

18 mandalayiñmukom
v v v v -
nos envíen todo tipo de

19 ipeyeanhaymañkian
vv- v- v -
alimentos marinos oh Mañkian

VI

20 mülelheykayngalhuche
v v - v v - v
es real que existe el luce

21 mülelheykayngal'uwa
v v - v v - v
es verdad que existe la l'uwa

22 mülelheykayngakolhof
v v - v v - v
es verdad que existe cochayuyo

23 elungeyayifñanhaymañkian
 v v - v v v - v -
 nos lo deben dar, oh Mañkian

24 mañkiananaymañkian
 v - v - v -
 tenemos esperanza, oh Mañkian

VII

25 chewchimüleymimañkian
 v v - v v v -
 en qué lugar preciso te encontrarás oh Mañkian

26 chewchimüleymimañkian
 v v - v v v -
 en qué lugar te encontrarás, oh Mañkian

27 miñchel' afkenhngamiyawimianhaymañkian
 v - v v - v v - v - v -
 andas debajo del mar, oh Mañkian

VIII

28 karüleyngamimapu
 v v - v - v -
 tu tierra es todo verde

29 karüleyngamimapu
 v v - v - v -
 tu tierra es todo de color verde

30 karüleykayngal' afkenh
 v v - v - v -
 el mar esta de color verde

31 ithofilhipeyenieymianaymañkian
 v v - v v v v - v - v -
 toda forma de comida tienes oh Mañkian

32 mañkianem
 v - v
 oh, mañkian

IX

33 fentheniyeymichahwa
 v - - v v - v
 tienes muchísimos peces

34 fentheniyeymiipeyanay
 v - - v v v - v v -
 tienes muchísimos alimentos

35 mañkian

v - v

oh Mañkian

36 mañkiananaymañkian

v - v - v -

oh tú Mañkian

X

37 chumafuyunaymañkian

v v - v - - v

qué acuerdo tomaríamos, oh Mañkian

38 münaktümecheeymi

v v - v - - v

eres persona de valor

39 miñchel' afkenngamiyawimianhaymañkian

v - v v - v v - v - v -

andas debajo del mar oh Mañkian

XI

40 eluniyemuay

v v - v v -

dadnos

41 eluniyemuayñ

v v - v v -

dadnos siempre

42 pewüntuanaymañkiaün

v v - v - v -

primavera, oh mañkian

43 mañkiananhaymañkian

v - v - v -

oh, Mañkian,

44 ¡gracias!

- v

gracias.

2.4.2 Lista de fórmulas.

En el esquema siguiente se presenta la lista de fórmulas correspondiente al canto *mañkian*. Esta se expone de la manera como se ha venido desarrollando.

Nº S. fónica/Símbolo	glosa/idea	Nº/% rep.	Categoría gram.	líneas
1) mankian (s1)	Oh mañkian / poder sobrenatural	2 / 32.9%	sust.	2, 3, 4, 5, 6, 9, 12, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 29, 30, 31, 33, 35, 36,
2) mankiamem (s2)	Oh mañkian / poder sobrenatural	18 / 20.4%	pron.	1, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 19, 20, 23, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36.
3) anay (p2)	oiga / interlocutor			
4) furenien	favorecedme / petición	1	verb.	4.
5) eluan (v2)	dame / petición	2 / 2.27%	verb.	5, 10.
6) awüngenany (s2)	pobre de mí / desesperación		excl.	8, 9.
7) aluen (v3)	dadme / petición	1	verb.	
8) piwütr (s5)	piure / marisco	1	sust.	10
9) niey (v4)	tiene / posesión	2 / 2.75%	verb.	11, 12.
10) macha (s6)	macha / marisco	2 / 2.75%	sust.	11, 12.
11) ñil' afkennch	mi mar / espacio	2 / 2.75%	sust.	11, 12.
12) ñiefulmi (v5)	situvieras / interrogación		verb.	14, 15.
13) kelhuayñimeu (v6)	debe ayudarnos / petición	3 / 4,5%	verb.	16.
14) mandalayñimeu (v7)	mandarnos / petición		verb.	17, 18.
15) mülelhey (v8)	existe pues / ser concreto	3 / 4,5%	verb.	20, 21, 22.
16) ipeye (s3)	alimento / alimentos		sust.	19.
17) elungeyayñi (v9)	nos deben dar / petición	3.42%	verb.	23.
18) chewchimüleymi (v10)	dónde estarás / interrogación		frase verbal	25, 26.
19) minche l'fkennga- (v11)	andas debajo del mar / aseveración		frase verbal	27.
miyawimi				
20) karuleynamimapu (v13)	está verde tú tierra / estado	3.42%		28, 29.
21) karuleyheymil' fkench	está verde tú mar / estado			30.
22) ilhofilhipeye (s16)	todo tipo de alimentos / posesión	3.42%		31.
23) 'fenthennieymichalhwa	si tienes hartos peces / posesión			33, 34.
24) chumafuyunhay (v15)	qué podríamos hacer / pregunta	3.42%		37.
25) münakumeche (17)	es Ud. buena persona			38.

2.4.3 Descripción sintáctica y significado de fórmulas .

1) *mañkian* se repite 29 veces, tiene un 32% de frecuencia. Su métrica es de tres sílabas (v-v). Aparece en las líneas (2, 3, 4, 5, 6, 9, 12, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 29, 30, 31, 33, 35, 36).

Es un sustantivo propio, se refiere a una persona sobrenatural.⁵⁰ cuya existencia está en el mar, aludida con el término 2) *mankianem*, su métrica es (v-v) equivalente a 3,27. Esta expresión consta de dos partes: *mañkian*, sustantivo (mañkian); *em* (partícula) que da la idea que ya no forma parte del género humano. Esta partícula es para referirse a una persona fallecida. El siguiente es el esquema formulario.

$$mañkian - \begin{cases} em \\ anay \\ mañkian \end{cases}$$

3) *anay* aparece repetida 18 veces, con un 20,4% de frecuencia. Se localiza en las líneas (4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 19, 20, 23, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36). Su métrica es de dos sílabas (v-). Equivale a una segunda persona gramatical, como: "oiga, ud, o tú". Es el receptor objetivo en la emisión (líneas 4, 5, 8, 9, 10, etc.). Es el último eslabón con que se conectan los demás elementos de la fórmula. Por ejemplo, 4) *fürenien*, forma verbal que significa 'hacedme favor', 'ten compasión de mí', 'sacádme de mi aflicción';

5) *eluan*, forma verbal que significa 'dadme'. Esta expresión exige del complemento directo que viene dado por la palabra *ipeye* (comestible); 6) *awüngen*, se repite 2 veces con 2.27% de frecuencia. Exclamación que significa 'pobre de mí'. Es la expresión de una persona que se encuentra en un estado límite y que nada puede hacer por sí misma; 7) *eluen*, es una forma verbal que también se relaciona con la fórmula 3) *anay*, como lo hacen 3), 2).

8) *piwür*, se repite una vez; 9) *nieny*, se repite 2 veces y equivale a 2,27%; 11) *machanieymil'afkenh*, se repite 2 veces, equivale a un 2,75%. Se compone de *macha* sustantivo; *nieny*, raíz verbal (tener); *ymi*, segunda persona gramatical (tú); *l'afkenh*, sustantivo, (mar). El significado es 'tu mar tiene machas'. Es el mar de *mañkian* fuente de riqueza material.

12) *niefulmi ñawe* y *niefulmi fotüm*, significan "si tuvieras hijo varón o si tuvieras hija"; y, 13) *kelhuayiyimew*, nos deben ayudar; 14), *mandaleiyimew*, su métrica es (vvvv-); 15) , *müelley*, su métrica es (vv-) se repite 3 veces; 16) *ipeye*, su métrica es (vv-); 17) *elungeyayin*, su métrica es (vv-vv) y se repite una vez; 18) *chewchimüley*, su métrica (vv-vv), se repite dos veces; 19) *minchel'fkenngamiyawimi*, su métrica es (v-vv-vv-); 20) *kuruleynamimapu*, su métrica es (vv-v-v-), se repite dos veces; 21) *karüleyheymil'afkenh*, su métrica es (vv-v-v-); 22) *ilhofilhipeye*, su métrica es (vv-vv); 23) *fenthennieymi*, su métrica es (v-vv).

⁵⁰ Alude al personaje que fue atrapado por la fuerzas del agua narrado en el canto N°5 cuyo título es " *mañkian nütham*" que se encuentra en el apéndice del trabajo.

24) *karüleyngamimapu* ⁵¹ se repite 3 veces con un 3,42% de frecuencia. Aparece en las líneas 28, 29, 30. Se compone de *karü* (verde) adjetivo, *leyng* (partículas), *mi* (tu) posesivo, *mapu* (tierra). Quiere decir, ' tu tierra está verde'. Desde el punto vista de la cosmovisión mapuche el color verde está muy presente y representa el espacio en donde el hombre vive; 25) *chumafuyunhay*, su métrica es (vv-v-); 26) *münakumeche*, su métrica es (vv-v-).

51 Adjetivo verbalizado que expresa estado temporal (crf. Harmelink, 1996: 68).

2.4.4 Esquema gráfico de distribución de fórmulas.

En la gráfica se presenta la distribución de las fórmulas del canto “*mañkian*”, gracias a los signos con que fueron identificados en la lista anterior. Así, por ejemplo, podemos ver que s1, se halla en las líneas 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 13, 19, etc. Lo que da a entender que la fórmula se encuentra ocupando dichos espacios en el canto.

I

- 1) e
- 2) s1 s1
- 3) s1 s1

II

- 4) v1 p1 s2
- 5) v2 s3 p1 s2
- 6) s2 p1 s2
- 7) *

III

- 8) s4 p1
- 9) s4 p1 s2
- 10) v3 p1 s5 p1 s2 s1

IV

- 11) s6 v4 s7
- 12) s6 v4 s7
- 13) s1

V

- 13) v5 s6
- 14) v5 s9
- 15) v6 v7 s10
- 16) v8

VI

- 17) v7 s10
- 18) v7
- 19) s3 p1 s2
- 20) v8 s1
- 21) v8 s12
- 22) v8 s13
- 23) v9 p1 s2
- 14) s2 p1 s2

VII

25) i v10 s2
 26) i v10 s2
 27) s2 v11 p1 s2

VIII

28) v12 s15
 29) v12 s15
 30) v12 s7
 31) s16 s3 v14 p1 p2
 32) p1

IX

33) - v14 p15
 34) - v14 s3 p1
 35) p2
 36) p2 p1 p2

X

37) v15 p1 p2
 38) - s10 p2
 39) s14 v11 p1 p2

XI

40) v16
 41) s19 p1 s2
 42) s2 p1 s2
 43) s20

CAPITULO III.

EL TEMA EN EL CANTO MAPUCHE

3.0 El tema desde la perspectiva oral.

En el presente capítulo se estudian los temas desarrollados en los cantos *marikita*, *l'afkenchekoñi*, *l'afkenchewenth* y *mañkian*.

El término tema ⁵² viene de la palabra griega “thema” que significa asunto, materia. También se entiende como idea fija y/o la materia de que trata una obra literaria o el argumento de una obra. No obstante, estas aproximaciones calzan bien en aquellas producciones verbales que emergen como resultado de la actividad propia de la cultura escrita.

Es así que se reconocen diferencias entre el tema de aquellas obras verbales de producción escrita con lo que se denominará tema en la producción verbal oral.

En primer lugar, en una cultura oral primaria, como lo señala Havelock (1978 a; *cfr* 1963), el saber no puede manejarse en categorías complicadas, más o menos científicamente abstractas. Las culturas orales no pueden generar tales categorías, y, por lo tanto, utilizan historias de acción humana para guardar, organizar y comunicar mucho de lo que saben.

La mayoría de las culturas orales, si no es que todas, producen narraciones y series de narraciones de grandes dimensiones, como las historias de las guerras troyanas entre los griegos, las de los coyotes entre varias poblaciones indígenas americanas, las de anansi (araña) en Belice y otras culturas del Caribe, con cierta herencia africana, las historias de sunjata del antiguo Malí, las de mwinda entre los nyanga, y así, sucesivamente. Por su extensión y complejidad de escenas y acciones las narraciones de este tipo a menudo se constituyen en las depositarias más amplias del saber popular de una cultura oral (Ong, 1982: 138).

En segundo lugar, la narración es de particular importancia en las culturas primarias porque es capaz de reunir una gran cantidad de conocimientos populares en manifestaciones relativamente sustanciales y extensas que resultan razonablemente perdurables, lo cual significa formas sujetas a la repetición. Las máximas, los acertijos, los proverbios y otras formas semejantes resultan perdurables, pero por lo general son breves. Las fórmulas rituales, que pueden ser largas, la mayoría de las veces tienen un contenido especializado.

Las genealogías, que llegan a ser relativamente extensas, presentan sólo una información en sumo grado, especializada. Otras presentaciones verbales extensas en una cultura oral primaria tienden a ser circunstanciales y sólo aparecen una vez. De tal modo, una oración puede ser tan

52 Conjunto de hilos que, cruzados con la urdimbre, forman una tela. Conjunto de sucesos, argumento.

sustancial y larga como una narración importante o la parte de la narración que se recitaría en una sesión; sin embargo, una oración no perdura; normalmente no se repite. Se dirige a una situación particular y, en total ausencia de la escritura, desaparece por completo del escenario humano junto con la situación misma.

La retención y rememoración del conocimiento en la cultura oral primaria, requieren estructuras y procedimientos intelectuales diferentes. Uno de los lugares donde las estructuras y los procedimientos mnemotécnicos orales se manifiestan de manera más importante es sobre la trama de la narrativa de la cultura oral. Esta no concuerda con la trama de las culturas escolarizadas y tipográficas. Las cuales, probablemente piensen en la narración ideada conscientemente como diseñada en el caso típico con una trama lineal culminante a menudo representada por diagrama como la "pirámide de Freytag" (o sea, una vertiente ascendente, seguida por un declive descendente); una acción ascendente acumula tensión, alcanza un punto culminante que a menudo consiste en un reconocimiento u otro incidente que causa una *peripetia* o vuelco de la acción, y que es seguida por un desenredo o desenlace; pues, esta trama lineal climática común ha sido comparada con atar y desatar un nudo (Ong, 1982: 139).

De hecho, una cultura oral desconoce la trama lineal climática y larga, de la extensión de una epopeya o una novela. No puede organizar ni la narración más breve de la manera climática implacable y elaborada que los lectores de la literatura de los últimos 200 años han aprendido a desear cada vez y, en décadas recientes. No se le hace un favor, entonces, a la composición oral cuando se le describe como una variante de una organización que no conoce y que es capaz de concebir.

En la cultura oral los "hechos" en medio de los cuales la acción debe empezar, salvo en breves pasajes, nunca se disponen en un orden cronológico para establecer una "trama". No se encuentran tramas lineales climáticas en las vidas de las personas, aunque las vidas reales puedan proporcionar el material con el cual se construye tal trama, mediante la eliminación de casi todos los incidentes, salvo unos cuantos, selectivamente puestos de relieve.

Después de escuchar, seguramente, a muchísimos cantantes entonando cientos de canciones de diversas extensiones sobre la guerra de Troya, Homero contaba con un enorme repertorio de episodios para unir; pero, sin la escritura, no tenía modo de organizarlos en un orden cronológico estricto. No había ninguna lista de los episodios y, sin la escritura, tampoco existía siquiera la posibilidad de concebir tal lista. Si hubiera intentado avanzar en estricto orden cronológico, el poeta oral en cualquier ocasión dada seguramente habría omitido uno u otro episodio en el sitio donde por orden cronológico debía encajar, y tendría que agregarlo más adelante (Ong, 1982: 140- 141).

Lo que hacía a un buen poeta épico no era el dominio de una trama lineal climática que desarmaba a fuerza de un truco sutil llamado a precipitar al lector *in medias res*. Lo que constituía a un buen poeta épico era, entre otras cosas, desde luego, en primer lugar la aceptación tácita del hecho de que la estructura episódica era la única manera, y la manera del todo natural, de imaginarse y manejar una narración larga; y, en segundo lugar, la posesión de una habilidad suprema para el uso de escenas retrospectivas y otras técnicas episódicas. Comenzar a "la mitad

de la acción" no es una táctica ideada conscientemente, sino el modo original, natural e inevitable que tenía un poeta oral para abordar una narración larga"(Ong, 1982:141).

La trama de la poética oral difiere, por tanto, de la trama del texto producto de la cultura escrita, como lo señala Peabody (1975), quien reconoce incompatibilidad entre la trama lineal característica de la escritura y la memoria oral. Especifica que el pensamiento o el contenido de la antigua poesía épica oral griega radica en las tradicionales pautas formulaicas y de estrofa que se recordaban. Donde, un cantor efectúa una realización convencional de pensamiento tradicional para sus oyentes, incluyéndose a sí mismo. Un cantor recuerda de una manera pública los temas y las fórmulas que ha oído contar a otros.

De ello se acuerda de un modo diferente según los cante o una a su manera propia en una oración particular para un público en especial. El canto, es entonces, el recuerdo de las canciones cantadas (Peabody 1975: 216).

La epopeya oral y, por extensión, otras manifestaciones de narración en las culturas orales no tienen que ver con la imaginación creadora en el moderno sentido de este término. El canto es el resultado de la acción recíproca entre el cantor, el público presente y los recuerdos del ejecutantes de los cantos ya interpretados. Al trabajar con esta acción recíproca, el canto resulta original y creador sobre bases bastantes diferentes de los del escritor (Ong, 1982:143).

Los temas se constituyen gracias a los grupos de fórmulas sean éstos largos o pequeños. Parry denomina tema el grupo de ideas regularmente usado en la narración de cuento con estilo formulaico. Por ejemplo, el primero y mejor tema en el 'canto de Bagdad' este es un consejo y es uno de los más comunes y más usados. "El sultán ha recibido un carta de sus comandantes de campo quien ha sitiado a Bagdad por 20 años sin provecho. El llamó a todos sus consejeros para preguntarles que hacer al recibir la mala noticia de uno y breve noticia de otro y el tema concluye con la escritura de la carta de una imperial a Bosnia y despacho del mensajero" (Lord, 1960: 69-97).

Incidentes de este tipo en cantos tras cantos y de tanto oír los modelos de temas llegan a ser familiar al cantor joven ya antes de iniciarse. El joven es cautivado por todos estos, hasta observar un sentido de la estructura de esos temas así como él observa los ritmos y los modelos de las fórmulas. El grado de improvisación varía de cantor a cantor y depende de la canción misma. El principiante consigue laboriosamente los temas de su primera canción. Así como aprende a construir líneas, piensa la historia escena por escena o tema por tema (Lord, 1960: 84).

El cantor llegará a tener un armazón con que construirá su tema. Luego será un repertorio de temas del cantor comienza ya a este periodo a construir de un núcleo fuertemente influido por el único cantor de quien lo ha aprendido, quizás sea de su padre que es su primer profesor. A este núcleo primero se suman elementos de la presentación de temas de otros cantores, de temas de la actuación de otros cantores y elementos que él puede agregar asimismo, usualmente inconsciente o bajo la inspiración del momento, no obstante, nuevamente se debe acentuar que no hay apremio sobre él al hacerlo desde fuera.

Considerando lo anterior, podemos decir que un tema hace y logra un normal desarrollo en la práctica de un cantor, es decir, cuando este realiza la ejecución. Este se constituye de un conjunto de ideas dados gracias a grupos de fórmulas largas o cortas. El tema en la cultura oral no es lineal ni cronológica; tiene su propia lógica. Su aprendizaje se logrará al igual como las fórmulas, básicamente mediante un proceso inconsciente ya desde niño, antes de ser un cantor hábil. Los temas al comienzo serán cercanos a los temas del *ülkantufe* mayor, y demás cantores a quienes se les ha oído cantar; pero a través del tiempo, ya serán, propios del sujeto.

3.1 Análisis temático del canto *marikita*

a) *Müthümün* (invocación)

Mediante una sucesión de fórmulas que conforma toda la primera estrofa, el esposo, con expresiones afectivas llama a su mujer con el propósito de comunicar algo muy importante para ambos. Por ejemplo:

1 marikita marikita marikita marikita marikitamarikita
marikitamarikita marikita
Mariita Mariita Mariita Mariita MariitaMariita MariitaMariita
Mariita
marikita marikita marikita marikitamarikita marikita
Mariita Mariita Mariita MariitaMariita Mariita

b) *Eludungungenkure* (mensaje a la esposa).

El esposo comunica a su mujer que es probable que un grupo de sus selectos amigos llegue de visita a su hogar. Por lo que ella deberá estar atenta; y, cuando estos lleguen tratar con el mayor esmero a los visitantes. Por ejemplo:

4 *akulengaakulengangañikümekepuwenhüyanaymarikitamarikitamarikitamarikita*
si llegan a nuestro hogar mis buenos amigos, Oh, Mariita, querida esposa
5 *kümeatendekümeatendelayanngangañipuwenhüyanhaymarikitamarikita*
atenderás bien a mis buenos amigos, tú Mariita querida esposa

c) *Pürümadüngun* (énfasis al comunicado).

Se observa que la fórmula *marikita* se repite desde la segunda mitad de las líneas. Lo que debe dar a entender que el oyente está allí presente; y que el esposo busca con afán internalizar la información; aunque ella no expresa palabra alguna.

11 *akulengaakulengangañikümewenhüyamarikita marikitamarikita*
..... oh Mariita querida esposa,
18 *puwenhüyanaymarikitamarikitamarikita*
.....oh, Mariita, querida esposa

d) *Wenüywithanmawürkelu* (visita de amigos).

El esposo expresa que existe la posibilidad de que un grupo de sus amigos pueda visitar su hogar; es decir, ambos -marido y mujer- van a tener la oportunidad de recibir unas personas gratas y respetadas.

3 *akulengaakulenga*
si llegan

4 *akulengaakulengangañikūmekupwenhūyanaymarikitamarikitamarikita*
si llegan mis buenos amigos, Oh, Mariita, querida esposa

e) *kūmewenūy withan* (visita del buen amigo).

El esposo comunica a su mujer que es posible que venga aquel que es el más distinguido de sus amigos.

11 *akulengaakulengangañikūmewenhūyamarikita marikitamarikita*
si llega mi buen amigo, oh Mariita querida esposa.

f) *Faliluwūnwenūy* (valor de la amistad).

El esposo expresa que si la atención a los distinguidos amigos se efectúa de manera óptima, él como jefe de hogar y varón de la comunidad será objeto de un recuerdo grato. Será estimado por los amigos quienes comentarán de él “buen amigo, nos recibió en su hogar y, además, tiene una buena esposa; demostrada por su diligente atención“. Con esto ellos demostrarán aprecio y valorarán el gesto del jefe de hogar. Por ejemplo:

19 *mūnakūmēmūnakūmekuremūnakūmekurenīyerkeyngañīwenhūyīñchenga*
dirán qué digna esposa es la que tiene mi amigo

20 *mūnakūmeatendeeneungamūnakūmeatendeeneunga*
con tanta diligencia me atendió
gañikūmewenhūyngañikurengañikūmewenhūyngañikure
la querida esposa de mi excelente amigo

g) *ngenrukañēduankaam* (actividades de la dueña de casa). *Kumelhowūnwithanwenūy* (recepción atenta a los amigos).

El marido comunica a su mujer que deberá tener especial consideración por las personas que visitarán su hogar. Puesto que son individuos estimados y respetados por él. Al mismo tiempo que ambos deberán preocuparse hasta de los más mínimos detalles para ofrecer una recepción digna. Lo anterior significa saludarlos pasándoles la mano; ofrecerles asiento en donde descansar; desplazarse con rapidez a fin de estar siempre preocupados por la feliz estada de la visita.

5 *kūmeatendekūmeatendelayanngangañīpuwenhūyanhaymarikitamarikitamarikita*
tratarás con atención a mis amados amigos, Oh, Mariita, querida esposa

Preparaukūleyaymi (tener el hogar limpio). El esposo comunica a su mujer que deberá realizar los preparativos necesarios. Por ejemplo, limpieza del hogar, ordenar los elementos, disponer de los alimentos , etc.

8 *preparaukūleyaymipreparaukūleyaymimarikitapreparaukūleyaymimarikita*
debes ya estar preparada Oh Mariita, querida esposa

Reynatu (estar peinada). El marido comunica a su mujer que deberá preocuparse de la presentación personal. Cuidar su vestuario, el aseo personal; tener el cabello peinado, etc.

9 *kūmereynatukūmereynatukūmereynatuleyaymimarikitakūmereynatuleyaymimarikita*
debes estar arreglada y bien peinada, Oh Mariita querida esposa.

Anunagūmūnwitham (situar en el asiento). El esposo comunica que llegada las personas a su hogar, ella indicará los asientos en donde estos deberán sentarse. Colocará la cobija nueva de lana gruesa tejida a telar sobre el asiento. Invitará allí al amigo más distinguido de su esposo a sentarse –expresión máxima de respeto-. El visitante deberá quedar con su espalda afirmada en el respaldo del asiento .

13 *anūnagūmanūnagūmanūnagūmkūnulelagenkaykiñekūmeñekūmew*
debes dejarlo cómodamente sentado
wangkumewanhaymarikitamarikita
en un buen asiento oh, Mariita, querida esposa

14 *rekūlenturekūlentukunuaqimianhaykiñekūmeponthomeungakiñekūmeponthomeunga*
reclinará su cuerpo en el respaldo del asiento sobre una cobija nueva de lana gruesa.

3.2 Análisis temático del canto *l'afkenchekoñi*.

El canto *l'afkenchekoñi* contiene los siguientes temas.

a) *küpal* (procedencia).

Por medio de las fórmulas *l'afkeñche* presentes en la líneas 2, 3, 4, 9, 31, 32, del canto N° 2, un varón expresa que él es hijo del mar; es decir, hijo de la gente de la costa.

2 *lhafkeñchelhafkeñchelhafkeñchekoñi iñche*
yo soy hijo de la gente del mar

3 *lhafkeñchelhafkeñchekoñi ñche anhay*
soy hijo de la gente del mar, oh amigo

4 *lhafkenche lhafkenhche lhafkenche*
de la gente del mar

9 *lhafkeñchengakoñiñche*
yo soy pues, hijo varón de la gente del mar

31 *l'afkenhchel'afkenhche*
persona del mar

32 *l'afkenhchel'afkenhcheiñche*
yo soy persona del mar

b) *Küalpiken*, (prodedencia).

En primera persona singular el sujeto refiere su procedencia a un grupo de oyentes. Primero se dirige al público en término general y segundo, como a hermanos de raza. Señala que sus ancestros se les reconoce como venidos de una buena familia y que tienen (estatus y poder) entre las comunidades o familias mapuches⁵³. Razón por la que él de una manera personal señala, que es hijo, fruto, o engendro de una clase social o estirpe de bien.

27 *kümeküpalñche/kümekoñiñche*
buen venir yo buen venir yo

28 *kümeküpalñchepikenngapuen*
yo siempre digo: soy de buena descendencia,

29 *peñiengünpeñiengün*
oh, estimados hermanos

53 Ver sobre organización social mapuche antes de la radicación. Estos se constituían en clanes que eran grupos consanguíneos a los que se les llamaba '*lofche*'. Ricardo Latchman, Organización social y religiosa del pueblo mapuche.

c) *Negakelan* (no niego).

Siempre en primera persona gramatical, mediante el pronombre *iñche* (yo), se refiere a oyentes en segunda persona singular a través de los vocablos *anay* y *peñi* (hermano de sangre). Este se dirige a ellos para expresarles que él no oculta su raza, sino que los reconoce y los valora.

33 *negakelannganegakelannga*
no niego

34 *tañüküpalñche*
mi ascendencia

35 *iñcheianayñcheanaypeñi*
yo, pues, mi amigo

d) *Tuwün* (padres).

Con la reiteración dual de las fórmulas *piwürnga piwürngi*, que se encuentra en relación contigua con la forma verbal *fotüminkelhe*, él da cuenta que es hijo varón⁵⁴ del *piwre*⁵⁵ cuyo conocimiento más bien descubierto por él lo da a conocer.

5 *piwürngañipiwürngañipiwürngañipiwürngañi*
del piure pues del piure pues del piure pues

6 *fotüminkelheñcheanhay*
soy hijo varón del piure, oh amigo

7 *piwürngañipiwürngañi*
del piure, del piure pues

8 *fotüminkelheñcheanhay*
y soy hijo varón del piure, oh amigo

e) *Pelhukapelhu koñirkelheñche* (hijo del choro).

Mediante las fórmulas *pelhukapelhu*, *pelhukapelhuy koñirkelheñche*, el sujeto da a conocer al público que él es hijo varón (parido) del choro⁵⁶ (molusco).

10 *pelhukapelhupelhukapelhupelhukapelhu*
del choro, del choro, del choro

54 En la lengua mapuche se debe precisar a qué hijo se refiere, esto es, si es varón o si es hembra y también precisar si es hijo de mujer o de hombre. Por ejemplo: *fotüm* (hijo varón del padre), *ñawe* (hija mujer del varón), *wenthu puñeñ* (hijo varón de la mujer), *domo puñeñ* (hija hembra de la mujer).

55 El *piwre*, pyura chilensis de, (FOP.). Nomenclatura de recursos Pesqueros de Chile es un marisco pequeño similar al erizo de mar en cuanto a su caparazón, pero son espinas. En su interior contiene una bolsita de color naranja que a su vez lleva un líquido comestible.

56 El choro, *nytilus chilensis*, (FOP.). Molusco comestible y abundante en tiempos pasados en esta zona.

- 11 *ngañikoñirkeiñcheanhay*
soy hijo, pues amigo
- 12 *pelhukayngañingañikoñirkeiñcheanay*
del choro soy, oh amigo, hijo del choro de mar

f) *Mapu* (tierra).

Con el uso de las figuras onomatopéyicas *yawauyawaungey* (sonido grave), *kuyaukuyaungey* (sonido agudo) el héroe expresa que tanto su tierra, como el espacio donde él vive todo está en movimiento. Los seres que allí habitan producen ruidos potentes y veloces - aquello implican poder-; y aquellos ruidos agudos, connotan velocidad y fuerza.

- 13 *yawauyawaungeyyawauyawaungeyyawauyawaungey*
mi tierra, oh amigo, está en constante ruido
- 14 *ngañimapueiñcheanay*
mi tierra, oh amigo
- 15 *kuyaukuyaungeykuyaukuyaungey*
retumba mi tierra, oh amigo

g) *Ruka* (casa).

Mediante la fórmula verbal *meleykaynga* (existe); y la frase sustantiva *kurarukamew* (en casa de piedra) y frase adjetiva como *tañifamilia* (mi familia), todos entrelazados, en primera persona singular, expresa que su familia vive en una casa de piedra. Enfatiza al oyente que el lugar en donde habitan sus ancestros y seres cercanos a él, es una casa de piedra.

- 17 *müelheykayngamüleymüelheykayngamüley*
habitas pues
- 18 *kurarukameukurarukameu/*
en casa de piedra
- 19 *tañifamiliañcheanay*
oh amigos, mi familia.

h) *Nombrena* (nombre).

En primera persona singular, se dirige a los hermanos de raza, a través del vocablo *peñiengün*. Y señala que lo expresado anteriormente es la razón que ha permitido que él como individuo tenga un nombre. Lo anterior le da la razón a él comprender su ascendencia. Por lo que para él está claro de donde procede ⁵⁷.

⁵⁷ Este es un valor que la sociedad mapuche aprecia y desarrolla y que se evidencia en este caso particular en los cantos. Esta práctica cultural, tal vez, es la que hace porque los mapuches hasta el día de hoy les ha permitido mantener viva su cultura su lengua y en gran medida su modo de concebir el mundo.

20) *feymulhengafeymulhenga/feymulhengafeymulhenga*
por esta razón

21) *yen kayngayenkaynga*
llevo un apellido

22) *nombren ganombreiñche*
llevo un yo un nombre

i) *Piedraalta piñmangennga* (les llaman piedraltinos).

Por medio del préstamo en español *piedraalta*, él expresa que a su familia se les identifica como *piedraltinos*⁵⁸. El gentilicio se refiere a los habitantes de las comunidades locales que constituyen el sector. Estos llevan el nombre que comparten hoy en día ya sea por lazos sanguíneos, por creencias y o por el modo de vida en general.

El préstamo del español 'piedraltinos', viene del término "piedra alta" y es usado a cambio del vocablo *pangku* cuya explicación es más compleja, su contenido profundo es menos accesible para el auditorio en general. No podría ser de otra manera, puesto que es un término privado de chamanes y lonkos del lugar. Sin duda, estos aspectos se relacionan con la creencia mapuche.

58 *piedra alta*, es el nombre con que se designa una piedra grande que se encuentra a orillas del mar, en este sector. Por su tamaño es visible a simple vista a más de 20 Km. de distancia por la misma costa. Otro aspecto que habrá de tenerse en consideración es el punto en donde la comunidad va a depositar la ofrenda ritual como parte de la ceremonia religiosa mapuche conocido como el *ngillatun*.

3.3 Análisis temático del canto *l'afkenchewenthu*.

Los temas que desarrolla el canto *l'afkenchewenthu* son los siguientes:

a) *Tuwün* (procedencia).

A través del empleo de la primera persona singular, el pronombre *inche*, se dirige a un interlocutor colectivo *apuen* (ustedes o a todos ustedes). El expresa por medio de frases interrogativas que tienen un carácter dubitativo, como, por ejemplo, ¿no soy yo hombre de mar?. Es como preguntar al auditorio para decir, no soy yo acaso un hombre costeño.

2 *l'afkenhchewenthu l'afkenhchewenthu l'afkenhchewenthuiñchenoamapuen*
acaso es pues, oh amigos, no soy yo persona del mar

3 *l'afkenhchewenthu l'afkenhchewenthunoamaiñchepuen*
pues, acaso no soy yo, oh amigos, persona del mar

4 *l'afkenhchewenthu l'afkenhchewenthu noamaiñchepuen*
acaso, pues, oh amigos, no soy yo persona del mar

La misma idea es replicada por el héroe por medio de las fórmulas *l'afkenchekoñi* en la segunda mitad de las líneas (17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 28, 29, 30, 34).

b) *inchiñoama* (acaso no somos nosotros)

La forma *noama* (acaso no) incorpora en función sujeto a la primera persona plural *inchiñ* (nosotros). Con esta expresión involucra a todos los oyentes del canto, participándole de la misma pregunta que a la vez es aseveración, por ejemplo: "acaso no somos nosotros".

32 *l'afkenchekoñil'afkenchekoñinoamaiñchiñpuen*
no somos pues, oh amigos, todos hijos del mar

33 *l'afkenchekoñil'afkenchekoñinoamaiñchiñpuen*
no somos pues, oh amigos, todos hijos del mar

c) *Düngünyengen* (habladurías).

Con las fórmulas *münadünyengen* (hablar mucho de) y *l'afkenchewenthu* (hombre costeño) dirigido a un interlocutor colectivo concreto "*a puen*" (ustedes, oyentes), el héroe expresa cómo la gente habla de él en demasía; es decir, que critican el hecho de no tener otro sustento más que los mariscos. Se podría entender que para los mapuches del sector una vida así es sinónimo de pobreza material, y entonces llevar una vida con estas características, no es bien visto. Las habladurías pasan a ser quejas de los hombres.

Por ejemplo:

- 11 *lokomongenngalokomongenngapiyenetuy*l'afkenhche
wenthuapuen
 ya cuentan de él, oh amigos, que vive gracias al loco⁵⁹ del mar

d) *piwürmongen* (vivir solo de piure, marisco) *kolhofmongen* (vivir solo de cochayuyo)

- 14 *kolhofmongenngakolhofmongenngapiyenetuy*l'afkenhche
wenthuapuen
 ya está diciendo de él, oh amigos, que él vive gracias al cochayuyo

e) *salhemongen*⁶⁰ (vivir solo de choro, marisco).

- 17 *shalhemongenngashalhemongenngapiyenetuy*nga
 la gente, oh amigos, que él vive gracias al chorito marino
*ñidunguyengen*l'afkenchekoñiapuen
 gente, oh amigos, que él vive gracias al chorito marino

f) *machamongen*⁶¹ (vivir solo de machas, mariscos).

- 20 *machamongenngamachamongenngapiyenetuy*
l'afkenhchekoñiapuen
 ya están diciendo, oh amigos del hijo de mar que vive gracias a la macha.

g) *wilhifemongen* (vida de orinador).

Estas habladurías que son molestias de la gente- alcanzan zonas de la vida íntima del sujeto, al hacer uso del término *wilhife* (persona que se orina en la cama por no controlar su esfínter). Esta expresión adquiere niveles de sarcasmo, debido a que se refiere a una persona adulta. Tanto es así, que se escucha la risa del auditorio mientras se ejecuta el canto.

- 26 *wilhifemongenwilhifemongenpipiyenetuy*lhafkenhche koñiapuen
 orinador vivir orinador vivir dicen dicen ya él mar persona hijo
 oyentes que aún siendo persona adulta se orina en la cama
- 28 *feymeunoamawilhifemongenwilhifemongenpipiyenetuy*
 no por ello, oh amigos, que indican que el hijo de mar,
wilhimapuchel'afkenhchekoñiapuen
 Por esa causa no es acaso que dicen que el hombre mapuche del sur es orinador.

59 Loco molusco muy comestible y en tiempo pasado en esta zona (Concholepas, concholepas). (ver, FOP. Nomenclatura de Recursos pesqueros de Chile), choritos.

60 Shalhe, *Mythus chilensis* (ver, FOP. Nomenclatura de Recursos pesqueros de Chile).

61 Macha, *Mesodeama donocium*, (ver FOP. Nomenclatura de Recursos pesqueros de Chile).

h) *sumakülelay* (estar tranquilo).

Mediante la fórmula *sumakülelay*, el sujeto, héroe expresa estar sereno. Aun cuando lo que dicen de él no es agradable a su persona. El es un individuo seguro, sabe cuáles son los reales beneficios que obtiene de la riqueza marina. Y, por cuanto es persona de mar, hombre de la costa. Hecho que él valora profundamente su modo de vida, que le lleva a entender su vida muy diferente como la gente piensa.

29 *suamkülelaysuamkülelayl'afkenhchekoñiapuen*
sin embargo nada altera la paz, oh amigos, la vida del hijo del mar

30 *cheudumeamacheudumeamaamuayemkayngal'afkenchekoñiapuen*
donde quiera que deba ir, oh amigos, el hijo del mar

31 *duamkülelayl'afkenchekoñiapuen*
siempre está en paz, oh amigos, el hijo del mar

3.4 Análisis temático del canto *mañkian*.

a) *Müthümün* (invocar).

En el canto se utiliza la fórmula *mañkianem*, es la invocación que realiza la voz. *Mañkian* fue una persona joven de la comunidad llamada *nüye*. Después de ser atrapado por el mar, hoy se encuentra viviendo allí. El canto, a través del uso de esta fórmula y su variante *mañkianem*, alude al mismo ser.

b) *Ngilhatun* (petición).

Mediante el uso de las fórmulas verbales como *eluanipeye*, realiza dos formas de peticiones. Siendo siempre los productos del mar (mariscos, algas marinas, etc.) los objetos solicitados. La voz dirigiéndose a la persona *mañkian*, solicita los bienes alimenticios diciendo: "oh tú, *mañkian*, hacedme favor"

4 *fürenienanaymañkianüeiün*
hacedme favor oh *mañkian*

y, luego "oh tú, *mañkian* dadme alimento"

5 *eluan kayipeyeancaymañkian/nn*
dadme la comida material (los productos del mar) oh *Mañkian*

Solicita el *piwre* (marisco) diciendo "oh, *mañkian* dadme *piure*"

10 *elueeenanhaypiwüracanhaymañkian/mañkianhem*
dadme *piure*, oh *mañkian*

Mediante la fórmula *niyefulmiñawe* (si tuvieras hijos) hace una petición hipotética.

Valiéndose de la frase condicional *niyfulmiñawe*, *niyefulmifotüm* solicita ayuda, diciendo "si tuvieras hijo o si tuvieras hija" permite que nos envíen locos. Ellos deben enviarnos todo tipo de alimentos.

14 *niyefulmiñawe*
si tuvieres hija

15 *niefulmifotüm*
si tuvieres hijo

16 *kelhuayĩmeu*
que nos ayuden

17 *mandalayĩmeuloko*
que nos envíen locos

18 *mandalayĩmukom*
que nos envíen todo tipo de

- 19 *ipeyeanhaymañkian*
alimentos marinos oh *Mañkian* ⁶²

c) *awüngen* (pobre de mí)

En primera persona singular, el sujeto da una expresión de gran dolor; indicando que una aflicción muy grande le aqueja; y, que él como persona no puede afrontar.

- 8 *awüngeenhanhatiy*
que desgracia la mía

- 9 *awüngeenhanhaymañkian*
que desgracia la mía, oh *Mañkian*

d) *ül'men* (rico).

Mediante las fórmulas nominales y, haciendo alusión a los moluscos, crustáceos, da cuenta de la riqueza que el mar de *Mañkian* posee. Así por ejemplo: dice "tú mar tiene macha".

- 12 *machanieymil'afken*
oh *Mañkian* que eres el dueño del mar que tiene abundantes machas.

Continúa haciendo alusión a la riqueza marina, diciendo: puesto que ya hay macha, l'uwa (ridaea), cochayuyo (durrillea antártica); refiriéndose a la época en que estos productos suelen ser abundantes.

- 20 *mülelheykayngalhuche*
ya es tiempo del luce

- 21 *mülelheykayngal'uwa*
ya es tiempo de la l'uwa

- 22 *mülelheykayngakolhof*
ya es tiempo del cochayuyo

El sujeto se dirige al mar y en particular, dice: "Oh *Mañkian*, tu mar tiene todo tipo de alimentos; todo tipo de peces "

- 31 *ithofilhipeyeniemyianaymañkian*
oh *Mañkian* tú tienes comestible

- 33 *fentheniyemichahwa*
tienes muchos peces

- 34 *fentheniyemiipeyeany*
tienes muchos alimentos

62 *Chumafuyuchimañkian* (¿qué podríamos hacer?)

e) *Mülewe* (lugar donde se vive).

La fórmula *karüleyimimapu* (tu tierra es verde) y mediante adjetivos verbalizados alude se refiere al color verde de la tierra (mundo) en donde habita *Mañkian*, diciendo: está verde tu tierra, está verde el mar.

28 *karüleyngamimapu*
tu mundo en donde vives (habitas) es todo de color verde

30 *karüleykayngal'afkenh*
el mar es todo de color verde

En este espacio habita *Mañkian*, aunque el cantor señala que desconoce el lugar preciso. Por eso dice "Oh *Mañkian*, donde te encontrarás"

25 *chewchimüleymimañkian*
en qué lugar te encontrarás oh *Mañkian*

26 *chewchimüleymimañkian*
en qué lugar preciso te encontrarás, oh *Mañkian*

Aunque sí sabe que se desplaza debajo del mar por cuanto dice "Oh *Mañkian* andas recorriendo bajo el mar"

27 *miñchel'afkenhngamiyawimianhaymañkian*
puesto que andas debajo del mar, oh *Mañkian*

f) *Tüwam* (tener buena relación).

Chumafuyuchimañkian ¿qué podríamos hacer, oh *Mañkian*?. El sujeto siente admiración por el sujeto invocado. Entonces interroga qué podría hacer, cuando expresa "oh *Mañkian* que podríamos hacer"; luego, añade las virtudes que *Mañkian* tiene como persona, señalando "tú eres una persona muy buena"

38 *münakümecheeymi*
tú eres tan buena persona

CAPÍTULO IV.

CONCLUSIONES: ESLABONES DE LOS NIVELES DE ANALISIS.

4.0 Eslabones.

En este espacio y a modo de conclusión, se busca abrir el estudio hacia el mundo más amplio del pensamiento mapuche.

La presencia de ciertos elementos recurrentes, indican que los cantos están asociados por algunos eslabones cuya descripción puede llevarnos a comprender la cosmovisión, la historia y; al mismo tiempo permitirnos comprender, que deben estar operando para reconstruir la tradición de la cultura mapuche, estando aún viva.

Estos elementos, además, deben estar reflejando la técnica de composición del canto, es decir, allí debe encontrarse el modelo de producción verbal que emplea herramientas sonoras en algunos casos de gran complejidad.

Los resultados, sin embargo, deben ser entendidos como parciales y no definitivos; pero, que aportan al conocimiento del canto. El instrumento de análisis empleado, debería permitir el estudio de más cantos, y corroborar, por ejemplo, si la clasificación intracultural propuesta en los esquemas anteriormente es o no válida.

4.1 Elementos recurrentes.

Se puede apreciar que tanto en los cantos estudiados puntualmente como en aquellos que se encuentran en el apéndice, existen ciertas unidades que son recurrentes en los niveles métrico, formulario y temático.

4.2 Elementos en el nivel métrico.

En este nivel encontramos en uno y otro canto los siguientes elementos: a) tipo de metros; b) tipos de líneas; c) vocal melódica "e"; d) frase no melódica; e) número de líneas y número de estrofas.

4.3 Tipos de metros.

Los metros comunes y recurrentes son los siguientes: [vvv-], [v-], [vv-]. En menor grado se encuentran los metros [vvvv-], [v-v]. Desde este punto de vista, la diferencia que se da entre un canto y otro es el uso de ciertos metros con mayor o menor frecuencia.

Así, por ejemplo, *marikita* emplea el metro [vvv-] de manera preponderante con un 68,03%; luego, el metro [v-] con un 11,47%; y, en tercer lugar, el metro [vv-] con un 8,19%.

En cambio *l'afkenhchekoñi* tiene el metro [v-] en primer lugar con un 48 %, que en *Marikita* se empleó en segundo lugar; también, tiene el metro [vv-] en segundo lugar con un 29,6 % cuando en *Marikita* se empleó en tercer lugar; y, tiene el metro [vvv-] en tercer lugar con un 68,03%, en cambio en *Marikita* se empleó en primer lugar.

4.4 Líneas comunes.

Entre las líneas de más uso es el de tipo tetrametro. En *l'afkenhchekoñi*, por ejemplo, se ha empleado con un 31,41%, y en *l'afkenhchewenthú* con un 27,7 %. Las líneas bimetro, en *l'afkenhchekoñi*, se emplea en un 22,85% y en *mañkian* con un 34,09%; las líneas tetrametro en *l'afkenhchekoñi*, se utiliza en 31,41% y en *l'afkenhchewenthú* con un 27,7 %; las líneas se emplean en *marikita*, por ejemplo, con 22,22% y en *mañkian* con un 18,18%.

4.5 Cuadro de los tipos de líneas.

Marikita

1° octometro	6	33,33%
2° unimetro	4	22,22%
3° dodecametro	3	16,16%

l'afkenhchekoñi

1° tetrametro	11	31,41%
2° bimetros	8	22,85%
3° trimetros	8	22,85%

l'afkenhchewenthú

1° tetrametro	10	27,7%
2° trimetro	10	27,7%
3° pentametro	8	22,22%

mañkian

1° trimetro	16	36,36%
2° bimetro	15	34,09%
3° unimetro	8	18,18%

4.6.0 Vocal melódica "e".

La "e" es una vocal media anterior no redondeada, que siempre lleva melodía. En la segunda mitad de su realización comienza a ser media posterior semicerrada. La realización de esta vocal variará de un cantor a otro, inclusive se realizará nasalizada. Esta vocal se encuentra en el comienzo de la primera "estrofa"; aunque en algunos cantos sólo estará presente al inicio de la primera estrofa. Ver línea 1 del canto 1; líneas 1, 2, 6, 10, 14 del canto 4 y las líneas 1, 6, 11, 16, 21, 26, 30, 36, 44, 76, 95 del canto 8.

4.6.1 Frase no melódica.

La última línea del canto es un vocablo o frase, sin melodía, comúnmente breve, que permite cerrar el canto y al mismo tiempo que da unidad al texto. Por ejemplo, *pinga* (el canto dice así) que es parte de la línea N° 18 del canto N° 1; *fentekumulayu* (aquí dejo de interpretar esta canción para ti), que se encuentra en la última línea del canto N° 8; *elhafentepun* (por ahí llego con la ejecución de mi canto) se encuentra en la última línea del canto N° 10; *pikunumekerki pu l'afkenchenga* (así suelen, de vez en cuando, cantar los costefios), se encuentra en la última línea del canto N° 3, etc.

4.6.2 Número de líneas y estrofas.

Las líneas de los cantos oscila entre un número, aproximado, de 8 a 200 por texto. Así, por ejemplo, el canto *papayanaypapay*, tiene 8 líneas; *marikita*, tiene 18 líneas; *l'afkenchekoñi*, tiene 35 líneas; *l'afkenchewenthuthu*, tiene 36 líneas; *mañkian*, tiene 44 líneas, *kiñe domingonga*, tiene 117, etc. Los cantos que no llevan melodía, pueden superar bastante las 200 líneas.

Los "textos" que llevan melodía pueden agruparse en 'estrofas'. Esto se debe a la existencia de silencios y a las secuencias ideativas demarcables. De esta manera se puede apreciar, que el número de estrofas de los cantos estudiados va entre 5 a 11 estrofas. Así, tenemos que *marikita*, tiene 5 estrofas; *l'afkenchekoñi* 9; *l'afkenchewenthuthu* 11 y *mañkian* 11.

4.6.3 Elementos comunes en el nivel formulario.

Podemos observar los siguientes elementos recurrentes: a) fórmula nominal, b) distribución dual, tripartita y cuatripartita de fórmulas, e) fórmulas verbales.

4.6.4 Fórmula nominal.

Existen ciertas fórmulas que por sí solas llegan a constituir una estrofa. Estas expresiones pueden ser nombre de personas como *marikita*, *mañkian*; saludos, como *marimari*; frases como, *l'afkenhchekoñi*, *l'afkenchewenthuthu* o formas verbales, como *düngulhefiñ*, etc. Pero no sólo se encuentran presente en la primera estrofa sino vienen a componer parte de las demás líneas que conforman las estrofas. Estas fórmulas conllevan gran parte del contenido temático.

Por ejemplo, la fórmula *marikita* (v v v -) que consta de tres sílabas cortas y una larga, es un sustantivo propio en diminutivo, lo que significa literalmente "*mariita*". En el texto melódico, connota el amor que él tiene por ella. La confianza y estima que siente en cuanto es su compañera de vida, la confidente y la dueña de hogar. Todo aquello es expresado mediante el ritmo y la melodía como se observa en la primera línea de la primera estrofa del canto N° 1.

1 *marikita marikita marikita marikita marikitamarikita marikita*
marikitamarikitamarikitamarikitamarikitamarikitamarikitamarikita

Del mismo modo, en la representación gráfica, se advierte la distribución que tiene esta fórmula en el canto. Si buscamos *s1* en la línea 1 de la primera estrofa y líneas 4, 5, 6 de la estrofa N° II, tenemos lo siguiente:

1-	s1	s1	s1	s1	s1	s1	s1	s1	s1	s1	s1	s1	s1	s1	s1	s1	s1
4-	v1	v1	s2.1	p1	s1	s1	s1	s1									
5-	v2	v3	s2.2	p1	s1	s1	s1										
6-	s1	s1	s1	s1	s1												

La fórmula *mañkian* que tiene la métrica (v-v); y su variante *mañkianem* cuya métrica es (v-v). Consta de *mañkian*, sustantivo (Mañkian); *em* (partícula) idea de persona fallecida. Ver líneas 2, 3 de la primera estrofa. Es un sustantivo que designa a una persona sobrenatural para invocar y solicitar la ayuda material esperada: Por ejemplo:

2 *mañkianemmañkianm*
mañkianemmañkianm

En la representación gráfica, se puede observar cómo se distribuye en las líneas 2 y 3 de la estrofa N° I y 20, 21, 22 de la estrofa N° VI.

2)	s1	s1
3)	s1	s1
20)	v8	s1
21)	v8	s12
22)	v8	s13

L'afkenche es una fórmula que tiene como métrica vv- y está repetida 13 veces. Sintácticamente se constituye de dos sustantivos *l'afken* (mar) y *che* (persona). Refiere a la "procedencia de la persona", idea que tiene relación con la vida de la costa y de la persona que habita cerca del mar. Su empleo es semejante a la forma exterior; por ejemplo, ver líneas 2, 3, 4 de la estrofa N° 1 del canto N° 2.

2 *l'afkeñchel'afkeñchel'afkeñchekoñiñiche*
 3 *l'afkeñchel'afkeñchekoñiñicheanhay*
 4 *lhafkenchel'afkenhchel'afkenche*

Y en la representación gráfica, también se aprecia su distribución en las líneas 2, 3, y 4 de la estrofa N° 1.

2.-	s1	s1	s1	s2	p1
3.-	s1	s1	s2	p1	p2

L'afkenhewenthul, consta de 5 sílabas métricas que son (vvvv-). Se repite 24 veces. Se compone de 3 palabras con función sustantiva que son *l'afken* (mar); *che* (gente, persona) y *wenthul*, (persona masculina). Alude a un sujeto que tiene contacto con el mar, debido a que vive en su cercanía; que da cuenta de un hombre hábil para extraer productos marinos. Ver líneas 2, 3, 4 del canto N° 1.

- 2 *l'afkenhewenthul'afkenhewenthul'afkenhewenthul'iñchenoamapuen*
- 3 *l'afkenhewenthul'afkenhewenthumoamainchepuen*
- 4 *l'afkenhewenthul'afkenhewenthumoamainchepuen*

En la gráfica, se aprecia su distribución en las líneas 2, 3, 4 de la primera estrofa y líneas 5, 6, 7, 8 de la segunda estrofa.

2.-	s1	s1	s1	s2	p1
3.-	s1	s1	s2	p2	
4.-	s1	s1	s2	p1	
5.-	v1	v1	s1	p2	
6.-	v1	v1	s1	p2	
7.-	s1	s1	s2'	p1	
8.-	s1	s1	s2'	p1	

Similar es el uso de las fórmulas en los demás cantos. Por ejemplo, líneas 1, 2, 3, 4, 5, del canto N° 8.

- 1 *marimari marimari ...*
- 2 *marimari marimari ...*
- 3 *marimari marimari ...*
- 4 *marimari marimari ...*
- 5 *marimari marimari ...*

Líneas 2, 3 del canto N°8 y líneas 2, 3, 4, 5 del canto N°9.

- 2 *dungullefiñdungullefiñ*
- 3 *dungullefiñdungullefiñ*
- 2 *lhawethewenthungen*
- 3 *elhawethewenthungen*
- 4 *elhawethewenthungen*
- 5 *elhawethewenthungen*

4.6.5 Modo de disposición de las fórmulas.

Ciertas fórmulas se repiten dos o más veces antes de enlazarse con otra expresión. A esto hemos llamado uso dual y las hemos subrayado. Por ejemplo, las líneas 5, 14 (canto N° 1); la línea 3, (canto N° 2); las líneas 5, 29, 35 (canto N° 3):

- 5 kümeatende kümeatendelayannga
 14 rekürentu rekürentukumuafimianhay
- 3 l'afkeñche l'afkeñchekoñiñiñcheanhay
- 5 münadünguyen münadünguyenl'afkenhchewenthupuen
 29 suamkülelay suamkülelayl'afkenhchekoñiapuen
 35 l'afkenchekoñi l'afkenchekoñinoamaiñchiñipuen

Ciertas fórmulas se repiten tres veces antes de enlazarse a otra expresión. A esto hemos llamado uso triple de fórmulas y las presentamos aquí subrayadas. Por ejemplo: líneas 9 y 13 del canto N° 1; y, las líneas 2, 10, 13 del canto N° 2:

- 9 kümereynatu kümereynatu kümereynatuleyaymi
 13 anünagüm anünagüm anünagümkümelelagentay
- 2 l'afkeñchel l'afkeñche l'afkeñchekoñiñiñche
 10 pelhukapelhu pelhukapelhu pelhukapelhungañikoñirikelhe
 13 yawauyawaungey yawauyawaungey yawauyawaungey

Existen ciertas fórmulas que se repiten cuatro veces. Dos de manera lineal y dos de manera paradigmática. En la cuarta repetición se relacionan con las demás secuencias de sonidos para formar la unidad mayor. Por ejemplo, ver líneas 3) y 4) del canto N° 1; y, líneas 6 y 5 del canto N° 3 que aquí las presentamos subrayadas.

- 3 akulenga akulenga
 4 akulenga akulengangañikümekepuwenhüyanay
- 5) piwürngañi piwürngañi
 6) piwürngañi piwürngañi fotümürkelheiñcheanhay

4.6.6 Elementos recurrentes en el nivel temático.

En el plano temático encontramos los siguientes tópicos: a) encantado y atrapado en el agua (*ko*, *l'ewfü*, *l'afkenh*); b) Demanda de una necesidad vital (algas, moluscos y crustáceos); c) Relación matrimonial y poder sobrenatural (*shumpal*, *mañkian*); d) Origen del hombre y el espacio que éste utiliza (*piwür*), (*pelü*), (*mapu*), (*kura*), (*küpal*), etc.

a) agua (*ko*, *l'ewfü*, y *l'afkenh*).

Uno de los elementos temáticos presentes es el ser encantado y atrapado en el agua. El hombre encuentra algo atractivo allí, por ejemplo: “muchos peces”, “ruido similar al que produce el sexo

femenino”, etc. Este disfruta y no quiere cesar en el hallazgo; pero viene la respuesta del *newen*, es decir, el poder que se encuentra en el *ko* (agua), en el *l'eufu* (río, lago) o en el *l'afkenh* (mar).

En el canto N° 5, el elemento *ko*, está presente en el episodio en que el *mañkian* se dirige al cerro para lavarse la cara. El joven encantado por el sonido, producido por la forma de verter el agua que se asemeja al que emite la mujer al orinar, lo impulsa a expresarse en la forma que lo hace. La frase *chilchilhimekechiko* que produce, es una onomatopeya que representa el sonido producto de un modo particular de caer el agua, comparable con el modo de expeler el líquido de la mujer cuando orina. Por ejemplo, líneas 17, 18, del canto N° 5.

- 12 *ayiumarkefitiko*
 porque se sintió atraído por el agua
- 13 *chilchilhimekechiko*
 el ruido que emitía al correr
- 15 *müñakümeymipipingen*
 es tan atractivo (el sonido que estas emitiendo)
- 16 *wedañma*
 "Oh ser atractiva"
- 17 *domongefulmi*
 si (acaso) fueras mujer
- 18) *ayiafeeyu*
 entonces te amaría

El segundo elemento relativo al agua es *l'eufu*, cuyo significado es río caudaloso o en algunos casos, lago. Este se encuentra en el canto N° 6. Se emplea para referir que allí ocurrirá el suceso trascendente.

- 10 *amuleycheamuleyfeypukeyfeytichil'eufutholthenl'eufumu*
 si se viaja a dirección y se llega al río Toltén

En el mismo canto se utiliza el elemento *ko* (agua) para cerrar la historia, atrapado por *shumpal*⁶³. De allí salió el cabello rubio que era como el oro en donde fue tomado el joven pescador.

- 68 *tholthenl'eufumutati*⁶⁴
 este hecho sucedió en el río Toltén

63 Los mapuches comprenden que en el agua hay poder sobre humano. Estos con frecuencia aparecerán en las distintas formas verbales: *nütham*, *apew*, *ül*, etc.

64 Durante el registro, se escucha la interrupción del entrevistador con el mismo propósito del caso N° 3 "*Tholthen lewfumu*". Se repite la misma expresión para confirmar que se entendió lo que se dijo. Se escucha, también, el habla de una niña preguntando en español *¿querí otro mate?*, sin que se interrumpe el relato. Lo que demuestra que la narración fue hecha a lá hora que toda la familia está reunida en casa, momento propicio para escuchar los cantos a luz de la lámpara. Lo que indica también que el relato está llegando a un público constituido por varias personas de diferentes edades desde el niño hasta el anciano.

La fórmula *l'afkenh*, se encuentra tanto en los cantos que llevan melodía como en los que no la llevan; por ejemplo, en el canto N° 5 en la forma "*l'afkenhtualu*" se indica que *mañkian*, se ha dirigido de mañana en dirección al mar con el propósito de extraer mariscos.

- 2 *l'afkenhtualu*
para adentrarse al mar
- 3 *l'afkenhtualu*
para sacar sus productos

Se emplea para referirse a la ofrenda ritual, ofrecida por la comunidad y familia del héroe que consistió en depositar una hilera de cantaritos de *muday*. Entonces dice, "el mar viene a beber el líquido contenido en los cantaritos sin que estos se volcaran o que recibieran daño alguno por la fuerza del agua".

- 141 *thipapaytil'afkenh*
sale acá el mar

b) algas, moluscos y crustáceos.

Los productos del mar como algas, moluscos, crustáceos, peces, etc., son demandados para la alimentación del hombre. Tanto el mar como *mañkian* poseen estas riquezas, entonces toda solicitud va hacia ellos.

Tener estos recursos, implica poder alimentar a la novia (ver líneas 2, 3, 6 del el canto N° 10), porque el mar tiene estas riquezas y porque el pretendiente tiene la habilidad necesaria para extraerlos.

- 2 *L'afkenhmapumayithofilhiyagelmüleyngal'afkenhpapayanaypapay*
papayanaypapaypapayanaypapaypapayanay.
- 3 *Müleyngachalhwapapayanaypapaymüleyngalümfupapayanaypapay*
- 6 *Ngülüfiñmachaincheanaypapayshüpülhüfiñpelhushümpatufiñpelhu*
incheanaypapaytañil'afkenhchengenmuanaypapay

c) *Shumpalh* y *Mañkian*.

Sumpalh atrapa a las personas para tener una relación de amor con ellas (casarse). En la línea 24 del canto N° 5, la fórmula *shumpalh*, se encuentra presente para narrarnos que el joven, luego de haber expresado aquellas palabras sensuales se dirige al mar. Allí, entonces, *shumpalh*, le dijo 'puesto que me quieres entonces fue tomado por *shumpalh*.

- 23 *dew ayiirken*
puesto que me quieres
- 24 *pieyew sumpalh*
cuentan que *sumpalh* le dijo
- 25 *feypirkeyew*
así es que le dijo

También, aparece en boca de las hermanas del joven pescador, en la línea 62 del canto N° 6, para indicar que el cabello extraído por el joven, era de *shumpall*; concluyendo con esto que su hermano había sido atrapado por este ser.

- 62 *sumpallhmangañilongkorkengatinentupay*
sumpallhngafeulanganiğeungayıñfamilia
 ese cabello era de sumpall (entonces este fue atrapado por sumpall)

El uso de la fórmula nominativa '*mañkian*' aparece en las líneas 36 y 35 en el canto N° 5, para indicar el momento preciso en que como ser humano él fue atrapado. A partir de entonces se convertirá en un ser no humano.

- 32 *feymunıngey*
 lo agarraron (lo capturaron)
 33 *nıngerkeyfeytichi mañkian*
 lo agarraron (cuentan) el nombrado Mañkian
 34 *mañkianpıngechipichiwentru*
 el nombre de este joven era Mañkian

d) Valores, aflicciones, procedencias de los sujetos en (*awüngen*), (*wenhüy*), (*mapu*), (*kura*), (*küpal*), etc.

Por otro lado, encontramos la desesperación del individuo, debido a la escasez material, por ejemplo, en las líneas 8 y 9 en el canto N°4. Este es un sujeto en aflicción que expresa con desesperación su angustia.

- 8 *awüngēēēenħacnħaıy*
 que desgracia la mía
 9 *awüngēēēenħanħaymañkian*
 que desgracia la mía, oh Mañkian

e) *kura* (piedra).

Kura (piedra) es otro elemento temático recurrente en los cantos, empleado, por ejemplo, en las líneas 18 y 19 del canto N° 2; líneas 27, 30, 70, 158, 159, etc., del canto N° 5. Punto en que *mañkian* experimenta la transformación (salió sangre, línea 70) del paso de una vida humana a una vida trascendente. La piedra es el elemento mediador y testigo del hecho. Se le ve hasta el día de hoy (línea 159) del canto N° 5.

- 18 *kurarukameukurarukameu*
 habita en una casa de piedra
 19 *tañıfıfamiliaıñcheanay*
 mi familia
 27 *pımopurkikiñekura*
 pisó (dicen) una piedra
 30 *kāñepichikura*
 una pequeña piedra
 70 *feymufeymolhfıytıkura*
 la piedra aquella, pues sangró

f) *küpal* (procedencia).

Küpal, sirve para indicar la procedencia del sujeto. Los vocablos utilizados para connotar aquello son *foṭümürkelhe* y *koñirkelhe*. El percibe que es hijo del piure y del choro de mar: líneas 7 y 8, y líneas 10 y 11 del canto N° 2.

- 7 *piwürngañipiwürngañi*
del piure pues, soy pues hijo del piure
8 *foṭümürkelheĩñcheanhay*
soy pues hijo
10 *pelhukapelhupelhukapelhupelhukapelhu*
soy hijo del choro del mar
11 *ngañikoñirkelheĩñcheanhay*
yo soy pues, oh amigo, hijo del choro marino

En las líneas 24 y 25 del canto N° 2, permite la identificación de la familia del héroe, con el nombre *pangku* (piedra grande).

- 24 *piegraaltapiegraaltapiegraaltapiegraalta*
llaman piedralinos
25 *piñmangenngañipufamiliaĩñche*
mi familia

kümeküpal presente en las líneas 27 y 28 del canto N° 2, explicita que él es de buena ascendencia.

- 27 *kümeküpaliñchekümeñoñiñche*
bueno venir yo, bueno venir yo
28 *kümeküpaliñchepikemngapuen*
bueno venir yo, digo pues oh oyentes

l'afkenhchewenthul, empleados en las líneas 2, 3 y *l'afkenchekoñi*, en las líneas 32 y 33 del canto N° 3, indican la procedencia del héroe; aunque, también, y de manera precisa se involucra a los oyentes (líneas 32, 33). El canto está dirigido a los lugareños; los oyentes son habitantes del lugar:

- 2 *l'afkenhchewenthul'afkenhchewenthul'afkenhchewenthuiñchenoamapuen*
mar persona hombre mar persona hombre mar persona hombre no acaso oyentes
3 *l'afkenhchewenthul'afkenhchewenthunoamañichepuen*
mar persona hombre mar persona hombre no es acaso yo oyentes
32 *l'afkenchekoñil'afkenchekoñinoamañichiñipuen*
mar persona hijo mar persona hijo no es acaso nosotros oyentes
33 *l'afkenchekoñil'afkenchekoñinoamañichiñipuen*
mar persona hijo mar persona hijo no es acaso nosotros oyentes

4.6.7 Palabras finales.

En este trabajo se ha pretendido demostrar que el canto mapuche está basado, en cuanto a su composición, en técnicas “textuales” propias de la oralidad.

En este sentido, el resultado obtenido puede calificarse como positivo, ya que se pudo comprobar la hipótesis de trabajo al haber descrito, de manera objetiva los rasgos definitorios del canto mapuche. A su vez, esto permitió un mejor acercamiento a la significación y a la lógica culturales presentes en ellos, explicitados tanto en el nivel métrico, formulario, temático, y, sintetizados en el capítulo IV, y que por esa razón nos eximimos de repetir ahora.

La segmentación artificial efectuada a los cantos, que en la performance no es tal, ya sea a nivel de metro, de fórmula o tema, ha tenido una utilidad práctica, cual es, el de observar de manera objetiva los elementos constitutivos, para describir sus características, su funcionamiento y el sentido que se atribuye al canto.

Es así como, el análisis métrico permitió: 1) identificar las líneas con su composición silábica y métrica; 2) identificar el metro, cuantificarlo y reconocer los más recurrentes; 3) distinguir la estructura métrica y su frecuencia de uso; 4) reconocer el patrón métrico, (aunque, por esta vez, de manera aproximada).

El estudio de la fórmula, posibilitó mostrar: 1) un listado de fórmulas, cuya descripción sintáctica y semántica ayuda a comprender su complejidad; y, al mismo tiempo, que da cuenta que ésta, es parte importante en la construcción del canto; 2) la existencia de la fórmula nominal y verbal, cuya distribución dual, tri y cuatripartita no son meras repeticiones, sino que dan cuenta de un conjunto de significados que deben ser comprendidos desde su entorno cultural; 3) que el conocimiento, dominio y empleo de las fórmulas responde a fenómenos nmotécnicos y no escriturales; 4) que la fórmula es fundamental en la construcción del canto, siempre en coexistencia y cofuncionamiento con los rasgos métricos y temáticos que caracterizan a las secuencias fónicas.

El análisis temático, ha permitido comprender: 1) que el individuo interactúa no solo con el mundo concreto en donde vive (su *mapu*), con sus semejantes, el espacio, la naturaleza; sino que, también, interactúa con un mundo que se encuentra en otro nivel, llamado sobrenatural, pero que está cerca, por ejemplo: en el río, en el lago, en el mar; 2) que la génesis de la especie humana de este sector, al menos, y de allí su nombre *l'afkenhche*, se encuentra en el mar en virtud de la relación *piwūr engu pelú*; 3) el error humano, por ejemplo, la pesca desmedida o expresar palabras de amor a la naturaleza material en vez de la naturaleza humana, puede provocar impactantes cambios y transformaciones en la vida del hombre como es el hecho de pasar de una vida natural a una vida sobrenatural no exento de dramatismo, de rito y sangre. Este suceso, sin embargo, permite hallar respuesta a las necesidades vitales del hombre.

En síntesis, estos son los elementos de carácter formal presentes en los cantos estudiados en cada nivel de estudio:

- 1.) nivel métrico.
 - a) tipos de metros
 - b) tipos de líneas
 - c) vocal melódica “e”
 - d) frase no melódica
 - e) número de líneas y estrofas
 - f) formas de relación de líneas
 - g) patrón métrico
- 2) nivel formulario.
 - a) fórmulas nominales
 - a) repitición dual – tri- y cuatripartita de fórmulas.
 - b) fórmulas verbales
 - c) distribución de las fórmulas en los cantos
- 3.) Nivel temático:
 - a) Encantado y atrapado en el agua (*ko*, *l’eufu*, y *l’afkenh*)
 - b) Demanda de una necesidad vital del mar (algas, moluscos y crustáceos)
 - c) Relación matrimonial y poder sobrenatural (*mañkian* y *shumpall*)
 - d) Identidad, procedencia y espacios habitados por los sujetos (*mapu*, *kura*, *küpal*)

El esfuerzo realizado, también, ha permitido evidenciar la existencia de una variedad de clases y subclases de textos verbales orales cuyas nomenclaturas en *mapudungün* comienzan con las categorías *ül* y *nütham*.

Por otra parte, la revisión bibliográfica a permitido observar que el canto mapuche ha sido estudiado preferentemente en cuanto a producción verbal proveniente de la escritura; que por su naturaleza melódica se ha adscrito a diferentes áreas del saber como poesía, folklore social, teoría literaria nativa, etnografía, mito, etnoliteratura, etc. El enfoque oralista asumido por nosotros ha ampliado el concepto de canto mapuche, incluyendo en él tanto el *ül* como el *nütham*, producciones verbales orales que presentan una composición rítmica, formularia y temática.

Se espera que los resultados de esta tesis puedan poner el tema del canto oral en una discusión académica, desde la perspectiva propuesta aquí a objeto de comprender los procesos cognitivos que se generan en las culturas orales; y, los fenómenos interculturales relacionados con el ámbito educativo, antropológico, literario, lingüístico y sociolingüístico.

En resumen, como hemos podido ver, la investigación posibilitó reconocer, por un lado, la existencia de ciertos componentes formales que caracterizan a los cantos y, por otro, descubrir determinados rasgos no verbales que permiten comprender su contenido y aquello que los hace ser atractivos.

No obstante, las tareas que quedan atrás son varias, no se pudieron desarrollar por razones de tiempo, espacio y objetivos de la misma tesis. Algunas de las que mencionamos a continuación son las que se han efectuado en menor proporción o bien no se han abordado.

En el nivel métrico queda por trabajar la rima, las consonancias, las asonancias, el patrón métrico y trabajar más los rasgos no verbales. En cuanto al nivel formulario, delimitar más el concepto de fórmula para aplicarlo al canto mapuche y trabajar mejor los esquemas formularios.

En cuanto a la nomenclatura de la producción verbal oral mapuche, conviene encontrar la explicación de tal denominación como resultado del análisis de tipo oralista.

También se debe continuar la delimitación del concepto de “canto mapuche” sobre la base del modelo de Lord y otros autores, con la descripción y precisión de la teoría de composición oral.

Y por último, aumentar el corpus de la producción verbal mapuche, como fuente de investigación, a objeto de lograr conclusiones más generales que expliquen mejor el sentido que tienen los cantos en la lengua y la cultura mapuche.

APÉNDICE.

6.1 Marikita (ül).

I

1 marikitamarikitamarikitamarikitamarikitamarikitamarikitamarikita
[v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -]
Mariita Mariita Mariita Mariita Mariita Mariita Mariita Mariita

marikitamarikitamarikitamarikitamarikita 60
[v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -]
Mariita Mariita Mariita Mariita Mariita

II

2 1

-

3 akulengaakulengaakulengaakulengañikümekepuwenhüyanaymarikitamarikita
[v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -]
llega si llega si llega si si llegan a nuestro hogar mi buen

marikitamarikita 42
[v v v -][v v v -]
Oh, Mariita, querida esposa

4 kümeatendekümeatendelayanngañipuwenhüyanhaymarikitamarikitamarikita 29
[v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -]
bien atendido bien atendido harás mi al amigo tú Mariita

5 marikita marikitamarikita marikitamarikita 20
[v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -]
Oh, querida esposa, Oh, querida esposa

III

6 e

1

7 preparauküleyaymipreparauküleyaymimarikitapreparauküleyaymimarikita 23
[v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -]
prepara hara tú preparas harás tú Mariita prepara harás tú Mariita

8 kumereynatukümereynatukümereynatuleyaymimarikitakümereynatuleyaymimarikita 31
[v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -]
bien peineta toma, bien peineta toma harás tú Mariita

9 marikitamarikitaakulengaakulengañikümewenhüymarikitamarikitamarikita 34
[v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -][v v v -]
Mariita, Mariita llega si llega si mi buen amigo Mariita, Mariita, Mariita

IV

10 e

1

11 anünagümanünagümanünagükünulelagenkaykiñekükemekñekükēmewangkumeu
 [v v v -] [v v v -] [v v v -] [v v v -] [v v v -] [v v v -] [v v v -] [v v v -]
 asiento abajo, asiento abajo harás pronto en un buen un buen asiento

anhaymarikitamarikita
 [-v -] [v v v -] [v v v -]
 si MariitaMariita

37

12 reküentureküentukunuañimianhaykiñekükēponthomeungakiñekükēponthomeunga 30
 [v v v -] [v v v -] [v v v -] [v -] [v v v -] [v v v -] [v v v -] [v v v -]
 respaldo sacar respaldo sacar harás tú una buena cobija

13 marikitamarikitamarikitamarikitamarikita
 [v v v -] [v v v -] [v v v -] [v v v -] [v v v -]
 Mariita, Mariita, Mariita, Mariita, Mariita,

20

V

14 e

1

15 feymungafeymeufeymungafeymeufeymeungamünakükēakordayaeneun
 [v - v - v] [v - v - v] [v v -] [v v v -] [v v v -] [v -]

ngañipuwenhüyanaymarikitamarikitamarikita
 [v v -] [-] [v -] [v v v -] [v v v -] [v v v -]

39

entonces pues, entonces pues, entonces pues muy bien acordará de mi mi amigo tú Mariita

16 münakükēmünakükēmekuremünakükēmekureniyerkeyngañiwenhüyñchenga 25
 [v v v -] [v v v -] [v -] [v v v -] [v -] [v v v -] [v -] [v v v -]
 mucho bien mucho bien esposa mucho bien esposa tiene es que mi amigo yo pues

17 münakükēatendeeneungamünakükēatendeeneungangañikükēmewenhüyngañikure
 [v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v v v -] [v v v -] [v -] [v v v -]
 mi buen amigo mi esposa mucho bien atiende mí mucho bien atiende mí

ngañikükēmewenhüyngañikure
 [v v v -] [v -] [v v v -]

37

18 pingeananhaymarikitaakordakunumekengeyananhaymarikitamarikitapinga 24
 [v v v -] [v v v -] [v v v -] [v v v -] [v -] [v v v -] [v v v -] [v -]
 decir de mi tú Mariita recuerdo harás hacer tú Mariita Mariita dice. Mariita, querida esposa. Dice

6.2 L'afkeñchekoñi (ül).

I		
1	E em	1
2	l'afkeñchel'afkeñchel'afkeñchekoñiñche [v v -][v v -][v v -][v -][v -] mar gente mar gente mar gente hijo yo	13
3	l'afkeñchel'afkeñchekoñiñcheanhay [v v -][v v -][v -][v -][v -] mar gente mar gente mar gente hijo yo tú	12
4	l'afkenchel'afkenhchel'afkenche [v v -][v v -][v v -] mar gente mar gente mar gente	9
II		
5	piwürngañipiwürngañipiwürngañipiwürngañi [v v v -][v v v -][v v v -][v v v -] piure pues piure pues piure pues piure pues	16
6	fotümürkelheñcheanhay [v v v v -][v -][v -] hijo cuentan que yo tú	8
7	piwürngañipiwürngañi [v v v v -][v v v v -] piure pues piure pues hijo cuentan que yo tú	8
8	fotümürkelheñcheanhay [v v v v -][v -][v -] hijo cuentan que yo tú	8
9	l'afkeñchengakoñiñche [v v v v -][v -][v -] mar gente pues hijo yo	8
III		
10	pelhukapelhupelhukapelhupelhukapelhu [v v -][v -][v v -][v -][v v -][v -] choropueschorochoropueschorochoropueschoro	15
11	ngañikoñirkelheñcheanhay [v -][v v v v -][v -][v -]	10
12	pelhukayngañingañikoñirkelheñcheanhay [v -][v v v -][v -][v v v -][v -][v -] choro es pues pues hijo yo tú	14

IV

- 13 yawauyawaungeyyawauyawaungeyyawauyawaungey 15
[v -] [v v -] [v -] [v v -] [v -] [v v -]
suenan que suenan suenan que suenan suenan que suenan
- 14 nagñimapueiñcheanay 8
[v -][v -] [v -] [v -]
pues mi tierra yo tú
- 15 kuyaukuyaungeykuyaukuyaungey 10
[v -] [v v -] [v -] [v v -]
explotan que explotan explotan que explotan explotan que explotan
- 16 kuyaukuyaungeytañimapuiñcheanay 13
[v -][v v -] [v -] [v -][v -] [v -]
explotan que explotan pues mi tierra yo tú

V

- 17 müleykayngamüleymüleykayngamüley 12
[v -][v -] [v -] [v -] [v -] [v -]
hay pues hay pues hay pues hay pues
- 18 kurarukameukurarukameu 10
[v -][v v -] [v -][v v -]
piedra casa en piedra casa en mi familia yo tú
- 19 tañifamiliañicheanay 9
[v -] [v v -][v -][v -]

VI

- 20 feymulhengafeymulhengafeymulhengafeymulhenga 16
[v v v -][v v v -] [v v v -] [v v v -]
por eso pues por eso pues por eso pues por eso pues
- 21 yenkayngayenkaynga 6
[v v -] [v v -]
llevo pues llevo pues nombre pues nombre yo
- 22 nombreganombreiñche 7
[v v -] [v -] [v -]
- 23 peñiengünpeñiengün 6
[v v -] [v v -]
hermano oh, hermanos oh

VII

- 24 piegraaltapiegraaltapiegraaltapiegraalta 12
[v v -] [v v -] [v v -] [v v -]
piedraalta piedra alta piedraalta piedra alta
- 25 piñumangenngañipufamiliañiche 10
[v v -] [v -] [v v -] [v -]
dicenle pues mi familia yo

- 26 peñianaypeñianay 8
[v -] [v -] [v -] [v -]
hermano tú hermano tú
- VIII
- 27 kúmeküpalíñche kúmekoñíñche 12
[v - v -] [v -] [v v v -] [v -]
bueno venir yo bueno venir yo
- 28 kúmeküpalíñchepikenngapuen 10
[v v v -] [v -] [v v v -]
bueno venir yo digo pues oh oyentes
- 29 peñiengünpeñiengün 8
[v v v -] [v v v -]
hermano oh hermanos oh
- 30 peñiengünpeñiengün 8
[v v v -] [v v v -]
hermano oh hermanos oh
- IX
- 31 l'afkenhchel'afkenhche 6
[v v -] [v v -]
mar gente mar gente
- 32 l'afkenhchel'afkenhcheñche 8
[v v -] [v v -] [v -]
mar gente mar gente yo
- 33 negakelannganegakelannga 10
[v v v -] [v v v -]
negar no yo pues negar no yo pues
- 34 tañiküpalíñche 6
[v -] [v v v -]
mi venir yo
- 35 iñcheanayíñcheanaypeñi 10
[v v v -] [v v v -] [v -]
yo tú yo tú hermano

6.3 L'afkencheWenthu (ül).

I

eu I
[-]

- 2 l'afkenhchewenthul'afkenhchewenthul'afkenhchewenthuiñchenoamapuen 20
[v v v v -][v v v v -][v v v v -][v v v v -]
mar persona hombre mar persona hombre mar persona hombre no acaso oyentes
- 3 l'afkenhchewenthul'afkenhchewenthunoamainchepuen 15
[v v v v -][v v v v -][v v v v -]
mar persona hombre mar persona hombre no es acaso yo oyentes
- 4 l'afkenhchewenthul'afkenhchewenthunoamainchepuen 15
[v v v v -][v v v v -][v v v v -]
mar persona hombre mar persona hombre no es acaso yo oyentes

II

- 5 münadünguyenmünadünguyenl'afkenhchewenthupuen 17
[v v v v -][v v v v -] [v v v v -][v -]
mucho dicen mucho hablan mar persona hombre oyentes
- 6 münadünguyenmünadünguyenl'afkenhchewenthupuen 17
[v v v v -][v v v v -] [v v v v -][v -]
mucho dicen mucho hablan mar persona hombre oyentes
- 7 l'afkenhchewenthul'afkenhchewenthunoamainchepuen 15
[v v v v -][v v v v -][v v v v -]
mar persona hombre mar persona hombre no es acaso yo oyentes
- 8 l'afkenhchewenthunoamainchepuen 10
[v v v v -][v v v v -]
mar persona hombre mar persona hombre no es acaso yo oyentes

III

- 9 münadünguyenmünadünguyenl'afkenhchewenthupuen 17
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -][v -]
mucho dicen mucho hablan mar persona hombre oyentes
- 10 münadünguyenmünadünguyenl'afkenhchewenthupuen 17
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -][v -]
mucho dicen mucho hablan mar persona hombre oyentes
- 11 lokomongenngalokomongenngapiyengetuyl'afkenhchewenthupuen 22
[v v v v -][v v v v -][v v v v -][v v v v -][v -]
loco vivir pues loco vivir pues dicen dicen ya él mar persona hombre oyentes
- 12 piwürmongenngapiwürmongenngapiyengetuyl'afkenhchewenthupuen 22
[v v v v -] [v v v v -][v v v v -],[v v v v -][v -]
piure vivir pues piure vivir pues dicen dicen ya él mar persona hombre oyentes

- 13 münadünguyenmünaakordan'afkenchewenthupuen 16
[v v v v -] [v v v -][v v v v -][v -]
mucho hablan él mucho recuerdan él mar persona hombre oyentes

IV

- 14 kolhofmongenngakolhofmongenngapiyengetuy'afkenhchewenthupuen 22
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -][v v v v -][v -]
cochayuyo vivir pues cochayuyo vivir pues dicen dicen ya él mar persona hombre oyente
- 15 l'afkenchewenthunoamainchepuen 11
[v v v v -] [v v v v -]
mar persona hombre no es acaso yo oyentes
- 16 l'afkenchewenthunoamainchepuen 11
[v v v v -] [v v v v -]
mar persona hombre no es acaso yo oyentes

V

- 17 shalhemongenngashalhemongenngapiyengetuy 27
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -]
chorito vivir pues chorito vivir pues dicen dicen ya
- ngañidunguyengen'afkenchekoñiapuen 27
[v v v v -][v v v v -][v -]
la gente, oh amigos,
- 18 l'afkenchekoñil'afkenchekoñinoamainchepuen 15
[v v v v -][v v v v -][v v v v -]
si pues, oh amigos, acaso no soy yo hombre de mar.
- 19 münadünguyenl'afkenchekoñiapuen 12
[v v v v -][v v v v -][v -]

VI

- 20 machamongenngamachamongenngapiyengetuy'afkenhchekoñiapuen 22
[v v v v -][v v v v -][v v v v -][v v v v -][v -]
si pues, oh amigos, acaso no soy yo hombre de mar.
- 21 münadünguyenmünadünguyenmünaakordan'hafkenhchekoñiapuen 22
[v v v v -] [v v v v -][v v v v -][v v v v -][v -]
mucho hablan él mucho hablan él mucho recuerdan él mar persona hombre oyentes
- 22 l'afkenhchekoñil'afkenhchekoñinoamainchepuen 16
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -]
mar persona hijo mar persona hijo no es acaso yo oyentes oyentes
- 23 münadünguyenmünadünguyenmünaakordan'afkenhchewenthupuen 22
[v v v v -] [v v v v -] [v v v v -][v v v v -][v -]
mucho hablan él mucho hablan él mucho recuerdan él mar persona hombre oyentes

- 24 l'afkenhchewenthul'afkenhchewenthunoamainchepuen 16
 [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -]
 mar persona hombre mar persona hombre no es acaso yo oyentes

VII

- 25 piwürmongenmaypiwürmongenmaypiwürmongenmay
 [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -]
 piure vivir si piure vivir si piure vivir si dicen
- pipiyengetuyngañidunguyengenl'afkenchekoñiapuen 32
 [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v -]
 dicen ya él pues su hablan él mar persona hijo oyentes
- 26 wilhifemongenwilhifemongenpipiyengetuyl'hafkenhchekoñiapuen 22
 [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v -]
 orinador vivir orinador vivir dicen dicen ya él mar persona hijo oyentes
- 27 piwürmeukayngawilhikerkelupiwürmeuamapuen 17
 [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v -]
 piure con como no orina él piure con si oyentes
- 28 feymeunoamawilhifemongenwilhifemongenpipiyengetuy
 [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -]
 piure con como no orina él piure con si oyentes
- wilhimapuchel'afkenhchekoñiapuen 32
 [v v v v -] [v v v v -] [v -]
 vivir dicen dicen ya él sur tierra gente mar persona hijo oyentes

VIII

- 29 suamkülelaysuamkülelayl'afkenhchekoñiapuen 17
 [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v -]
 preocupa estar no preocupa estar no mar persona hijo oyentes
- 30 cheudumeamacheudumeamaamuyemkayngal'afkenchekoñiapuen 20
 [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [v -]
 donde sea pues donde sea pues va él pues mar persona hijo oyentes
- 31 duamkülelayl'afkenchekoñiapuen 12
 [v v v v -] [v v v v -] [v -]
 preocupa estar no mar persona hijo oyentes

IX

- 32 l'afkenchekoñil'afkenchekoñinoamainchifiñipuen 16
 [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [-]
 mar persona hijo mar persona hijo no es acaso nosotros oyentes
- 33 l'afkenchekoñil'afkenchekoñinoamainchifiñipuen 16
 [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -] [-]
 mar persona hijo mar persona hijo no es acaso nosotros oyentes

- 34 münadünguyengetuy l'afkenchekoñiapuen 12
 [v v v v -] [v v v v -] [v -]
 mar persona hijo mar persona hijo no es acaso nosotros oyentes
- 35 l'afkenchekoñil'afkenchekoñinoamainchiñipuen 15
 [v v v v -] [v v v v -] [v v v v -]
 mar persona hijo mar persona hijo no es acaso nosotros oyentes
- 36 pikunumekerkipu l'afkenchenga 9
 (sin melodía)
 [v v v v -] [v v v -]
 decir suele hacer los mar gente pues

6.4 Mañkian (ül).

I		
1	e [-]	1
2	mañkianemmañkianm [v - v] [v - v] mañkian fallecido mañkian fallecido	5
3	mañkianemmañkian [v - v] [v -] mañkian fallecido mañkian	5
II		
4	fürenienanaymañkiaün [v - v - v] [v -] favorece yo tú mañkian	7
5	elunkayipeyeanyañkian [v v -][v v - v][v -] da yo comida tú mañkian	9
6	mañkiananhamañkian [v v v -] [v -] mañkian tú mañkian	6
7	marichiweu [v v -] diez el gana	3
III		
8	awüngenhanhaiy [v v -][v -] lástima yo tú	5
9	awüngenhanhaymañkian [v v -][v -][v -] lástima yo tú mañkian	7
10	eluenanhaypiwüranhaymañkianmañkianhem [v -][v -][v - v][v -][v v -] da yo tú piure tú mañkian	12
IV		
11	machanieyñil'afkenh [v -][v -][v -] tú que existes en el otro mundo. macha tiene él o ella tu mar	6

12 machanieymil'afken 6
[v -][v -][v -]
macha tiene él o ella tu mar

13 mañkianem 3
[v v -]
mañkian fallecido

V

14 niefulmifotüm 6
[v - v -][v -]
tiene si tu hijo

15 niefulmifotüm 5
[v v -][v -]
tiene si tu hija

16 kelhuayinmeu 4
[v v v -]
ayudanos

17 mandalayinmeuloko 7
[v v v v -][v -]
ayudanos loco

18 mandalayinmukom 5
[v v v v -]
mandenos todo

19 ipeyeanhaymañkian 7
[v v -][v -][v -]
comida tú mañkian

VI

20 mülelheykayngalhuche 7
[v v -][v v - v]
existe él o ella luce

21 mülelheykayngal'uwa 7
[v v -][v v - v]
existe él o ella l'uwa

22 mülelheykayngakolhof 7
[v v -][v v - v]
existe él o ella kolhof

23 elungeyayinanhaymañkian 9
[v v -][v v v -][v -]
danos tú mañkian

- 24 mañkiananaymañkian 6
[v -][v -][v -]
mañkian tú mañkian

VII

- 25 chewchimüleymimañkian 7
[v v - v v][v -]
dónde esta tú mañkian
- 26 chewchimüleymimañkian 7
[v v - v v][v -]
dónde esta tú mañkian
- 27 miñchel'afkenhngamiyawimianhaymañkian 12
[v -][v v -][v v -][v -][v -]
debajo mar anda tú tú mañkian

VIII

- 28 karüleyngamimapu 7
[v v -][v -][v -]
estado verde él o ella tu tierra (mundo)
- 29 karüleyngamimapu 7
[v v -][v -][v -]
estado verde él o ella tu tierra (mundo)
- 30 karüleykayngal'afkenh 7
[v v -][v -][v -]
estado verde él o ella mar
- 31 ithofilhipeyenieymianaymañkian 12
[v v -][v v v v -][v -][v -]
de todo comida tiene tú mañkian
- 32 mañkianem 3
[v - v]
mañkian fallecido

IX

- 33 fentheniyeymichahwa 7
[v -][- v v][- v]
harto tiene tú pez
- 34 fentheniyeymiipeyanay 10
[v -][- v v][v - v][v -]
harto tiene tú alimento tú
- 35 mañkian 2
[v -]
oh mañkian

- 36 mañkiananaymañkian 6
[v -] [v -] [v -]
mañkian tú mañkian

X

- 37 chumafuyunaymañkian 7
[v v -] [v -] [- v]
qué hace tú mañkian

- 38 münakümecheeymi 7
[v v -] [v -] [- v]
mucho bueno gente tú

- 39 miñchel'afkenngamiyawimianhaymañkian 12
[v -] [v v -] [v v -] [v -]
debajo mar anda tú mañkian

XI

- 40 eluniyemuay 6
[v v -] [v v -]
dadnos

- 41 eluniyemuayíñ 6
[v v -] [v v -]
dadnos

- 42 pewüntuanaymañkiaün 7
[v v -] [v -] [v -]
primavera tú mañkian

- 43 mañkiananhaymañkian 6
[v -] [v -] [v -]
primavera tú mañkian

- 44 krasia 2
[- v]
gracias

6.5 Mañkian nütham (nütham).

1	Konifeymu [v -] [v -] entra él o ella allí	4
2	l'afkentalu [v - - v] mar tomar	4
3	l'afkentalu [v - v v] mar tomar ⁶⁵	4
4	puy [-] llega allá él o ella	1
5	feymufeypirki [v - v -] entonces dice él o ella	4
6	tichipichiwenthu [v - v -] aqué! pequeño hombre	4
7	-müleykiñekikñekomüleri [v -] [v -] [v v -] [v -] existe él o ella un uno agua existe él o ella (objeto) en ese lugar había agua dulce, o sea	9
8	withunagkülepay [v - v] [v -] corre baja estado él o ella acá él o ella	5
9	lilmu [- v] cerro en	2
10	feymuamuykülhümtuwalu ⁶⁶ [- v] [v -] [v - v -] allí fue él o ella lavar	8
11	asikeentoncesfeypipurki [v - v -] [v - v -] así es que entonces dice allá él o ella	8

⁶⁵ No se puede pensar que el joven haya entrado al mar para nadar, primero porque estas aguas son muy heladas, y segundo, porque no es común que los jóvenes andando sólo intenten nadar por nadar. Es probable que pretendía sacar mariscos. Además, el mismo relato, señala que el hecho habría ocurrido allí donde se solía extraer estos productos.

⁶⁶ La acción de lavarse la cara indica que el acontecer ocurrió en la mañana. Es normal que los jóvenes se levanten de madrugada para recorrer los campos; en horas cuando las aves inician sus cantos.

12	ayiwmarkefitiko [v - v v -] [v -] quiere lo el agua	6
13	chilchilh imekechiko [v v -] [v v -] [-] ruido que emite la caída del líquido él agua ⁶⁷	7
14	fey [-] entonces	1
15	mũñakũmecomipipingen [v v - v] [v v -] mucho bueno él o ella su dice que dice	7
16	wedañma ⁶⁸ [v v -] hombre, mujer	
17	domongefulmi [v -] [v v -] mujer fueras si tú	5
18	ayiafeeyu [v - v -] quiere a ti	4
19	feyngapirki ⁶⁹ [v -] [- v] entonces dice él o ella	4
20	entoncefeypilufey [v - v] [v v -] [-] luego dice lo entonces	7
21	amuykonil'afkenh mu [v -] [v -] [v - v] fue él o ella entra él o ella mar en	7
22	l'afkenmukonlufeymufey [v - v] [- v] [- v] [-] mar en entra cuando entonces	8
23	dew ayiirken [-] [v v -] ya quiere	4

67 Imita el ruido particular que hace el líquido al caer de manera determinada. Es lo que estimula al joven expresar en la línea 15, cuya traducción idiomática es 'que rico el ruido que estás emitiendo'

68 El sustantivo *wedañma* es usado para referirse a ciertas mujeres u hombres en tono picaresco.

69 *pirki*, forma verbal que indica la naturaleza del contenido del relato. Indica que el narrador no es testigo de los sucesos. Por se ha traducido como : "dicen que cuentan " o "cuentan que dijo".

24	pieyew sumpalh [- v] [v -] dice a él o ella sumpalh	4
25	feypirkeyew [v - v -] dice a él	4
26	asikeentonçefeymufey [v - v] [v - v] [v v -] de esta manera fue como	9
27	pünopurkikiñekura [v - v -] [- v] [- v] pisa allá él o ella una piedra	8
28	afueramülelupülayamu [v - v] [- v] [- v] orilla existe fut.playa en	7
27	pülayamu [- v] playa en	2
30	kiñepichikura [v - v v] [- v] un pequeño piedra	6
31	feypünopulu [-] [v - v -]	5
32	feymunüñgey [- v] [v -] entonces agarra lo él o ella ⁷⁰	4
33	nüñgerkeyfeytichi mañkian [v - v] [- v] [v -] agarra lo él o ella el tal mañkian	7
34	mañkianpingechipichiwentru [v - v -] [v - v] mañkian dice lo el pequeño hombre	7
35	mañkian pingerkefuy [v -] [v - v -]	6
36	feynüñgelu [-] [v - v] entonces toma lo	4
37	asikefeywirari [v - v -] [v v v -] entonces grita él o ella	7

70 ¿Cuántos fueron los sujetos que lo atraparon, y qué características tenían, estos?. No se sabe.¿Cuando llegaron las personas a rescatarlo, estos seres estaban allí?.

38	¡ay! [-] ¡ay!	1
39	chumũnkaytapuen [v - v -] [-] qué yo oh personas	5
40	pegayñinhamũnh [v - v] [v -] pega él o ella mi pie	5
41	tachikuramu [v - v -] esta piedra en	4
42	pepiwenuntuwelanñi nhamũn [v -] [v - v -] [v v -] puede levanta más no yo mi pie	9
43	mũnawedafemũnpuefeyngapiwirari [v - v -] [v -] [-] [v - v] [v -] mucho malo hacer yo personas entonces dice grita él o ella	12
44	feymũleyche [-] [v - v] entonces existe él o ella gente	4
45	mũleychepingi [v - v -] así se cuenta que en ese momento había gente en el lugar.	4
46	feymupengepay [- v] [v v -] entonces ve lo acá él o ella	5
47	pengepalufeymufeykarajowithangepay [v v v -] [v v -] [v - v] [v - v -] ve acá entonces ¡caramaba! tira acá él o ella	14
48	tuñmangiñinhamũnhwenuntũmangipuedelay [v - v -] [- v] [v - v -] [v v -] toma él ella su pie levanta él o ella puede no él o ella	13
49	feymũlerki ti ngenfamilia [-] [v - v -] [-] [v - v] entonces existe él o ella dueño familia	9
50	karajomũnawedafemiñiñipũñeñichuman [v - v] [v - v -] [v - v] [v v -] [v -] ¡caramba! mucho malo hace él o ella mi mi progíene hace yo	15
51	chem nũñmacnewta [-] [v - v -] qué toma lo a mí	5
52	feymufey [v v -] entonces	3

- 53 ngilhatuñm afingün
[v - v -] [- v] 6
ruega le ellos o ellas
- 54 ngedingedipürepaulufeymufey
[v - v -] [v - v -] [v v -] 11
rápido rápido prepara entonces
- 55 feyakordarkingün
[-] [v - v] [v -] 6
entonces acuerda ellos
- 56 ¿chumngechirüngafiyiñ tachi kura?
[v - v] [v - v -] [v - v] 10
de qué manera romper la nos. esta piedra
- 57 kiñepichikurangerkamümünyemünchemuna faretayememün
[v - v -] [v - v] [v - v] [-] [v -] [v - v] [v - v] 19
una pequeña piedra ir uds. trac uds. algo una barreta trac uds.
- 58 feymuwenuntofiyiñ
[-v] [v - v -] 6
con eso levanta lo nos.
- 59 othangoo fiyiñ
[-] [v - v -] 5
o quiebra la nos.
- 60 pitingenngelufeymufey
[-] [v -] [v - v] [v v -] 9
dice el dueño entonces
- 61 fey
[-] 1
entonces
- 62 thangongefuluwenuntungefulufeywiraritchi
[v - v -] [v - v -] [-] [v - v -] 13
quiebra levanta entonces grita él o ella entonces gritó de dolor aquí
- 63 pegaleluñinhamunhkarajofemukinuli
[v - v -] [v -] [v - v] [v v v - v] 14
este adhiere su pie caramba hace no me
- 64 incheñinhamünhtatimekeñma münfeyngapi
[v - v] [v - v -] [v - v -] [v -] [-] 14
yo mi pie hace uds. entonces dice
- 65 pirki
[- v] 2
dice él o ella
- 66 despuesdeso fey
[v - v -] [-] 5
depues lo entonces
- 67 kawülelngefuykathangongefuytikura
[-] [-] [v - v] [v] [v - v -] [-] [- v] [- v] 15
nuevamente golpea él o ella nuevamente golpea él o ella

68	feydoywirari [v - v -] entonces más grita él o ella	4
69	feydoywirari [-] [v - v -] entonces más grita él o ella	5
70	feymufeymolhfüyitukura [v v -] [v - v] [- v] entonces sangra él ella la piedra	8
71	chewñiplantalel nge muy bareta [v -] [-] [v - v -] [v - v] donde su entierra la barreta	10
72	asikefemlufey [v - v] [v v -]	6
73	molhfññthipay tikuramu [v -] [v - v] [v - v] sangre sale él o ella la piedra en	8
74	entonceyafey [v - v -] [-] entonces	5
75	nosedেকেorao alasdoseesosikeno se [v -] [v - v -] [-] [v - v -] [v - v -] [v -] no sé a qué hora o a las doce ello si no sé	17
76	perototalke [- v] [v v -] empero todos modos	5
77	feypiññfepiññiwekunienññche [v v -] [v v -] [- v] [- v v] dice mi dice mi tío paterno tiene yo yo	11
78	mayfeykimclenew [v -] [v - v -] sí él enseña lo a mi	6
79	esikeentoncefey [v - v] [v - v -] así entonces	7
80	femuechimufemlufey [v - v -] [- v] [-] así hecho entonces	7
81	feymufey [v v -] entonces	3
82	rupahuantükaantü [v - v] [- v] [- v] pasa día otro día	7

- 83 feykomkurawiñi nhamunh
[-][-][v - v -][-v]
entonces todo piedra vuelve su pie 8
- 84 nhamunhmuwechuydewma
[v - v][v -][-v]
pie en sube él o ella ya 7
- 85 volviopiegra
[v -][-v]
volvió piedra 4
- 86 entoncefeyngewelayñichumngeyal
[v - v -][v v - v][v - v]
entonces hacer nada él o ella su hacer le 11
- 87 feymufeymejorngüilhatoyiñ
[v v -][v -][v v -]
entonces mejor rogativa nos. 8
- 88 nentupuruñmafiyiñ
[v -][v - v -]
sacar danza le nos. 6
- 89 chumuechikam
[v - v -]
de qué manera 4
- 90 thipapeymita
[v - v -]
sale él o ella tú 4
- 91 feypingeytichi
[-][v - v -]
dice él o ella este 5
- 92 pichiwenhumañkian
[v - v -][v -]
pequeño hombre mañkian 6
- 93 karajofüreniyemuchi
[v - v][v - v -]
¡karamba! Favor tened 7
- 94 ngilhatu ñamamuchi
[v - v -]
haced rogativa por mí 4
- 95 porqueasil'el'ümngekatuafunctioni
[v - v -][v - v -]
quien sabe si así pueden dejarme libre 8
- 96 nüngentati
[v - v -]
toma yo 4
- 97 feyngapirki
[-v][-v]
entonces dice él o ella 4

98	asikenüngelufeymfey [v - v] [v - v] [v v -] así es que toma entonces	9
99	wühmanhmukamekengi [v - v -] [v v -] amanecer en otra vez	7
100	komounasemana [v v v -] [v - v] como una semana	7
101	küdawyengefuy [v - v -] [-] trabajo él o ella	5
102	ngilhatufimangi [v - v -] rogativo él o ella	4
103	kordero [v - v] cordero	3
104	ilongey [v - v] mata él o ella	3
105	mekengefuy [v - v -] hace él o ella	4
106	molhfütungefuykom [v - v -] [-] sangre él o ella todo	5
107	doydoyamuleyñikurawün [v -] [-] [v v - v] [v - v] más más iba él o ella su piedra a él mismo	9
108	kon luunasemana [v -] [- v] [v - v] entra una semana	7
109	yadewma [-] [- v] una semana	3
110	todoelkuwerpodewmatapaykura [v - v] [- v] [- v] [v - v] más todo el cuerpo ya cubre él o ella piedra en	10
111	kuramutapay [- vv] [v -] piedra en cubre él o ella	5
112	alodosemanapemay [v v -] [v - v] [v -] a las dos semanas probablemente	8

113	alüntufeleying y [v - v] [v -] [v -]	7
114	asikefeywechuli [v - v -] [v v -] de esta manera subiendo siguió	7
115	mejorfeyfentekunumuchi [v v -] [v - v -] mejor deja a mí	6
116	dewnüngen ⁷¹ tati [v v v - v] ya toma	5
117	dewnüngen thipalantuntentmurumethipalaa [v v -] [v v -] [v - v -] [v v -] ya toma sale no yo nunca sale no yo ⁷²	13
118	dew nü ngelu kamincheweluchum laanwelu [v v v - v] [- v] [v -] [- v] ya toma yo pero nada no yo pero ⁷³	13
119	fentekunumuchi [v - v -] baste de actuar por mí	4
120	doygastaulaymün [v v v - v] más gasto no él o ella uds.	5
121	feykengilhatufimamuli [- v] [v - v -] [v v -] ah, una cosa sí ruega mi sí ⁷⁴	8
122	püroymün [v - v -] danza uds. ⁷⁵	4
123	feymufey [v v -] entonces	3

71 El joven afirma que la captura es definitiva que por ningún motivo será liberado.

72 Del más allá que no se sabe cómo es si agradable o malo.

73 Dialoga y muestra que tiene conciencia de que es un caso concluido y que sus familiares no podrán hacer nada. En su nuevo estado no habrá algo que lamentar, él no se acabará; o sea con este hecho su vida su existencia no termina. El mapuche concibe la vida terrenal no como única, sino que para él hay otra.

74 Aún cuando la comunidad está enterada de que él no saldrá de allí; sin embargo, debe hacer rogativa.

75 La danza es parte del rito. Sin duda allí se envían mensajes. Es la figura indispensable para la comunicación ritual. Hoy persiste en las ceremonia religiosa mapuche.

124	mudayelelmupan [- v] [v - v -] muday ⁷⁶ da a mí aquí yo	6
125	fey [-] entonces	1
126	pithül'kunoaymün ⁷⁷ pi [v - v -] [-] hilera uds. dijo	5
127	pithilkunoaymün [v - v -] hilera uds. ⁷⁸	4
128	piül'kunoaymünfeytiunailera [v - v -] [v -] [v -] [v - v] hilera uds. una hilera	11
129	unailerkantarito [v-][v -v][vv- v] una hilera cantarito	9
130	fey [-] entonces	1
131	feymufemelngiyadewnüngepiuluyastafentekunumonpi [- v] [v -] [v - v -] [-] [v - v -] [v -] [v - v -] [-] hace él o ella ya ya toma yo dice yasta abandon en me dijo ⁷⁹	20
132	yangilhauwifti doynichumngewenoam [-] [v - v -] [- v] [v - v -] ya ruega su más su hacer algo por él	11
133	feydewnüngepi [v - v -] [-] porque ya toma yo dijo	5

76 Refresco típico mapuche que se obtiene al fermentar cereales cocidos como el trigo o ciertas cáscaras de cereales. Tiene ínfimo grado de alcohol. Se parece al jugo de maguey no fermentado. El compartir el muday significa ser miembro del mismo grupo.

77 Por contexto se entiende que el muday vendrá en cántaros, lo que falta saber es cómo deberán ser distribuidos.

78 Significa que los cántaros deban quedar en hileras a la orilla del mar, la repetición dual de frase, evidencia la oralidad.

79 Obsérvese la obediencia de la comunidad ritual a la petición formulada por el que ya no se encuentra en este mundo. Esto suele ocurrir en la vida cotidiana cuando se responde oportunamente a las demandas de los que parten de este mundo.

- 134 dewdewnü ngentata
[-] [- v v] [- v]
porque ya toma yo 6
- 135 asikefeymufey
[v - v] [v v -]
asi es que de esta manera 6
- 136 ngewelayñichumaltingenpüñeñgen familia
[v - v] [v - v] [v v -] [v v - v]
hace no él o ella hace los dueños hijo dueños familia 13
- 137 feymungilhatunmueliñieliñipichimetawe
[- v] [v - v -] [v v -] [-] [v -] [v - v]
entonces ruego con deja él o ella su deja el o ella su su pequeño cantarito 18
- 138 cantaritoese
[v v - v] [- v]
cantarito 6
- 139 asikeel lu
[v - v -]
de modo que al dejarlos 4
- 140 feymufey
[v v -]
entonces 3
- 141 thipapaytil'afkenh
[v - v -] [- v]
sale acá él o ella el mar 6
- 142 piñiweku
[v v v -]
dijo mi tío⁸⁰ 4
- 143 thipapaypiluentoncesfeymukomtapaytichi
[v - v -] [v - v] [- v] [-] [v - v -]
sale acá él o ella dice entonces todo cubre él o ella los 14
- 144 kantarito
[v v - v]
cantarito 4
- 145 thipapalufeymufeydespuesfeywüñolu
[v - v -] [v v -] [v -] [v v -]
sale acá entonces después vuelve 12
- 146 fey ngewelaytimudaykomkomi
[-] [v - v -] [v -] [-] [- v]
entonces existe no él o ella el muday todo todo comió⁸¹ 10

80 No se puede precisar quien es el autor personal del relato. Eso sí en este caso el cantor lo aprendió, de su tío.

81 Literalmente, el mar comió el contenido de los cántaros. La fuerza vino para buscar la ofrenda .

147	weluti kantaritoayta [v v -] [v v - v] [v -] pero el cantarito alli está	9
148	chumlayrume [v - v -] sucede no él o ella	4
149	femuechi [v v -] así	3
150	feymuwūlafey [v v -] entonces	3
151	kakeantū kakeantū fey [v - v -] [v - v -] [-] otro día otro día entonces	9
152	pengewelay [v - v -] ve no él o ella	4
153	adwelukura [-] [v -] [-] [-v] rostro pero piedra	6
154	cheñiadiñiyi [- v] [-v v] persona su rostro su él o ella	5
155	kūmecheñiadiñiyi [- v] [- v - v v]	7
156	chumngentichi wenthukūmefeli [v - v -] [- v] [- v] [- v] cómo es ese hombre igual es	10
157	rekura [-v v] pura piedra	3
158	iwalkomounapersonaestálapietra [v v v - v] [v -] [v - v -] [v - v] igual como una persona está la piedra	13
159	yolovipu [v v - v] yo lo vi pues ⁸²	4
160	asike [v v -] así es que	3

82 Estamos en tiempo actual. El cantor es testigo; pues, dice el mismo haber visto la figura de piedra en el mar.

161	teniaunachupallaeljoven [v - v -] [v - v -] [v - v]	11
162	asike [vv -] así es que	3
163	yayquedó [v - v -]	4
164	entonce [v v -]	3
165	aylepreguntemi [- v] [v v - v] allí a él pregunté mi	6
166	mimitio [-][v - v] mi mi tío	4
167	cuandosaliunviajeporay [v -] [v - v -] [- v] [v -] cuando salí un viaje por allí	10
168	yaondeloagaroneseaondeenthosejoven [v - v] [v v - v] [- v] [v - v] [v - v -] [- v]	18
169	keubo muchotiemposyaledije [v - v] [v -] [v v -] [v - v] que existió mucho tiempo ya le dije	11
170	feytiñimülentatipiyenew [v - v -] [v - v -] [- v] ahí está dijo a mí	10
171	feytiñimülentiwithalepuykuranu [- v v] [v -] [v - v -] [v - v] ahí está parar alla' él o ella piedra en	12
172	fijalobiennoma [v - v -] [v -] míralo con detención	4
173	yesierto [v-][v-] y es cierto	4
174	kūme [- v] tal como	2
175	kūmecheñimülen [- v] [- v] [-] gente su existir	6
176	cheñimülen [- v] [-] gente su existir	3

177	pülhe [- v] cerca	2
178	feytinüye [v-][- v] aquel nüye ⁸³	4
179	nüyepingiti [v-][v - v] nuye llama él o ella el o ella	5
180	marihkonentungepüyüm [v - v] [v - v -] en donde suelen sacar mariscos	7
181	feymülefuyipülmümülerkefuyem [-] [v -] [v - v] [v - v -] Entonces existe él o ella orilla existe	10
182	withalefuyfeymu [v - v -] [- v] parada él o ella allí	4
183	entheunañoodosaño kamanteelaño chifeykeesesikeno [v -] [v - v] [v v - v] [-] [v - v -] [- v] [v - v -] [-] entre un año o dos año o ante el año aquello si que no	21
184	nomeakuerso [-] [v - v] no me acuerdo	5
185	asikedehpue [v - v] [v -] así es que posteriormente	6
186	aymihmofeynentungey [v - v -] [v v -] allí mismo entonces saca él o ella	7
187	feykoniadenthö [-] [v - v -] entonces entra él o ella adentro	5
188	acnthola piedrataaora [v - v] [v - v -] [v - v] ahora se encuentra adentro en la piedra	10
189	aytaaktualmenteparesekreokeesta [- v] [v - v -] [v - v -] [- v] [v -] allí está actualmente parece que creo que está	14
190	fundilaynada [v v -] [- v] funde él o ella nada	5

83 Es el nombre de la comunidad indígena ubicada en la comuna de Toltén, Novena región cerca del Océano Pacífico.

- 191 taenteritopiedraeljoven ese
 [v v v - v] [- v] [v - v] [- v]
 está enterita piedra el joven ese 12
- 192 femechifemi
 [v v -] [- v]
 de este modo hace él o ella 5
- 193 esokuentounpokitokeledoy
 [- v] [- v v] [v v v -] [v -]
 eso cuento un poquito que le doy 12

6.6 *challhwafewechewenthu* (*nütham*).

1	<i>kiñewechewenthu</i> <i>challhwafengerkefuyipiki</i> ⁸⁴ v v v - v v v - v v v - v v un joven hombre pescador si él dice él	14
2	<i>challwafengerkefuyileufumupiki</i> v - v v - v - v - v v - pescador había no experiencia había él río en dice él	12
3	<i>feytichimapukarümawidamupingi</i> v - - v v v - v v ése la tierra verde montaña en dice él	9
4	<i>fey</i> - entonces	1
5	<i>elhakonpupel</i> v - v v - hacia entra allá	5
6	<i>feypüle</i> v - sí por ahí	3
7	<i>elhakonpupeyümtholthen</i> v - v v - v - hacia entra allá Toltén	7
8	<i>müleykiñefüthaarenal</i> v - v - v v v existe él un gran mucha arena	7
9	<i>meleki</i> v - existe	2
10	<i>amuleycheamuleyfeypukeyfeytichil'eufutholthenl'eufumu</i> v - v v v - v v v - v - v v - v - v v - camina él gente camina él luego llega él ese el río Toltén río en	20
11	<i>feyelhakoneltafeykarümawidamupingifeychimapu</i> v v - v - v v v v v - v v v - v - - v ese hacia entra ese verde montaña en dice él ese él tierra	19
12	<i>feymufeypikfuyñichawñiche</i> v - v - v v v - v - ese en ese dice día él mi padre yo	10

84 Al escuchar la grabación, se capta la secuencia fónica *rkefuyipiki*, que corresponde a la última parte de la primera línea. Lo que está ausente, probablemente es "*kiñewechewenthu challwafenge*" que hemos reconstituido cuya traducción al español es la siguiente: "un joven era pez..." En donde los fragmentos *-rkefuy* son parte de los constituyentes de un conjunto de partículas que conformarían el sustantivo verbalizado *challwa*, quedando así: *challwafengerkefuy*.

- 13 fey 1
v
entonces
- 14 feytichiwechewenthu 6
v - v - v -
que ese el el joven hombre
- 15 rumenürkichallwapiki 7
- v - v v - -
mucho toma él pescado dice él
- 16 ansuelumu 4
v - v v
ansuelo con
- 17 l'eufümu 3
v - v
rio en
- 18 rumenürkichallwa 6
v - v - v -
mucho tomó él pescado
- 19 fenthenchallwanüty/yetuyrukamu 9
v - v v - - v v -
harto pescado tomó él llevó él casa a
- 20 despuesfeykaamukay 6
v - v - v -
posterior sin embargo fue otra vez
pescar
- 21 kaantümukaamukay 6
- v v - v -
él otra vez día en nuevamente fue otra vez él
- 22 fey 1
-
entonces
al ver esto su familia decidió hablar al joven en los siguientes términos:
- 23 fentekamiyafiyifitchalhwapathünchallwakay 14
v - v v - v - v v - v - v - v
tanto comió acaso nosotros el pescado tanto pescado pues existe él pero
- 24 müleykaytifeykamukaymicymipingerkefuyti 15
v - v v v - v - v - v - v - v
sin embargo otra vez ir tú decir le habían él el
- 25 joven 2
v v
joven
- 26 fey 1
-
entonces

27	amuanka v v - ir iré pues	3
28	fey - entonces	1
29	amukanmütenfeyngapiampirkitiwenth v - v v - v - v - - v v - v así ir otra vez defintivamente entonces dijo cuentan que dijo él el hombre continuaré	14
30	tiwechewenth v v - v - el joven hombre	5
31	feymufeytukupuluñiansuelufey v v - v - v v v v - v v luego entrar allá él su ansuelo entonces	12
32	challwayengufeynentupay v - v v - v - v pescado con entonces sacar aquí él	8
33	longkopingi v - v - cabeza dicen él	4
34	longkofeytikabelho - v v v v - v cabeza ese cabello	7
35	kabelholongkoper v - v - v - v cabello cabeza pero	7
36	sí - sí	7
37	entonceenredawifeytichiansuelumu v - v v - v v - v v v - v v enreda enredar se ese el el ansuelo en	14
38	feymufey v - v en consecuencia	3
39	feypiamrumeñma v - v - v así cuentan demasiado	5
40	brillantepingeyorongi v - v v - v - v brillante dijeron él oro como	8
41	feytichilongkolonkoche v - v v - v - v ese el el cabeza, cabeza persona	8

- 42 sí 1
-
sí
- 43 femuechimufey 5
v - v - v
de esta manera entonces
- 44 nentupalufeypengeli 8
v - v v v v - -
sacar acá él entonces mostrar él
- 45 tikayñinentupaalkayti 8
v - v v v - v -
éste mi sacar acá lo pues
- 46 feyngapifcymufeykimüñmacyeuñipufamiliañilamngenñukemayniyepelhifey
v v - v - v v - v v - v v - v - v v v - v v v
entonces dijo de manera saberle su familia su hermana madre tener quizás
- tiwechewenthufeypeñmangi 36
- v - v - v v - v
familia del hogar hermanas
probablemente la madre si aún vivía, en fin todos supieron que el joven lo
había sacado del agua con su anzuelo
- 47 entoncefey 4
v - v -
de esta manera
- 48 kafemuechial'ünchallwayetuy 10
v v - v v - v - v -
igualmente harto pescado llevó él
- 49 kañilongko 4
v v - -
igual su pelo
- 50 pengelputuy 4
v - v -
mostrar allá (mod. ind.) él
- 51 kaamukay 4
v v - v
otra vez fue otra vez él
- 52 kaantümupemaykamkamfeychikamütenchi 14
v v - v - v - v v - v v - v
otro día al tal vez alomejor ese mismo él
- 53 kūmeduamwelaykamuy 7
v - v v - - v
buen estado de ánimo no él nuevamente ir él su estado anímico se alteró "
- 54 kaamulufey 5
v v - v -
otra vez ir él entonces

- 55 feywiñowelay 5
v v - v -
entonces volver no él
- 56 tijoven 3
v - v
el joven
- 57 ñampuyfeymu 4
- v - v
perder allá él luego
- 58 asikefeychumuelukamñamingayinlamngen pikeypiamtipudomokapeñi
v - v v v - v v v - v v v - v - - v - v v v v -
así entonces porqué perder él ido nosotras hermana dice ellas cuentan las

mayniyepelhichawmayniyepelhi 36
v v - v v v - v - v v
Ante tan triste suceso sus hermanas es decir la mujeres y seguramente
- 59 fey 1
-
Entonces
- 60 feminga 3
v - v
sí ocurrió
- 61 nentupafingatilongko 8
v - v v - v - v
sacar aquí lo el cabello
- 62 sumpalhmangañilongkorkengatinentupaysumpalhngafulanganügeyeungayinifamilia 27
v - v v v v - v - v v - v v - v v - v v - v - v - v
su cabello sacar aquí él ahora tomar a él nuestra familia sumpall
- 63 chumafuyinikam 5
v - v v -
qué podemos nosotros hacer?
- 64 dewmayñami 4
v - v -
ya pues perdió él
- 65 feypirkitchingenkefamilia 10
v - v v v v - v - v
entonces decir los dueños familia
- 66 pikefuyñichawinche 7
v - v v - v v
decir decia él mi padre mi
- 67 feytichi 3
- v v
ese el
- 68 tholthenl'eufumutati 7
v - v - v - v
el Toltén río en el

69	may - si	1
70	fey - entonces	1
71	femuechi v v - de esta manera	3
72	nüthamelukefeneuñichawem v - v - vv - v - - conversación darne mi padre fallecido	10

6.7 Machikuren (ül).

I		
1	e e e e e em -	1
2	elhawethewenthungen v - v v v v - apenas joven hombre ser yo	7
3	elhawethewenthungen v - v v v v - apenas joven hombre ser yo	7
4	elhawethewenthungen v - v v v v - apenas joven hombre ser yo	7
5	elhawethewenthungen v - v v v v - apenas joven hombre ser yo	7
6	machikurengelhen v - v v v -	6
7	machikurengelhen v - v v v -	6
8	machikurengelhen v - v v v -	6
9	elhawethewenthungen v - v v v v -	7
10	münaniyenwenhüykay v v - v v v -	7
11	münaniyenwenhüykay v v - v v v -	7
12	münapoyeniyengen v v v v - v -	7
13	tañimachikurenmeu v v v - v v -	6
14	tañimachikurenmeu v v v - v v -	6
15	münaayiaiyengenkay v v v - v - v v -	9
II		
16	tañimachikurenmeu v v - v v -	6
17	tañimachikurenmeu v v - v v -	6

- 18 feymewkayngafeymewkay 7
v v v - v v -

III

- 19 feypieneukayngañi 7
v v v - v v -
- 20 tañimachikurekay 7
v v v - v v -
- 21 tañimachikurekay 7
v v v - v v -
- 22 ngeykureweyananhay 7
v v v v - v -
- 23 ngeykureweyananhay 7
v v v v - v -
- 24 pipiyeyeneukaynga 7
v v v v - v -
- 25 tañimachikurekay 6
v v - v v -
- 26 tañimachikurekay 6
v v - v v -
- 27 mangelaymikayngami 7
v v v - v v -

IV

- 28 tamipuwenükay 6
v v - v v -
- 29 pipiyeneukaynga 6
v v v - v -
- 30 tañimachikurekay 6
v v - v v -
- 31 tañimachikurekay 6
v v - v v -
- 32 walhoñimaniyengen 6
v v v - v -

V

- 33 walhoñimaniyengen 6
v v v - v -
- 34 münapoyeniyengen 7
v v v v - v -
- 35 tañimachikurenmeu 7
v v v - v v -

36 tañimachikurenmeu 7
v v v - v v -

37 iloaymikaynga 6
v v v - v -

VI

38 kiñewakayanhay 6
v v v - v -

39 pipiyeyeneukay 6
v v v - v -

40 tañimachikurekay 6
v v - v v -

41 tañimachikurekay 6
v v - v v -

42 kangilhayamikay 6
v v v - v -

VII

43 kangilhayamikay 6
v v v - v -

44 kiñefarilpulkukay 7
v v v - v v -

45 kiñefarilpulkukay 7
v v v - v v -

46 pipiyeeneukaynga 7
v v v v - v -

47 tañimachikurekay 6
v v - v v -

48 tañimachikurekay 6
v v - v v -

49 münapoyepoyeyengen 7
v v v - v v v -

VIII

50 rangiñmaniyengen 6
v v - v v -

51 tañimachikuremeu 6
v v - v v -

52 tañimachikuremeu 6
v v - v v -

53 feymewkayfeymewkay 6
v v - v v -

54 feymewkayfeymewkay 6
v v - v v -

55 ngeykurewelhimakay 7
v v - v v v -

56 ngeykurewelhimakay 7
v v - v v v -

57 tañimachikurekay 6
v v - v v -

58 tañimachikurekay 6
v v - v v -

59 ngüfiungüfiungeynga 6
v - v - v -

IX

60 ngüfiungüfiungeynga 6
v - v - v -

61 tañifoyerewekay 7
v v v - v v -

62 tañimachikurekay 6
v v - v v -

63 tañimachikurekay 6
v v - v v -

64 münapoyeniyengen 7
v v v - v v -

XI

65 mūnaayiniyengen 7
v v v - v v -

66 falilfalilyengenkay 6
v - v - v v -

67 tañimachikurenmeu 6
v v - v v -

68 tañimachikurenmeu 6
v v - v v -

69 rupaleyngathipantu 7
v v v - v v -

70 rupaleyngathipantu 7
v v v - v v -

71 rupaleyngathipantu 7
v v v - v v -

XII

72 l'alheymakayl'alheymay 7
v v v - v v -

73	tañimachikurekay v v v - v v -	7
74	ngewetulaywenhüykay v v v - v v -	7
75	leliwülngewetulay v v v - v v -	7
76	machikurengeuma v - v v v' -	6
77	machikurengeuma v - v v v -	6
78	fentepuyñihinheyeh (sin melodía) v v - v v -	6

6.8 Dúngullefiñ (ül).

I

1	ew -	1
2	dungullefiñdungullefiñ v - v - v - v -	8
3	dungullefiñdungullefiñ v - v - v - v -	8
4	dungudakel-llefiñkaynga v - v v - v v -	8
5	futakengaseñorayem v - v - v - v -	8
6	futakengaseñorayem v - v - v - v -	8

II

7	chewamachewama v - v v - v	8
8	chewamachewama v - v v - v	8
9	tuwimikaytuwimikay v - v - v - v -	8
10	pipiyelleneuwkaynga v - v v - v v -	8
11	futakengaseñorayem v - v - v - v -	8

III

12	futakengaseñorayem v - v - v - v -	8
13	itrofeyngaitrofeynga v - v - v - v -	8
14	itrofeyngaitrofeynga v - v - v - v -	8
15	ayirulpapiukerkefiyelnga v v - v - v v -	8
16	ayirulpapiukeryerkefiyel v v - v - v v -	8
17	futakengaseñora v - v - v - v	7

18	inçekayngainchemakay v - v - v - v -	8
19	inchemayinchemakay v - v v - v -	8
20	tuwũnkayngatuwũkaynga v - v - v - v -	8
21	puertosavedrayem v - v v - v	6
22	puertongasavedrakay v - v v - v -	7
23	koñillemayinçekayem v - v - v - v -	8

IV

24	pipillefiñkaynga v - v v v -	6
25	pipiyellefiñkay v - v v v -	6
26	fütakengaseñora v - v - v v -	7
27	fütakengaseñora v - v - v v -	7
28	fütakengaseñora v - v - v v -	7

V

29	inchellenuiñchellenu v - v - v - v -	8
30	inchellenuiñchellenu v - v - v - v -	8
31	werapilawerapile v - v - v - v -	8
32	werapilngawerapilnga v - v - v - v -	8
33	pipiyellefiñkayinçenga v - v v - v v -	8
34	pipiyellefiñkaynga v - v v - v -	7
35	fütakengaseñora v - v - v v -	7
36	fütakengaseñora v - v - v v -	7

37	sungulsekelmekçifünga v - v - v - v -	8
VI		
38	sungulsekelmekçifünga v - v - v - v -	8
39	fütakengaseñorakay v - v - v v v -	8
40	nortepülenortepüle v - v - v - v -	8
41	incheyemkayincheyemkay v - v - v - v -	8
42	fentekunelayu v - v v - v	6

6.9 Marimari (ül).

1	marimari marimari chawengünem - v - v - v - vv v v -	12
2	marimari marimari - v - v - v -	7
3	marimari marimari mari may puen v - v - v - v - v - v v	12
4	marimari marimari may puen - v - v - v - v v -	10
5	marimari marimari may puen - v - v - v - v v -	10
6	iñchenga iñchengaiñchenga v - v v - v v - -	9
7	iñchenga iñchengaiñchenga v - v v - v v - -	9
8	fenteorangafenteoranga v - vv - v - v - -	10
9	ülkantuanmay v - v v	4
10	pipenofulumayifichemaychawengün vv - v v v - v - v v -	12
11	ayiükülenmeungaayiükülenmeunga v - v v - v v - v v - -	12
12	mapuchekamiñchemapuchekamiñche v v - v - v v v - v v -	12
13	feymewngafeymewnga v v - v v -	6
14	feymewngafeymewnga v v - v v -	6
15	ülkantunngaülkantunngakatumeketunem v - v v v - v - v - v v v -	14
16	iñchengaiñchenga v - v v - -	6
17	elueyiñimukayelueyiñimukay v - v v - v - v v -	10
18	wechünheynhwechunheynhchaudiosihemanga v - v v v - v - v - v v -	13
19	ülkantuwaymünnga vv v v v -	6

20	ülkanturwaymünngapiyeyiñmeunga v v v v v - v v - v -	11
21	feymeukayngafeymeukaynga v - v v v - v -	8
22	yewefalayinñemkaynga v - v v - v -	7
23	wapichengaislawapikoñiyamiñche v - v v v - v v v - v -	12
24	islawapikoñingaiñcheyem v - v - v - v v v -	10
25	tüfangañimülentüfangañimülen v - v v v - v - v v v -	12
26	tüfangañimülentüfangañimülen v - v v v - v - v v v -	12
27	iñchekayngaiñchekaynga v - v v v - v -	8
28	iñchekayngaiñchekayngaiñchekaynga v - v v v - v - v - v -	12
29	feymewkayngafeymewkayngatayifemngelu v - v v v - v v v - v -	12
30	pefiyungakiñewithankaynga v - v v v v - v v -	10
31	ülkantulelyafinmay v - v v - v -	7
32	ülkantuanmayülkantuanmay v - v v v - v -	8
33	ayinkayngaayinkaynga v - v v v - v -	8
34	kakemapuchengañi v - v - v v	9
35	nheyenh v -	2
36	kimafiyelmaykimafiyelmay v - v - v - v -	8
37	pieyiñmewngafeymeulhemaymülerpayu v - v v v - v v v - v -	12
38	krasiaDios - v -	3
39	pikunumekenifche (sin melodía) v - v - - v	6

6.10 Papayanaypapay (ül).

I

- 1 Papayanaypapaypapayanaypapaypapayanaypapaypapayanaypapaypapayanaypapay
- 2 Inchemayincheinchemayinche' afkenchewenthuincheanaypapaypapayanay

II

- 3 Lhafkenhmapumayithofilhiyagelmüleyngal'afkenhpapayanaypapay
papayanaypapaypapayanaypapaypapayanay.

III

- 4 Müleyngachalhwapapayanaypapaymüleyngalumfupapayanaypapay
- 5 Kamüleykolhofpapayanaypapaymüleyngamachapapayanaypapay
kamüleyshomülhkopapayanayem
- 6 Müleyngapiwürkamüleyngashalhekamüleypelhulhafkenhmanay
papayanaypapaypapayanayem

IV

- 7 RüngkütufiñchalhwaincheanaypapayWengkülüfiñpiwürincheanaypapay
NgedufiñlhucheKalhüdüfiñluaincheanaypapaypapayanay
- 8 Ngülüfiñmachaincheanaypapayshüpülhüfiñpelhushümpatufiñpelhu
incheanaypapaytañilhafkenhchengenmanaypapay
Elhafentepuy

6.11 Kiñedomingonga (ül).

I		
1	Eu...	1
	-	
2	kiñedomingongaantü	8
	v - v - v v v -	
3	kiñedomingongaantü	8
	v - v - v v v -	
4	thiparumenthiparumen	8
	v v v - v v v -	
5	thiparumenthiparumen	8
	v v v - v v v -	
6	eu	1
	-	
7	amunkayngaamunkaynga	8
	v v v - v v v -	
8	kiñepichiwareu	8
	v - v v v v v -	
9	kiñepichiwareu	8
	v - v v v v v -	
10	iñchekayngaiñche	6
	v - v v v -	
11	eu	
	-	1
	eu. indica otra estrofa?	
12	feymewkayngafeymewkaynga	8
	v - v - v - v -	
13	withapungawithapunga	8
	v v v - v v v -	
14	kiñepichikantinamew	8
	v - v - v - v -	
15	kiñepichikantinamew	8
	v - v - v - v -	
16	eu	1
	-	
17	feymewkayngafeymewkaynga	8
	v v v - v v v -	
18	afkadikünupunen	6
	v v v v v -	

19	kiñepichimarikita v v v - v v v -	8
20	kiñepichimarikita v v v - v v v -	8
21	eu -	1
22	ayikünufemenewkay v v v - v v -	8
23	ayikünufemlheyenew v v v - v v -	7
24	marikitamarikita v v v - v v v -	8
25	marikitayapuen v v v - v -	6
26	eu -	1
27	feymewkayngafeymewkaynga v v v - v v v -	8
28	dakeldakelyetufiñ v - v - v v -	7
29	marikitamarikitaapuen v v v - v v v - v -	10
30	eu -	1
31	niyenkaynganiyenkaynga v v v - v v v -	8
32	niyenkaynganiyenkaynga v v v - v v v -	8
33	tañikümerukaiñiche v v v - v - v -	8
34	pipiyeneukay v v v v -	5
35	pichimarikitayapuen v - v v v - v -	8
36	eu -	1
37	feymewkayngafeymewlhemay v v v - v v v -	8
38	kiñedomingongaantü v - v v v - v -	8

39	kiñedomingongaantü v - v v v - v -	8
40	amunkayngaamunkaynga v v v - v v v -	8
41	amunkayngaamunkaynga v v v - v v v -	8
42	marikitangañirukamewnga v v v - v v v - v -	10
43	marikitangañirukamewnga v v v - v v v - v -	10
44	eu -	1
45	pathümapumülerkinga v v v - v v v -	8
46	pathümapumülerkinga v v v - v v v -	8
47	marikitamarikita v v v - v v v -	8
48	amulenngaamulennga v v v - v v v -	8
49	kiñefüthalolmewkaynga v v v - v v v -	8
50	kiñefüthalolmewkaynga v v v - v v v -	8
51	amulenngaamulenkay v v v - v v v -	8
52	feularumenfeularumen v v v - v v v -	8
53	kiñewithunkomewkaynga v v v - v v v -	8
54	kiñewithunkomewkaynga v v v - v v v -	8
55	wakwak - -	2
56	piyewngangürükaynga v v v - v - v -	8
57	piyewngangürükaynga v v v - v - v -	8
58	thupefülenewkayngürü v - v v - v v -	8

59	thupēfūlunnga v - v v -	5
60	awedaūñūm v v - v -	5
61	awedaūñma v v - v -	5
62	pipiyefiñpipiyefiñ v v v - v v v-	8
63	wedangürüwedangürü v -v - v -v -	8
64	feymewkayngafeymewkaynga v v v - v v v -	8
65	akordanngaakordannga vv v - vv v -	8
66	kunufemūntañifūthaawelito v v v - v v - v vv-	11
67	mfeymewkayngafeymewkaynga v v - v - v v v -	9
68	kisungañiwiñheñmewkay v v - v v - v -	8
69	kishungañiwiñheñmewnga v v - v v - v -	8
70	kūlhūmtunngameketunnga v v v v - v v v -	9
71	felekinulpekaytañiweda v v v v - v vv-	9
72	wedangürüwedangürüwedangürü v -v - v - v -v -v -	12
73	pipiyefiñiñchekeynga v vv - v - v -	8
74	kishungañiwiñheñmeunga v v v - v v v -	8
75	kūlhūmtunngameketunga v v v - v v v -	8
76	eu -	1
77	kaamulenga v v v -	4
78	kathekalenkayñiche v v v v - v -	7

79	feymeukayngafeymeukaynga v v v - v v v -	8
80	thülhthülhthülh - - -	3
81	piyeenewngapiyeenewnga v v v - v v v -	8
82	wedaüthathüthüflongko v v v - v v v -	8
83	üthüflongkoüthüflongko v v v - v v v -	8
84	thülthülthülthiuenewkay v - v - v v -	7
85	üthüflongkoüthüflongko v v v - v v v -	8
86	feymeukayngafeymeukaynga v v v - v v v -	8
87	tofkütungameketufiñ v v v - v v v -	8
88	thühthüfthüf - - -	3
89	pipiyefiñpipiyefiñ v v v - v v v -	8
90	üthüflongkoüthüflongko v v v - v v v -	8
91	feymeukayngafeymeukaynga v v v - v v v -	8
92	dünguwetulaynga v v v - v -	6
93	dünguwetulaynga v v v - v -	6
94	wedaüthüflongkokaynga v v v - v - v -	8
95	eu -	1
96	feymeuwülafeymeuwüla v v v - v v v -	8
97	pulhenkayngapulhenkaynga v - v - v v v -	8
98	marikitangafirukameunga v v v - v v v - v -	10

99	marikitangañirukameunga v v v - v v v - v -	10
100	pathükechithewakaynga v v v - v v v -	8
101	pathünthewaniyerikay v - v - v v v -	8
102	marikitamarikita v v v - v v v -	8
103	pathünthewaniyerki v - v - v v v -	7
104	iñchekayngaiñchekaynga v - v - v - v -	8
105	yeniyelhenkaynga v v v - v -	6
106	kudiforomarakaynga v - v v v - v -	8
107	kudiforomarakay v - v v v - v	7
108	üthüfkünulelfiñkaynga v v v v - v -	7
109	üthüfkünulelfiñkaynga v v v v - v -	7
110	marikitangañithewa v v v - v v v -	8
111	feymukayngafcymewkaynga v - v - v - v -	8
112	wangküwetulayngathewa v - v v v - v -	8
113	iñchekayngaiñchekaynga v - v - v - v -	8
114	müñakümekonpunkaynga v - v - v - v -	9
115	marikitangañirukamew v v v - v v v v -	9
116	müñakümeventhungetun v - v - v - v -	8
117	iñchekayngaiñcheapuen v - v - v - v -	8

VOCABULARIO

- 1) *afkadi*: persona que sirve o acompaña al líder jefe de comunidad.
- 2) *achawalh*: pollo, gallina.
- 3) *amulpülhün*: "discurso" con o sin melodía que se interpreta en los funerales para despedir al difunto.
- 4) *anümka*: planta.
- 5) *apewtufe*: persona que tiene la capacidad de narrar "cuentos".
- 6) *aukantun düngu*: toda actividad relativo al juego o al deporte.
- 7) *awar kuden*: juego de habas.
- 8) *ayekan düngu ül*: canto que refiere a asunto jocoso.
- 9) *chalin*: acción de saludar verbal y gestualmente a las personas.
- 10) *chalinentun*: discurso usado para despedir a una determinada persona.
- 11) *challwa*: pescado.
- 12) *chaw*: padre.
- 13) *chewürfe*: bola de fuego con el que se representa el poder maléfico.
- 14) *chünüfilu*: muchas culebras enrolladas que forman como una pelota.
- 15) *domo*: mujer.
- 16) *dünguldomoliün*: conquistar verbalmente a una mujer.
- 17) *faliluwün*: valorarse.
- 18) *fawmapumongen*: seres vivos de este mundo material.
- 19) *filu*: culebra.
- 20) *füdü*: perdiz.
- 21) *ilham*: menosprecio.
- 22) *ilo*: carne.
- 23) *iway filu*: serpiente alada.
- 24) *kamapu mongen*: ser viviente de otro mundo (mundo sobrenatural).
- 25) *kaskawilla*: instrumento musical hecho de calabazas huecas por dentro en cuyo interior lleva granos que permite obtener el sonido requerido.
- 26) *kaytañpe*: mujer cuyo marido se encuentra fuera del hogar por mucho tiempo, por andar en tierras extrañas.
- 27) *kolhong*: persona disfrazada, principalmente porque lleva una máscara en su rostro. Se encuentra en ciertos eventos públicos deportivos con el fin de entretener, provocando risa al público.
- 28) *konha*: persona joven que sirve de manera atenta a los mayores, sobre todo a *longkos*.
- 29) *konhew*: adivinanza.
- 30) *konpapulhün*: instante en que la machi entra en estado de trance para ser posesionada por el poder sobrenatural que le guía.
- 31) *koyag*: discurso "ritual".
- 32) *küdawwün düngu*: asunto relativo al trabajo.
- 33) *küme*: bueno.
- 34) *küme ngulam'che*: persona formada con buenos modales.
- 35) *kuyfi*: mucho tiempo.

- 36) *kulhiñ*: animal.
- 37) *kultrum*: instrumento de percusión, ovalada semiredonda que se utiliza por lo general para propósitos rituales.
- 38) *kure*: esposa.
- 39) *kürun*: cuñada, hermana de la esposa.
- 40) *l'an düngu*: asunto relativo a la muerte de personas.
- 41) *lhadkün*: dolor, tristeza, agobio.
- 42) *l'a che*: persona muerta.
- 43) *l'afkenh*: mar.
- 44) *lhamekan ül*: canto de mujeres que se entona al hacer la harina tostada.
- 45) *lamngen*: hermana carnal o también cualquier mujer joven.
- 46) *l'aku*: abuelo paterno, encargado de educar a los nietos.
- 47) *longko*: jefe de una comunidad indígena llamada lof.
- 48) *lhowdungün*: discurso mediante el cual se recepciona el mensaje.
- 49) *l'oyka*: ave de pecho rojo que anuncia malos presagios.
- 50) *machi*: chamán poseedora del saber natural y sobrenatural cuya vocación es restaurar el malestar de algún miembro de la comunidad.
- 51) *machi perimon*: visión de la persona llamada a ser machi.
- 52) *machitun*: acción ritual, dirigida por machi, que busca sanar a un enfermo.
- 53) *machi ül*: es el canto propio de una machi generalmente se acompaña con *kultrum*, *kaskawilla* y otros instrumentos para tratar principalmente a los enfermos.
- 54) *mal'enh*: ser sobrenatural femenino que en las ceremonias religiosas es representada por una niña virgen de la comunidad.
- 55) *mañkian*: ser sobrenatural del agua.
- 56) *mafün*: fiesta de boda.
- 57) *meul'enh*: remolino de viento, presencia efectiva del poder del mal.
- 58) *mongen*: existencia, ser.
- 59) *mongen che*: persona viva.
- 60) *müthüm adtun*: canto como del *machitun* y tiene por finalidad llamar al enfermo que se encuentra ausente de su cuerpo físico.
- 61) *ngürü* : zorro.
- 62) *ngillathuwe*: espacio destinado específicamente para realizar el *ngillatun*.
- 63) *ngillañmawün*: es la disposición del enfermo para ser sometido a las atenciones de la machi a fin de ser sanado de su enfermedad.
- 64) *Ngünechen*: nombre que se da a Dios en lengua mapuche.
- 65) *nütham palin*: juego de la chueca acompañado de cantos y danzas rituales.
- 66) *ñüwün*: trilla de trigo en que se desprende el grano de las espigas con los pies de las personas quienes en pareja y en círculo se desplazan al compás del canto.
- 67) *ñüwün ül*: canto que se entona durante la faena de desgrane del trigo.
- 68) *ñuwa ül*: canto del hombre travieso.
- 69) *nhampül'kan*: persona que se encuentra en tierra extranjera.
- 70) *nhampül'kan ül*: canto de aquél que se encuentra lejos de su familia y de su tierra.
- 71) *nütham* : Narración, relato, conversación.
- 72) *nüthamkan* : acción de hablar.
- 73) *ngül'am*: educación dada por los abuelos y padres a los niños para que estos sean íntegros.

- 74) *ngihlatun*: ceremonia religiosa pública que en general se realiza cada cuatro años, suele durar dos días. Se realiza para dar gracias a Dios por los bienes recibidos y para implorar bienestar de las familias, las comunidades y en general del mundo.
- 75) *ngürüfilu*: ser sobrenatural del agua tiene la forma de zorro y culebra.
- 76) *narki*: gato.
- 77) *pali*: bola pequeña hecha de cuero de animal que se usa para el juego de la chueca.
- 78) *pallín*: juego de chueca en que participan nueve o más jugadores por cada equipo. Cada jugador lleva consigo un palo de un metro y medio de largo que termina en curva, de forma tableada en su base. Se disputa un *pali*.
- 79) *pakarwa*: sapo.
- 80) *perimo*: es observar o experimentar algo no comprensible por la razón.
- 81) *peuma*: sueño.
- 82) *peuman*: soñar.
- 83) *pentunkun*: saludo protocolar en que se consulta al interlocutor el estado físico, anímico personal, familiar, comunitario en donde este vive, etc.
- 84) *pewtun*: acción de diagnosticar el tipo de enfermedad mediante alguna prenda de vestir u orín del enfermo.
- 85) *poyewün dungü*: manifestación de amor y afecto entre las personas.
- 86) *pülhünküthan*: acción de curar enfermedades.
- 87) *pülhkuthanün ül*: canto de machi, con el cual la machi aplicará los remedios al enfermo.
- 88) *puruka*: al interior de la casa, espacio en que sus moradores pasan gran parte del tiempo sobre todo durante la noche o en tiempos de lluvia.
- 89) *rakiduamün ül*: canto relativo al pensamiento del hombre sobre una determinada realidad.
- 90) *reche*: gente común.
- 91) *reche perimontun*: visión de personas comunes.
- 92) *rewe*: árbol o escalera ritual.
- 93) *ruka wesakelu*: todas las cosas pertenecientes al hogar.
- 94) *sumpalh*: ser sobrenatural del agua.
- 95) *shakiñkure*: esposa preferida.
- 96) *thapial*: león.
- 97) *tayül*: canto de machi.
- 98) *tayül'tün*: canto de machi en que se invoca a la divinidad antes de iniciar una ceremonia religiosa.
- 99) *thewa*: perro.
- 100) *thuthuka*: instrumento musical de viento que consiste en un tubo de cinco metros de largo en cuyos extremos por un lado lleva un boquilla y por otro remata en una especie de bocina construido del asta de animal.
- 101) *tuwün*: procedencia, stirpe.
- 102) *thülkewaka*: ser sobrenatural del agua que tiene la forma de cuero de vaca.
- 103) *ufisa*: oveja.
- 104) *ül*: canto con melodía que siempre es con voz, a veces es acompañado de instrumentos musicales.
- 105) *üñüm*: ave.
- 106) *wedwed*: hombre travieso.
- 107) *wentekon*: esposa del segundo o tercer matrimonio estando viva la primera esposa.

108) *wenumapu*: mundo de arriba.

109) *wewpin*: discurso ritual dado entre dos personas, generalmente *epu lonko* (dos líderes), que por lo general reseñan la genealogía y resaltan los valores de personas distinguidas.

110) *wüldungün* : discurso propicio mediante el cual se comunica un determinado mensaje.

BIBLIOGRAFÍA.

Aguirre Aguilera, Patricio (1980): *Recopilación y Clasificación de los Relatos Orales Mapuche*, Seminario para optar al Título Pedagogía en Castellano. Temuco. Universidad de Chile.

Aravena Tapia, Néstor et al (1983): *El Relato Mítico Mapuche en Comunidad de la Octava y Novena Región*, Seminario de Título Pedagogía en Castellano, Temuco Chile. Universidad de la Frontera.

Augusta, Fray Félix José de (1903): *Gramática Araucana*, Valdivia Imprenta Central J. Lampert.

(1916): *Diccionario Araucano-Español y Español- Araucano*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria.

Austín, John L. (1962): *La Filosofía del Lenguaje Ordinario*. Barcelona, España. Ediciones Paidós Ibérica. S.A.

Bahamondes, Alicia., et al (1979): *Recopilación y Análisis de Algunos Relatos Orales Mapuches de la Región de la Araucanía*, Seminario de Título Pedagogía en Castellano, Temuco. Universidad de Chile.

Cardona, Giorgio R. (1994): *Los Lenguajes del Saber*, Barcelona, España, Editorial Gedisa.

Carrasco, Hugo (1985): “Sistema Mítico y Relato Oral Mapuche”, en *Estudios Filológicos*, Valdivia, Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Austral.

Carrasco, Hugo (1988): “Observaciones sobre el Mito de Mañikán”, en *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* N° 3, Temuco, Chile, pp 115-128, Facultad de Educación y Humanidades, Universidad de la Frontera.

Carrasco, Iván (1988): “Literatura Mapuche”, en *América Indígena*, N° 4, México D. F., pp.695-730, Instituto Indigenista Americano.

Catrileo, María (1988): “Grafemario Unificado para el Mapudungun. Objetivos Sociolingüísticos y Principios Fonémicos”, en *América Indígena*, N° 4. México D. F. pp.713-752, Instituto Indigenista Interamericano.

Croese, Robert; Salas, Adalberto; Sepúlveda, Gastón (1978): “Proposición de un Sistema Unificado de Transcripción Fonémica para el Mapudungu”, *RLA. Vol.16* , pp. 159-161 Chile, Universidad de Concepción.

Deny, J. Peter (1995): "El Pensamiento Racional en la Cultura Oral y la Descontextualización Escrita", en *Cultura Escrita y Oralidad*, pp.95-126. España. Gedisa Editorial.

Dillehay, Tom (1990): *Araucanía Presente y Pasado*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

Dubois, Jean et.al (1979): *Diccionario de Lingüística*, Madrid, España, Alianza Editorial.

Escobar, E., Painequeo H., Pedreros N. (1981): *Concepto del Folklore Literario Mapuche*. Seminario de Título Pedagogía en Castellano, Temuco, Chile. Universidad de la Frontera.

Flisher, Carol (1995): "Metalenguaje Oral", en *Cultura Escrita y Oralidad*, Barcelona, España pp. 71-94, Editorial Gedisa.

Gallardo, Andrés (1988): "El Desarrollo de la Escritura en Lenguas Vernáculas de Chile", en *Alfabeto Mapuche Unificado*, Temuco, Chile pp. 37-60, Sociedad Chilena de Lingüística, SOCHIL, Universidad Católica.

Garvin L. Paul, Lastra de Suárez Yolanda (1974): *Antología de Estudios de Etnolingüística y Sociolingüística*, México D. F., Universidad Autónoma de México.

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, S. Pacheco, J. Segura (1972): "Cosmovisión Mapuche", en *Cuadernos de la Realidad Nacional*, N°14, Santiago pp. 43-73, Universidad Católica de Chile.

(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.

(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. Facultad de Educación y Humanidades, Universidad de la Frontera.

Guevara, Tomás (1911): *Folklore Araucano*, Editorial Cervantes, Santiago de Chile.

Haughney, Diane y Marimán Pedro (1993): *Población: Cifras y Criterios, Centro de estudios y Documentación Mapuche*, Liwen, Temuco, Chile.

Havelock, Eric (1994): *Prefacio a Platón*, Gráficos Rogar, S.A., Madrid, España.

Havelock, Eric (1995): "La Ecuación Oral-Escrita: una Forma para la Mentalidad Moderna" en *Cultura Escrita y Oralidad*, Barcelona, España, Editorial Gedisa.

Harmelink M., Bryan (1996): *Manual de Aprendizaje del Idioma Mapuche, Aspectos Fonológicos y Sintácticos*, Temuco, Chile Ediciones Universidad de la Frontera.

Hymes, Dell (1984): "Hacia Etnografías de la Comunicación", en *Antropología de Estudios de la Etnolingüística y Sociolingüística*, pp.48-89, México D. F. UNAM.

Koessler-Ilg, Berta (1962): *Tradiciones Araucanas Argentinas*, Argentina Instituto de Filología. Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad de la Plata.

Latcham, Ricardo (1924): *Organización Social y las Creencias religiosas de los Antiguos Araucanos*, Santiago, Chile, Imprenta Cervantes.

Lévi-Strauss, Claude (1964): *El Pensamiento Salvaje*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.

Lord, Albert (1960): *Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Pres.

Lyon, John (1971): *Introducción a la Lingüística Teórica*. Barcelona. España. Editorial Taide.

Maurer, Eugenio (1966): "Oralidad y Escritura", en *En lo Propio y en lo Ajeno, Interculturalidad y Sociedad Multicultural*, México D.F pp. 109-122., Editorial Plaza y Valdés.

Ong, Walter (1987): *Oralidad y Escritura* México D. F., Fondo de Cultura Económica.

Olson, David, (1995): "Cultura Escrita y Objetividad: el Surgimiento de la Ciencia Moderna", en *Cultura Escrita y Oralidad*, Barcelona, España, pp. 203-221, Gedisa Editorial.

Painequeo P. Héctor, Barrera V. Julia (1992): "El Significado del Ül" en. *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, N° 5., Temuco, Chile pp. 209-215, Universidad de la Frontera.

: (1988) "Kiñe Pichi Ül, Consideraciones Textuales y Extratextuales de una Canción Mapuche", en *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, N° 3 pp. 243-257 Temuco, Chile UFRO.

: (1991_1992) "Características del Ül", en *Cuadernos de Lengua y Literatura* N° 3, Temuco, pp. 45-56 Chile, UFRO.

: (1996) *Pu Wapiche ka pu L'afkenhche ñi Ül ka ñi Nütham*, Documento de Trabajo, N° 4, Temuco, Chile. Instituto de Estudios Indígenas, UFRO.

: (1994) “El Discurso en Castellano de un Hablante Nativo en Mapudungün (Observaciones Lingüísticas)”, en *Actas de Lengua y Literatura Mapuche No .6*, pp.235-249 Temuco, Chile UFRO.

: (1997) “El Mapudungun Hablado en las Comunidades Indígenas de Nueva Imperial”, en *América Indígena*, Volumen LVII, Números 3-4, México D. F. 267-282, Instituto Indigenista Interamericano.

Pattanayak, D.P (1995): “La cultura Escrita: un Instrumento de Opresión” en *Cultura Escrita y Oralidad*, Barcelona, España., pp.145-149,Editorial Gedisa.

Peabody, Berkley (1975): *The winged word. A study in the technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally Trough Hesto's Word and Days*. State University of New York Pres.

Salas, Adalberto (1971): “Notas sobre el verbo en el mapuche de Chile”, en *Revista de Lingüística Aplicada*, Chile. pp. 75-114., Universidad de Concepción.

Salas, Adalberto (1988): “Textos orales en Mapuche o Araucano en el Centro Sur de Chile”, en *América Indígena*, N° 4, Vol. XLVIII, México D. F.pp.837-840, Intituto Interamericano Indigenista.

Salas, Adalberto (1992): *El Mapuche o Araucano*. Editorial Mapfre Madrid. España.

Sociedad Chilena de Lingüística SOCHIL (1986) : *Encuentro para la Unificación del Alfabeto Mapuche*, Temuco , Pontificia Universidad Católica de Chile.

Sapir, Edward (1954): *El lenguaje*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.

Saussure, Ferdinand de (1961): *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires Edit. Losada.

Wilhelm de Moesbach, Ernesto (1930): *Vida y Costumbres de los Indígenas Araucanos en la Segunda Mitad del Siglo XX*, Santiago , Chile, Imprenta Cervantes.

Worf, B (1971): “La Relación del Pensamiento y Comportamiento Habitual con el Lenguaje”, en *Lenguaje, Pensamiento y Realidad*, Seix Barral. Pp. 155 - 183

Zumthor, Paul (1991): *Introducción a la Poesía Oral*, España. Editorial Tauris Humanidades.

Tesis PERLA

IMPRESORES



A sus órdenes:

REP. DE CUBA No. 99-5
COL. CENTRO HISTORICO
TEL. 521-36-55

DIBRI - UFRO



025960