

Un acercamiento exploratorio en torno a los aspectos métricos, formulaicos y temáticos del canto mapuche del Budi¹

An Exploratory Approach to the Metrical, Formulic, and Thematic Aspects of the Mapuche Song Budi

JUAN HÉCTOR PAINEQUEO-PAILLÁN^a
HERMINIA NAVARRO-HARTMANN^b

^aUniversidad de la Frontera, Facultad de Educación Cs. Sociales y Humanidades. Chile.
juan.painequeo@ufrontera.cl

^bUniversidad de la Plata. Argentina.
herminianavarrohartmann@gmail.com

El artículo es parte de los resultados de la ejecución del proyecto DIUFRO, código: DI 23-0014, titulado Re-Análisis de cuatro Cantos Mapuche del Budi (2023-2025), Universidad de la Frontera, que consistió en el estudio de cuatro cantos mapuche, recopilados en Isla Huapi y Piedra Alta, comunidades que se encuentran en la comuna de Puerto Saavedra, Región de la Araucanía, Chile. El acercamiento a dicho objeto de estudio se realizó considerando los aportes de Walter Ong (1987), Albert Lord (1960), Berkley Peabody (1975), entre otros. El trabajo aborda, desde una perspectiva oralista y de manera exploratoria la métrica, la fórmula y el tema como aspectos prominentes del discurso de oralidad primaria mapuche, y, a manera de muestra a través del corpus compuesto por cuatro cantos del Budi. Es así, que la métrica expone los siguientes aspectos de los cantos: las líneas, los grupos de líneas, las sílabas métricas, el metro y el patrón métrico; el análisis formulaico, teniendo presente el concepto fórmula dada por Lord (1960), describe morfosintácticamente los vocablos o las frases en *mapudungun*² presentes en los cantos; y, el tema, revisa sus contenidos en razón de la noción que se maneja en los textos orales de los pueblos ágrafos.

El resultado del estudio posibilita comprender la naturaleza formal del lenguaje empleado por *pu ũlkantufe* (los cantores mapuche) en los cantos a través de su descripción métrica, formulaica y temática, acorde a la perspectiva adoptada y comprender que *pu ũlkantufe* (los cantores) manejan ciertas técnicas de composición de tipo oral.

Palabras clave: El canto mapuche, la oralidad primaria en el canto mapuche, estudio oralista en el canto mapuche, etnolingüística.

¹ El presente artículo es resultado del proyecto DIUFRO, código: DI 23-0014, titulado Re-Análisis de cuatro Cantos Mapuche del Budi (2023-2025). Universidad de la Frontera.

² Para la escritura de las palabras en mapudungun, en este trabajo se empleará el alfabeto unificado, modificado (ver Painequeo, Juan Héctor, Salamanca, Gastón, y Berrios, Aldo. 2024. *Pu Mapuche ñi N'mül'.* Una Introducción al Estudio de la Lengua Mapuche. Ariadna Ediciones, pp. 61-63).

This article is part of the results of the DIUFRO project, code: DI 23-0014, entitled “Re-Analysis of Four Mapuche Songs from Budi (2023-2025)”, at the University of La Frontera. The project involved the study of four Mapuche songs collected in Isla Huapi and Piedra Alta, communities located in the municipality of Puerto Saavedra, Araucanía Region, Chile. The approach to this object of study was informed by the contributions of Walter Ong (1987), Albert Lord (1960), Berkeley Peabody (1975), and others.

From an oralist perspective and in an exploratory manner, this work examines meter, formula, and theme as prominent aspects of Mapuche primary oral discourse, using the corpus of four Budi songs as an example. Thus, the metrics section examines the following aspects of the songs: lines, groups of lines, metrical syllables, meter, and metrical pattern; the formulaic analysis, considering the concept of formula given by Lord (1960), morphosyntactically describes the words or phrases in Mapudungun present in the songs; and the theme section reviews their content based on the notion used in the oral texts of non-literate peoples.

The result of this study will make it possible to understand the formal nature of the language used by *pu ñlkantufe* (the Mapuche singers) in the songs through their metrical description.

Key words: Mapuche singing; primary orality in Mapuche singing; oralist study in Mapuche singing; ethnolinguistics.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es una investigación etnolingüística con enfoque oralista que aborda cuatro cantos mapuche; los cuales fueron registrados en la década 1990³ en Isla *Huapi*, *Puaicho*, Piedra Alta y *Thawathawa*, comunidades mapuches que se encuentran en la comuna de Puerto Saavedra, Región de la Araucanía, Chile.

El canto mapuche de Chile, conocido como *ñl* en *mapudungun* –lengua indoeuropea de Sur América– es una de las expresiones del arte verbal de la cultura mapuche que forma parte de un conjunto complejo y diverso de “textos orales” como *pu ñl* –los cantos– y *pu nutham* –los relatos– (Painequeo 2022). Aunque la fuerza de la práctica del canto se encuentra disminuida en la actualidad, comparada con épocas anteriores, estos siguen siendo creados, recreados, interpretados y reinterpretados por *pu ñlkantufe* (los cantores de textos orales con melodía), *pu ññthamtufe* (los narradores de textos orales sin melodía) y por personas que cumplen algún rol social en su *lof* (la comunidad mapuche).

El canto como texto oral ha sido objeto de investigación en diversos contextos culturales; por ejemplo, Lord (1960), observó que los cantores jóvenes de Yugoslavia componían su canto de manera oral, sin que las personas involucradas en la creación de aquello emplearan la escritura. El autor dio cuenta que los jóvenes comenzaban el aprendizaje desde muy pequeños, escuchando cantar a sus mayores en el hogar. Si comparamos estas

³ Estos cantos formaron parte del corpus de la Tesis de Maestría del autor, sobre Oralidad en el Canto Mapuche. CIESAS, México D. F., 2000.

observaciones con las nuestras, es decir, en cuanto al modo cómo se crea y se enuncia el canto mapuche en Chile, se puede comprender que como en una “educación inicial” los jóvenes mapuches al principiar su aprendizaje sobre la creación del canto internalizan en su cerebro ciertas nociones, que para los propósitos de este análisis llamamos *métrica*, *fórmula* y *tema*; al mismo tiempo, que ellos toman consciencia de la existencia de diferentes tipos de textos orales en la lengua mapuche, reconociendo, por ejemplo, que un determinado *ül está* referido al amor; otro, a la vida cotidiana; aquél, a las creencias mapuche propiamente tal, etc., como lo testimonia uno de nuestros entrevistados, cuando señala lo siguiente:

podemos ser autores o simplemente intérprete del *ül*. Hay personas que componen su canto, es decir, son autores; y hay otras que cantan lo que han escuchado de otros *pu ülkantufe* (los cantores). Por ejemplo, mi padre y mi abuelo, que con frecuencia cantaban, eran autores de sus cantos. Hay cantos ya elaborados y con el paso del tiempo se le van agregando nuevas cosas y se le van haciendo nuevos arreglos. Mi abuelo, luego que había tomado mate -en su desayuno- cantaba. Entonces yo, siendo niño de 8 a 12 años de edad, repetía lo que él decía. Tienes que cantar me inculcaba. Mi papá era *n' ampülkan* (persona que viaja fuera de su territorio). Él, por ejemplo, iba a la Argentina; a su regreso, en una fiesta en la que él estaba participando, yo le escuché cantar y traté de retener todo en mi mente lo que decía. Este ejercicio mental me ayudó aprender a cantar desde niño. Así, ya a los 15 años, y cuando acompañaba a mi padre en fiesta, mientras cuidaba su caballo, yo, sobre la montura, cantaba. Lo normal es que se cante cuando se es mayor edad; depende mucho de la inteligencia del *ülkantufe* y, también, de su propio interés (Painequeo, 2022).

En este trozo de texto oral, que hemos grabado a nuestro entrevistado, y que transcribimos al español, podemos observar que se refiere, entre otras cosas, a la autoría en la creación de los textos *pu ü*, al manejo del lenguaje, a las circunstancias en que se aprende, se practica y se aplica aquello que ha sido creado. En lo anterior es posible considerar que tanto en la cultura yugoeslava estudiada por el investigador Albert Lord, como en el caso de la cultura mapuche, sin importar cuán distante se encuentre una nación respecto de otra, la producción del “texto oral”, llamado canto, se desarrolla de manera similar, es decir, sin el uso de la escritura ni de la impresión⁴.

El presente artículo, titulado **Un Acercamiento Exploratorio en Torno a los Aspectos Métricos, Formulaicos y Temáticos del Canto Mapuche del Budi**, es parte del resultado de un proyecto de investigación DIUFRO DI23-0014, Universidad de la Frontera, sobre cuatro cantos del Budi (2023-2025). El estudio se ha realizado con los aportes de Walter Ong (1987), Albert Lord (1960), Berkley Peabody (1975), entre otros. El trabajo,

⁴ Si bien es cierto, después de la llegada de los europeos a América algunas lenguas indígenas han sido puestas por escrito, gracias a los esfuerzos principalmente de las instituciones religiosas, es cierto, también, que éstas no han arraigado en las propias comunidades, porque allí el elemento oral ha seguido siendo suficiente para la comunicación de sus miembros.

que describe el lenguaje del *ülkantufe* quien lo moldea de manera bella para su oyente, aborda de manera exploratoria ciertos rasgos distintivos del *ül*, los cuales son la métrica, la fórmula y el tema. El estudio métrico incluye las líneas y grupo de líneas, las sílabas métricas, el metro y el patrón métrico; el análisis formulaico, describe morfosintácticamente los vocablos, frases, considerados fórmulas; y, el tema presenta sus contenidos al modo cómo se desarrolla en el canto del Budi. En relación a todos estos términos, nos referiremos en los puntos 3.2-3.4.

Finalmente, podemos decir que el resultado de esta investigación posibilita comprender la naturaleza formal del lenguaje, empleado por el *ülkantufe* en su canto y el manejo de técnicas de composición de carácter oral.

2. ANTECEDENTES

El *ül* (canto mapuche) ha sido conocido por la cultura europea recién en el siglo XVII y se asimiló al tipo textual, denominado romance Navarro Tomás (1956), difundido en la literatura española de la época. Así, por ejemplo, hasta el día de hoy en Argentina se denomina *romanceada* al canto, y *romanceador*, al cantor; en cambio, en Chile, se emplean los vocablos del *mapudungun*, *ül*⁵ para canto; y, *ülkantufe*, para el cantor.

Los primeros datos, por escrito, registrados acerca del canto mapuche los encontramos a través de Núñez de Pineda y Bascuñán en 1629. El autor lo menciona al relatar la despedida brindada por el cacique *Quilalebo* en Chile y se trata de un canto acompañado de danzas e instrumentos musicales que dice:

la española y su hija me cogieron de las manos y llevaron en medio hasta el sitio en donde al son de sus alegres instrumentos bailaban y cantaban, y a su imitación, los que llegamos repetimos un romance que a mi despedida había compuesto (según supe) mi amigo y camarada *Quilalebo*, en nombre de su hija; que estando de la mano con ella, me dijo haber sido la compostura de la letra suya, porque mi ausencia le era de grande pesar y sentimiento (Núñez de Pineda y Bascuñán 1863).

La cita anterior se aclara con la mención de Guevara, fechada en su libro de (1911), donde registra el *ül* de la despedida de Bascuñán, que dice:

*“Abkuduam in, ema
Amutualu gatu, pichi Alvaro eimi
Chalitu tuaei mi a
Güi may guan ta pegue no el mi”.*

⁵ La palabra *ül* se utilizará de aquí en adelante como toda forma verbal oral que lleva melodía y que comúnmente se ha llamado canción o canto mapuche.

“suspira profundamente mi corazón
por tu partida Álvaro;
y cuando te vayas
lloraré al no verte más”⁶.

Escobar et al. (1981), señalan que los textos mapuches han sido durante largo tiempo estudiados desaprensivamente. No se los ha diferenciado y es así como se ha hablado de *literatura mapuche* o *literatura araucana* para denominar conjuntos discursivos de carácter heterogéneo, por su naturaleza y también por la fecha y el modo en que han sido recopilados y fijados en diversos sistemas de escritura; traducidos y publicados de acuerdo a normas también diferentes.

Rodolfo Lenz (1895-1897) clasificó los textos orales que en realidad constituye una sistematización de parte de los tipos de discursos orales producidos en *mapudungun*. Allí señala que el *wewpin* o *koyagtun* es un discurso retórico-oratorio, empleado en las ceremonias religiosas o sociales, y, la producción literaria que carece de una dominación genérica en lengua mapuche. Lenz los clasificó en una parte poética cantada (*ülkantun*) y otra parte constituida por narraciones en prosa que, según su argumento pueden ser cuentos (*epeu*) o relaciones históricas (*nütthamkan*), base de la epopeya mapuche. Los *epeu*⁷ los clasifica, a su vez, en cuentos de animales, mitológicos y de origen europeo Lenz (1895-1897).

El misionero capuchino, Félix de Augusta, proveniente de la provincia de Baviera, Alemania, que llega a Chile en 1895, luego de la “Pacificación de la Araucanía”, presenta en 1934 veinticinco cantos registrados en la zona de Huapi y Panguipulli. Publicó en 1911 diez *ül* traducidos al alemán, con su respectiva notación musical, que había grabado en cilindros de cera. Augusta (1934) retoma la clasificación hecha por Lenz, en el sentido de distinguir dentro de lo que llama Literatura Araucana —es decir, el mismo criterio empleado por Lenz— producciones verbales en prosa, —en los que subdivide los *apew* y los *nüttham*— y aquellos “textos” que llevan melodía, a los denomina canciones o poesía, del siguiente modo:

- a) *lhamekan ül*: elegías y canciones que expresan sentimientos comunes a la generalidad de los hombres.
- b) *kawiñ ül*: canciones que aumentan las diversiones en las fiestas, entre las cuales se distinguen:
 - 1) *rukan ül*, las que celebran la inauguración de una casa.
 - 2) *kolhong ül*, canciones de hombre disfrazados o canciones de máscaras.

⁶ La traducción es nuestra. Eliminamos la anterior, pues aquella intentaba dar una connotación erótica, que el texto original en *mapudungun* no tiene. Al respecto, revisar, además, Guevara, Tomás, *Folklore Araucano: refranes, cuentos, cantos, procedimientos industriales, costumbres prehispanas*. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile.

⁷ En el habla de *pu l’afkeñ’che* (habitantes de la costa), dialecto de la Zona V, según Croese (1980), utilizan el vocablo *apew* y no *epeu*.

- c) *ñuwün ül*, canciones de trilla o de trilladores.
- d) *paliwe ül*, canciones de chueca.
- e) *awarkudewe ül*, canciones de juego de habas.
- f) *ngawiwe ül*, canciones de pájaro o de pajareros.
- g) *sumpalh ül* canciones de invocación de los pescadores.

Posteriormente, tanto estudiosos chilenos como argentinos, registran y publican obras que aluden al canto mapuche, entregando más información sobre él. Por ejemplo: Tomás Guevara (1911); Isabel Aretz (1970); Iván Carrasco (1996); M. Esther Grebe (1986); Lucía Golluscio (1984); Oyarce y González (1986); César Fernández (1986); Herminia Navarro Hartmann y Olga Huenaihuen (2014); Pozo, Canío y Velásquez (2019); Painequeo, J. H. (2002, 2012, 2022, 2024), entre otros.

Según Fernández y Navarro Herminia (2021), el investigador de origen alemán, Roberto Lehmann N., recopiló numerosos textos en Argentina durante el periodo que va desde 1899 y 1926, mientras trabajaba en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Dichos cantos fueron escritos en *mapudungun* y tomados de veintiséis consultantes mapuches⁸.

Tomás Guevara publicó *Folklore Araucano*, donde establece una clasificación del género discursivo *ül*, como *machi ül* (cantos de *machi*), *kawiñ ül* (cantos de fiesta religiosa), *paliwe ül* (cantos de juego de chueca).

Isabel Aretz (1970) publicó *Cantos Araucanos de Mujeres*, canciones grabadas en San Martín de los Andes, Zapala, las Lajas (Argentina) y Puerto Saavedra (Chile) entre 1940 y 1941.

Iván Carrasco (1996), señala que:

la etnoliteratura de los mapuches en Chile y Argentina se manifestaba a través de distintos tipos de discursos: *apeu*, *llamekan*, *koneu*, etc., análogos a lo que en la cultura europea se llamaban cuentos, poemas, adivinanzas. Junto a esta textualidad artística, se cultivaba el *nütram* o *nutramkan*, lenguaje oral, cotidianos, conversacional. Suponemos que esta textualidad tuvo un desarrollo autónomo en relación a la de otras sociedades indígenas de Sudamérica, puesto que no manejamos ni datos en contrario ni información suficiente para pensar otra cosa. Suponemos también que, como situación normal, este discurso era reconocido y comprendido en el ámbito de las comunidades mapuches exclusivamente, puesto que por razones de diferenciación lingüística, interés y reales posibilidades de acceso, otros grupos no podrían compartirlo. Por ello, creemos que tampoco los mapuches tendrían conocimiento o práctica generalizada de la etnoliteratura de otros grupos indígenas de territorios adyacentes.

⁸

Cfr. Fernández, César y Navarro, Herminia (2021), *Ülkantun* Cancionero Mapuche p. 22.

Grebe (1986), al estudiar el “*machi ül*” (*canto de machi*), señala: “éstos son testimonios de una antiquísima tradición de poesía ritual prehispánica, asociada por los actores rituales mapuches a tiempos míticos de los orígenes”. Agrega la autora, el *ülkantufe* que es el actor ritual en el *fezentun dungu ül*, al enunciarlos, se conecta a tiempos míticos de los orígenes.

Golluscio (1984), citado por Painequeo, J. H. (2012), afirma que “en el mundo mapuche existe una teoría literaria y que esta se ha desarrollado históricamente en relación estrecha con ese rol preponderante que cumple el lenguaje en la sociedad”. También afirma que 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*); y que el valor poético está en los cantos como en los cuentos y en la conversación diaria.

Oyarce y González (1986) estudian etnográfica, literaria y musicalmente un “*palin ül*” (canto relacionado al juego de la *chueca*). Entre sus resultados señalan que el *ül* cumple una función mágica simpatética de marco tonal atemperado sin tono fijo, que carece de cierto tono como referente, con empleo del metro yámbico (corto, largo -corchea, negra- el fuerte va después del débil).

Pozo Canío y Velásquez (2019), analizan la memoria mapuche en tiempos de ocupación y reducción territorial (fines del siglo XIX y principios del XX), tomando como referencia algunas tradiciones orales, destacando los cantos *ül* o *ülkantun*, a través de los cuales, señalan, se comunican recuerdos de aquel pasado. Los autores realizan una revisión documental de fuentes primarias (fonogramas, archivos manuscritos y libros) y trabajo de campo etnográfico en comunidades cordilleranas. Los contenidos compilados expresan sentimientos y sufrimientos de personas que fueron deportadas a Buenos Aires, La Plata e Isla Martín García; el despojo territorial, las muertes y el reasentamiento en tierras lejanas.

Painequeo, J. Héctor (2012) sostiene que el canto mapuche pertenece a la oralidad primaria y está basado en técnicas “textuales orales” y, además, estos pueden ser clasificados de acuerdo a la nomenclatura que la lengua mapuche proporciona en: 1) *pu ül düngu* (los textos relativos al canto); y 2) *pu nütham dungu* (los textos relativos al relato), los cuales, a su vez, pueden ser subclasificados en tipos de *ül* y tipos de *nütham*. A continuación se presenta una síntesis de los tipos de *ül*, tomado de Painequeo, Salamanca y Berrios (2024).

1.0 *Feyentun düngu ül*:

- 1.1. *machi ül*
- 1.2. *müthümadtun ül*
- 1.3. *tayültun ül*,
- 1.4. *amul pülhün ül*

2.0 *Awkantun düngu ül*:

- 2.1. *awar kuden ül*
- 2.2. *kolhong ül*
- 3.3. *pürün palin ül*

3.0 *Küdawün düngu ül:*3.1. *rukan ül*3.2. *ñüwün ül*3.3. *sumpalh ül*4.0. *Ayekan düngu:*4.1. *ayekan ül*4.2. *ñüwa ül*4.3. *wedwed ül*5.0 *Poyewün düngu ül:*5.1. *poyewün ül*5.2. *düngul domolün ül*5.3. *n 'ampül 'kan ül*5.4. *kaytañpe ül*6.0 *Faliluwün düngu ül:*6.1. *rakiduamün ül*6.2. *faliluwün ül.***3. MARCO TEÓRICO****3.1. La oralidad en el mundo no letrado**

Desde mediados del siglo XX, la ideología decimonónica que hasta entonces invisibilizaba a las sociedades iletradas —empleando términos como “analfabetos”, “incivilizados”, “bárbaros”—, comienza a cambiar paulatinamente, gracias a la sapiencia y objetividad de algunos eruditos como Franz Boas (1911); Claude Lévi-Strauss (1964); Marshall McLuhan (1962); Albert Lord (1960); Walter Ong (1987); Berkley Peabody (1975); entre otros.

Duranti A. (2000), nos habla, por ejemplo, de Franz Boas, el padre de la antropología moderna, el que expuso la teoría del relativismo cultural, y, nos narra que este autor sostiene que cada cultura debe entenderse dentro de sus propios términos, en vez de como parte de un plan magistral con escalafones intelectuales cuyos estratos superiores solían ocuparlos aquellos que tenían linaje europeo; además, que cada sociedad tiene su propio desarrollo histórico único y que debe ser entendido a partir de su propio contexto cultural y ambiente específico, especialmente su proceso histórico. Boas, habría utilizado el conocimiento de las lenguas amerindias para demostrar el modo en que las lenguas clasifican el mundo es arbitrario; es decir, cada lengua tiene su propia forma de construir un vocabulario que divide el mundo y establece categorías de experiencia propia.

Duranti, también, se refiere al antropólogo, filósofo y etnólogo francés, Claude Lévi-Strauss, quien sostiene que todas las culturas son sistemas de signos que expresan predisposiciones básicas cognitivas profundamente enraizadas, que categorizan el mundo en términos de oposiciones binarias. Lévi-Strauss parte del supuesto que la mente humana es la misma en todos los lugares, y que las culturas son aplicaciones distintas de las mismas propiedades lógicas abstractas del pensamiento, que todos los seres humanos comparten y adaptan a sus respectivas condiciones de vida. Es decir, toda cultura es una representación del mundo, es un modo de darle sentido a la realidad, objetivándola en historias, mitos, descripciones, teorías, proverbios, productos artísticos y espectáculos. Desde este punto de vista, los productos culturales de un pueblo —por ejemplo, los mitos, los ritos, las clasificaciones del mundo natural y social— pueden verse como ejemplos de la apropiación de la naturaleza por los seres humanos por medio de su habilidad para establecer relaciones simbólicas entre los individuos, los grupos y las especies.

También, podemos citar a Peabody (1975), autor de *The Winged Word*, un estudio sobre la técnica de la composición oral en la Grecia Antigua, quien al referirse a las tradiciones orales, señala que éstas no se limitan a las culturas relictas de la edad de piedra, sino que han sido observadas en todo el mundo (aunque no siempre reconocidos por lo que son) y han persistido incluso donde menos se puede esperar encontrarlas, en las partes menos frecuentadas de la propia Europa, particularmente en las áreas de habla eslava. Así, en los Balcanes, una elaborada tradición oral sólo ahora está dando paso a la memoria (que depende de los textos escritos) o a los métodos de composición escrita comunes a la civilización europea.

Walter Ong (1987), sacerdote, filósofo, historiador cultural y académico estadounidense, distingue la oralidad primaria de la oralidad secundaria. El autor asevera lo siguiente: hay una bibliografía extensa sobre diferencias entre el lenguaje escrito y el hablado, que compara el lenguaje escrito y el hablado de personas que saben leer y escribir (Gumperz, Kaltmann y O'Connor 1982 o 1983, citado por Ong 1987: 15). Estas no son las diferencias que conciernen fundamentalmente al presente estudio. La oralidad aquí tratada es esencialmente la oralidad primaria, la de personas que desconocen por completo la escritura⁹. Es decir, que en estas culturas la comunicación humana y, por ende, la transmisión del saber de generación en generación, se lleva a cabo básicamente por medio de la articulación vocal y el sentido auditivo y que el canal privilegiado es de tipo acústico. En una cultura oral primaria, dice Ong, donde la palabra existe únicamente en el sonido, la fenomenología del sonido penetra profundamente en la percepción humana de la existencia, procesada por la palabra hablada. Porque la forma en que se experimenta la palabra siempre es trascendental en la vida psíquica.

⁹ Ver comentario sobre escritura en el mundo mapuche en Painequeo, Juan Héctor, Salamanca, Gastón, y Berríos, Aldo. 2024. *Pu Mapuche ñi N'mül'. Una Introducción al Estudio de la Lengua Mapuche*. Ariadna Ediciones. pp. 74-75.

Así, el mundo mapuche, empleando los signos lingüísticos representados fónicamente –sin tomar la escritura como instrumento de interacción lingüística– se ha especializado en el arte del habla; es decir, ellos son capaces de ir más allá del mero acto de habla, para convertirse en: *ülkantufe*, persona competente en la elaboración y entonación del *ül* (el canto mapuche); en *nüthamtufe*, persona capacitada en la elaboración y enunciación de relatos e historias; en *wewpife*, persona apta para el desarrollo y enunciación del discurso dialógico; en *kon'ewtufe*, persona experta en componer y presentar adivinanzas; en *ngilhatufe*, persona cuya función es pronunciar oraciones religiosas en nombre de la comunidad ritual, etc. Hoy en la Araucanía aún presenciamos y escuchamos a un o a una *ülkantufe* (cantor/a mapuche) entonar un *amul pülhiün ül* (canto funerario) o *epu longko* (dos jefes de distintas comunidades) desarrollar un *wewpin* en el funeral de alguna persona valorada por la comunidad, en presencia de *pu alhkütupelu* (los oyentes, hablante de *mapudungun*).

3.2. *Análisis Métrico, Formulaico y Temático de los Cantos del Budi*

El fenómeno gráfico ha calado tan hondo en quienes utilizan este código que les cuesta trabajo comprender que sin los grafemas puedan existir textos. Más cuando Calvet (2007) se refiere al proverbio latino que dice “verba volant, scripta manent”, que es el sentido común con que Occidente ha fundamentado la sobrevaloración de la escritura, es decir, para afirmar que las palabras de la oralidad vuelan, en cambio la escritura permanece. Desde esa mirada es que la comunicación oral, por cuanto estaría sometida a la fugacidad, debiera conservarse mediante la escritura, pues le daría habla, al locutor ausente, prolongar su mensaje más allá del eco físico de los sonidos por él pronunciados. Esta es una de las razones porque las producciones de oralidad primaria no han sido objeto de estudio, sino como variantes de formas escritas. Y, en este sentido es que nuestra aproximación métrica, formulaica y temático con criterio oralista sobre el canto mapuche sea una tarea exploratoria.

Así, el análisis métrico abordará las líneas, los grupos de líneas, las sílabas métricas, el metro y el patrón métrico.

3.2.1. *Línea*

Llamaremos línea¹⁰, la magnitud lingüística resultante de la segmentación de las secuencia de sonidos emitidos por el *ülkantufe* (cantor), teniendo en consideración las pausas breves que efectúa al momento de la ejecución; así, las líneas pueden coincidir con una palabra o una frase. Una vez que éstas son halladas, se enumeran con números arábigos en su lado izquierdo, como se ve en el siguiente ejemplo:

¹⁰ El concepto “línea” proviene de la palabra “versus” del latín cuyo significado es “hilera” o “línea”; hoy, mayormente es empleado en poesía, para referirse a cada uno de los versos que componen un poema, sujetas a ciertas reglas métricas y rítmicas. Nosotros usaremos el término “línea”.

- | | | |
|---|--|---------|
| 1 | <i>E em</i> | (pausa) |
| 2 | <i>l'afkeñchel'afkeñchel'afkeñchekoñiiñche</i> | (pausa) |
| 3 | <i>l'afkeñchel'afkeñchekoñiiñcheanhay</i> | (pausa) |
| 4 | <i>l'afkeñchel'afkeñchel'afkeñche</i> | (pausa) |

3.2.2. Grupo de líneas

Llamaremos “grupo de líneas” al conjunto de líneas, considerando lo siguiente: a) pausa mayor, en relación a la aplicada al delimitar las líneas; b) unidad fónica melódica como [ə: ʰ] que se encuentra habitualmente al inicio del canto; c) relación de las líneas en torno a una idea determinada. Una vez precisados los grupos de líneas, estos se enumeran con números romanos como: I, II, III... etc., tal como se puede observar en el ejemplo siguiente:

I

- | | |
|---|--|
| 1 | <i>Ew</i> |
| 2 | <i>l'afkeñchel'afkeñchel'afkeñchekoñiiñche</i> |
| 3 | <i>l'afkeñchel'afkeñchekoñiiñcheanhay</i> |
| 4 | <i>l'afkeñchel'afkeñchel'afkeñche.</i> |

Esta muestra se debe leer del siguiente modo: el grupo de líneas número uno, contiene las líneas 1, 2, 3 y 4 y éstas tienden a relevar a un varón, que vive a orillas del mar.

3.2.3. Sílabas métricas (SM¹¹)

Llamaremos sílaba métrica a la unidad de pronunciación, ya sea de un fono o grupo fónico, igual o menor que en una palabra (Crystal 1997), observables a lo largo de las líneas del canto. Se han identificado dos tipos de sílabas métricas: una larga, que representamos mediante un guion (-); y, una corta, que representamos mediante una uve (v). Tal como se ve en el ejemplo siguiente:

yawawyawawngeyyawawyawawngeyyawawyawawngey
 v - v v - v - v v - v - v v -

3.2.4. Metro

Llamaremos “metro” a la unidad fónica de igual o mayor extensión que una sílaba, que su emisión fónica no admite más división, y puede estar constituido por una o más sílabas. Estas unidades se representan entre corchetes, como se puede observar en los siguientes ejemplos: 1) [v-], este es un metro que consta de dos sílabas, la primera es una

¹¹ La sigla SM., para este trabajo significa sílaba métrica.

sílaba corta (v) y la segunda es larga (-); 2) [vv-], este es un metro que consta de tres sílabas, las dos primeras son cortas (vv) y la última, es larga (-); 3) [vvv-], este es un metro que consta de cuatro sílabas, las tres primeras son cortas (vvv) y la última es larga (-).

3.2.5. Patrón métrico

Llamaremos patrón métrico al modo de distribución predominante de los metros en las líneas del canto. Se determina, observando el modo de distribución de los metros en relación al metro de mayor recurrencia. Por ejemplo, dado el metro [v-] como el más periódico en el canto, en este caso, se encuentran los metros [v-] [vv-] en su lado derecho; luego, al ser esta forma de relación sobresaliente de los metros en la composición del canto, constituye el patrón métrico: [v-] ß[v-] [vv-].

3.3. Análisis Formulaico

En segundo lugar, se observarán las fórmulas de los cantos. Lord (1960), dice: "I have called the groups of ideas regularly used in telling a tale in the formulaic style of traditional song the "themes" of the poetry", es decir, un grupo de palabras que son regularmente empleadas bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial dada. Conforme a esta definición se considerarán fórmulas las palabras, las frases o las formas verbales repetidas dos o más veces en el canto. Luego, identificadas estas se incorporan a una tabla conforme a la siguiente nomenclatura: N° (número fórmulas); s. fónica (secuencia fónica, o lo (que identifica la fórmula); glosa/ idea (contenido de la fórmula); N° / % rep. (el número de línea y porcentaje de repetición de fórmula); categoría gramatical (si es un sustantivo, si es una frase o una forma verbal).

Y una vez que se tiene la lista de fórmulas del canto, se procede a la descripción morfosintáctica de cada una de ellas.

3.4. Análisis Temático

En tercer lugar, en cuanto al tema, Lord (1960 ss.) señala que es un grupo de ideas que se utiliza regularmente para contar en estilo formulaico, en consecuencia, la fórmula contribuye a generar el tema. Es así como el cantor aprende fórmulas, capturará también desde temprano el sentido de la estructura que seguirán los temas. De allí que, aunque escuchemos la misma canción por el mismo *ülkantufe*, ésta no siempre será vocalizada de igual forma. Un tema no se producirá con los mismos términos, puesto que no es un juego fijo de palabras, sino un grupo de ideas. El aprendiz de canto suele trabajar en base a los temas de su primera canción, éste podrá sufrir variaciones según quienes sean los participantes "personajes" él o ella, el espacio geográfico, cómo son referidas sus características, etc. El tema crecerá y alcanzará su desarrollo normal conforme a la práctica de un cantor y cuando su repertorio incluye más de una canción, éstas comenzarán a influenciarse mutuamente.

El tema se desarrolla en base a temas menores, un plan de ideas menores que el cantor tiene en su mente y que ayuda a ordenar la presentación, ordena los hechos, situaciones, personajes, etc. él sabe para dónde va, la dirección de su tema. El estilo propio, además, le permite hacer cambios, adaptaciones y enriquecimientos al tema abordado. La forma del tema cambiará en la mente del cantor, pues es una creación artística dinámica, adaptable y viviente, donde las formas pasadas se adaptarán a las necesidades temáticas presentes.

4. RESULTADO DE LA INVESTIGACIÓN

Llegado a este punto se presentan los resultados más visibles del estudio métrico, formulaico y temático de los cantos del Budi. Para ello se exponen, en primer lugar, en los cuadros 1, 2 y 3 las características halladas del análisis métrico, formulaico y temático de *pu ül* del Budi; y, en segundo lugar, se procede a dar una explicación de cada una de ellas.

4.1. Resumen del Análisis Métrico de *Pu Ül* del Budi

Cuadro N° 1

ÜL N°	RASGOS	MARIKITA	L'AFKEN'CHE KOÑI	L'AFKEN'CHE WENTRU	MAÑKIAN
1	Partícula melódica	[e....]	[e: ^m]	[e: ^w]	[e: ^y]
2	Número de líneas	19	35	37	44
3	Grupo de líneas	5	9	9	11
4.1	SM: Líneas regulares (melódicas)	20 a 40 SM.	8 a 13 SM.	2 a 12 SM.	10 a 22 SM.
4.2	SM: Líneas irregulares (melódicas)	líneas 1), 2), 6), 10), 14)	línea 1)	línea 1)	línea 1)
4.3	SM: Línea irregulares (no melódica)	Pinga	ϕ	<i>pikunumekerkipu</i> <i>l'afkeñchenga</i>	<i>Kürasiya</i>
5	Metro	[vvv-]yámbico [v-], anapéstico [vv]	yámbico [v-], anapesto [vv-] y [vvv-]	[vvvv-] con un yámbico [v-], [vvv]	yámbico [v-] anapesto [vv-] y, [v-v]
6	Patrón métrico	1) ([vvv-]) ← [vvv-] [v-] [vvv-] [v-] [vvv-] [v-] [vv-]	([v-]) ← [vv-] [v-] [v-]	[vvvv-] [vvvv-] → ([vvvv-])	[vv-] [v-] → ([v-])

4.1.1. Explicación de los rasgos métricos

1. Partícula melódica

Al inicio del canto y, frecuentemente, en la primera línea de cada grupo de líneas, se ha encontrado una emisión vocálica melódica, que hemos llamado “partícula melódica”. Ésta es una vocal abierta media con alargamiento [ə:] y que podría culminar en una semiconsonante [ʏ] o una consonante nasal débil como [m]. Estas secuencias varían levemente una de otra, que las representamos como: [e: ^w; e: ^m; e: ^ʏ], esto es, [e]: vocal anterior, media, no redondeada; [:] alargamiento prominente; [^w, ^m, ^ʏ] los diacríticos supraescritos indican presencia débil; y, que, en término de estructura, marcaría los distintos momentos del canto.

2. Número de líneas

Al realizar la segmentación en cada *ül*, considerando las pausas breves que el *ülkantufe* realiza en su ejecución, se han determinado las líneas, las cuales son enumeradas con números arábigos en el lado izquierdo de la transcripción del texto. De esta manera, se ha encontrado que el *ül Marikita*, está compuesto por 19 líneas; el *ül L 'afken 'che koñi*, por 35; el *ül L 'afken 'che wenthu*, por 37 y el *ül Mañkian*, por 44 líneas.

3. Grupo de líneas

Los grupos de líneas, una vez determinado en cada canto, se han enrolado con números romanos; así el *ül Marikita* consta de cinco grupos de líneas, que son: I-II-II-IV-V; el *ül l 'afken 'che koñi*, de 9 grupos de líneas: I-II-II-IV-V-VI-VII-VIII-IX; el *ül l 'afken 'che wenthu*, de nueve grupos de líneas: I-II-II-IV-V-VI-VII-VIII-IX; y, el *ül Mañkian* de once grupos de líneas: I-II-II-IV-V-VI-VII-VIII-IX-X-XI.

4. Sílabas métricas (SM)

De acuerdo al número de SM. que contienen las líneas y la función que ellas cumplen, las hemos agrupado convencionalmente en: 4.1 Líneas melódicas de número sílabas métricas regulares, 4.2 Líneas melódicas de número de sílabas métricas irregulares; y, 4.3 Líneas no melódicas de sílabas métricas irregulares.

Las primeras, son las que sostienen el tema del canto, cuya medida métrica fluctúa de 10 a 40 SM; así, por ejemplo, el *ül Marikita* va de 20 a 40 SM; el *ül L 'afken 'che koñi*, de 8 a 13 SM; el *ül L 'afken 'che wenthu* de 2 a 12 SM; y, el *ül Mañkian*, de 10 a 22 SM.

Las segundas, son aquellas líneas cuyas medidas métricas son significativamente menores en relación a las anteriores, por ejemplo, las líneas 2), 6), 10), 14) del *ül Marikita* constan de una SM, que marcan los distintos momentos del texto.

Las terceras, son palabras o frases sin melodía. Así, por ejemplo, en el *ül Marikita*, tenemos la frase: *pinga* (así es como -él o ella- dice o canta); en el *ül Lafkenchewenthu*: *pikunumekerkipul'afkeñchenga* (así dicen que suele cantar el hombre de la costa); en el *ül Mañkian*: *Kürasiya* (muchas gracias), préstamo del español. Cada una de estas Líneas no melódicas de sílabas métricas irregulares que tienen por función dar por finalizado el canto ante el público oyente.

5. El metro

En relación al metro en *pu ül* y de acuerdo a la disposición y acentuación de las sílabas, se han reconocido los siguientes tipos más destacados de metros, que se expone a continuación con su porcentaje de uso:

- 1) *Marikita*: [vvv-], 68,03%; [v-] 11,47%; [vv] 8,19%;
- 2) *L'afken'che koñi*: [v-], 48%; [vv-] 29,65%; [vvv-] 25 %.
- 3) *L'afken'che wenthu*: [vvvv-], 81,1%; [v-], 15,2%; [vvv-] 2,17%
- 4) *Mañkian*: [v-], 49,54%; [vv-] 24%; y, [v-v] 6,42%.

6. Patrón métrico

Al observar la forma de distribución sobresaliente de los metros en las líneas de cada canto, y teniendo como referente el metro de mayor recurrencia, se han precisado los siguientes patrones métricos:

- 1) *Marikita*: ([vvv-]) ← [vvv-] [v-] [vvv-] [v-] [vvv-] [-v] [vv-].
- 2) *L'afken'che koñi*: ([v-]) ← [vv-] [v-] [v-].
- 3) *L'afken'che wenthu*: [vvvv-] [vvvv-] → ([vvvv-]).
- 4) *Mañkian*: [vv-] [v-] → ([v-]).

4.2. Resumen del Análisis Formulaico de Pu ÜL del Budi

Cuadro N° 2

ÜL N°	FÓRMULAS	MARIKITA	L 'AFKEN 'CHE KOÑI	L 'AFKEN 'CHE WENTHU	MAÑKIAN
1	Léxicos	<i>Marikita</i> 49; 28%. 1, 4, 8, 9, 10, 11, 3,15, 17. 1, 4, 8, 9, 10, 11, 13,15, 17.			
					<i>Mañkian</i> 29; 32%. 2, 3, 4, 5, 6, 9, 12, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 29, 30, 31, 33, 35, 36.
2	Frases		<i>L 'afken 'che koñi</i> 10; 8,28%. 2, 3, 4, 31, 32; 2, 3, 9.		
				<i>L 'afken 'che wenthu</i> 24;15,6%. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 23, 24.	
				<i>Müna dunguyengen</i> 10,8% 5, 6, 9, 10, 13, 19, 21, 23, 34	

4.2.1. Explicación de los rasgos formulaicos

Se describen morfosintácticamente las fórmulas más representativas de cada canto, agrupadas convencionalmente en: 1) fórmulas léxicas; 2) formulas frases.

Las fórmulas léxicas incluyen a *Marikita*, del *ül Marikita* y a *Mañkian*, del *ül Mañkian*; y, las fórmulas frases comprende *L 'afken 'che koñi*, del *ül L 'afken 'che koñi*; *L 'afken 'che wenthu*, del *ül L 'afken 'che wenthu*; y, *Münadunguyengen*, del *ül L 'afken 'che wenthu*.

1. Fórmulas léxicas

Marikita

Esta fórmula léxico nominal, compuesta de un sustantivo propio, se encuentra en el *ül Marikita*; consta de cuatro sílabas métricas (vvv-) y se repite 49 veces en las líneas 1, 4, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 17, con una frecuencia de uso de un 28%. La fórmula se encuentra presente en casi todas las líneas del canto; por ejemplo, el grupo de línea I se constituye sólo de *Marikita*. En los demás casos, reaparece, después de la segunda mitad o en la última parte de cada grupo de líneas. En lengua mapuche, la palabra *Marikita* puede ser un nombre propio o bien, una expresión afectiva. En este caso, por cuanto el canto alude al amor y a la ternura del *ülkantufe* hacia su esposa, se podrá traducir como “Mariíta”. El canto es una expresión que destaca el matrimonio en el mundo mapuche, como una institución que conserva la especie humana y mantiene la unidad familiar y del *lof* (la comunidad mapuche); allí se nutre el amor y permite el desarrollo de generaciones nuevas. El inicio del matrimonio se celebra con el *mafün* (fiesta de casamiento) y una ceremonia ritual, denominado *ngilhañmawün*.

Mañkian

Es una fórmula léxico nominal, sustantivo propio, que se encuentra en el *ül Mañkian*. Se repite 29 veces, tiene un 32% de uso, aparece en las líneas 2, 3, 4, 5, 6, 9, 12, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 29, 30, 31, 33, 35, 36. Su métrica es de dos sílabas (v-). *Mañkian* es una persona, un ser sobrenatural, un *ngen'*, que no está en el *lof* (comunidad mapuche), sino se encuentra en el mar (Escobar et al. 1981.). *Mañkian* es dueño del mar, por lo que el *ülkantufe* y su *rewe* que padece de mucha necesidad material para vivir, con dolor y desconsuelo solicita alimentos del mar, invocando a este ser.

2. Fórmulas frases

L 'afken 'che koñi

Es una fórmula frase sustantiva que se encuentra en el *ül L 'afken 'che koñi*; se repite en las líneas 2, 3 y 9, y se compone de los siguientes sustantivos: *l'afken'* (mar), *che* (persona) y *koñi*, que significa ‘parido, hijo de mujer’. Aparece junto a la fórmula *L 'afken 'che*, en el mismo canto, que también es una frase sustantiva, conformada por dos sustantivos: *l'afken'* (mar) y *che* (persona) que se repite en las líneas 2, 3, 4, 31, 32. Ambas fórmulas refieren al mismo sujeto, un varón que, de acuerdo al contenido del canto, proviene del mar cuyo saber le ha dado fuerza y sentido a su canto.

L 'afken 'che wenthu

Es una frase sustantiva que se encuentra en el *ül* *L 'afken 'che wenthu*; aparece veinticuatro veces, con un 15,6% de empleo; y se encuentra en las líneas 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 23, 24. Gramaticalmente, se compone de tres sustantivos contiguos que son: *l'afken* ' (mar); *che* (persona) y *wenthu* (varón); también, se emplea la fórmula *l'afken 'che koñi*, frase sustantiva que se repite 21 veces, con 13,7 % de recurrencia; ésta es aplicada en las líneas 17, 18, 20, 21, 22, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 y se compone de los siguientes sustantivos: *l'afken* ' (mar), *che* (persona) y *koñi* (hijo del ser femenino). Ambas fórmulas se refieren al mismo individuo varón como “hijo del mar”, que habita en la costa del Océano Pacífico. El habitar muy cerca del mar le da habilidades para extraer sus productos los cuales son vitales para su existir.

Münadunguyengen

Esta fórmula es una expresión que consta de dos partes: 1) *müna*, adverbio de cantidad que significa muy, mucho; y, *dungenyengen*, forma verbal, que significa se habla mal de mí. La métrica que es (vvvv-), se repite 15 veces, con un 10,8% de frecuencia. Se refiere a las “habladurías” que vienen en contra suya, es decir, que las personas de la comunidad hablan cosas negativas del *ülkantufe*.

4.3. Resumen del Análisis Temático de Pu Ül del Budi

Cuadro N° 3

ÜL N°	TEMAS	MARIKITA	L 'AFKEN 'CHE KOÑI	L 'AFKEN 'CHE WENTRU	MAÑKIAN
1	Amor	Amor a la esposa			
2	Identidad		<i>Tuwün</i> : procedencia territorial. <i>Küpal</i> : procedencia sanguínea.		
3	Ignominia			Habladurías por vivir sólo de los productos del mar.	
4	<i>Ngen</i> '				Invoca al <i>ngen</i> para solicitar alimentos.

4.3.1. Explicación de los rasgos temáticos

Analizados los cuatro cantos del Budi se observa que sobresalen los temas como el amor, la identidad, la ignominia y el ngen, frente a otros subtemas a los cuales no nos referiremos.

Amor

El *ülkantufe*, mediante la fórmula *Marikita*, en el *ül Marikita*, expresa con amor y de manera melódica un mensaje a su esposa, esto es, que ambos deben prepararse para dar una atención prolija a los amigos, que recibirán de visita en su hogar. El *ülkantufe* al repetir melódicamente muchas veces la fórmula *Marikita*, por un lado, expresa un exorbitante amor hacia su esposa; y, por otro, como cantor se nutre de lo que está enunciando, de manera que la inspiración toma fuerza desde dentro de su persona. El *allkütupelu* (persona oyente presente, que es la esposa) se deja seducir, al ser mencionada de esta forma. Ambos, marido y mujer, se encuentran presentes durante la ejecución del *ül*; el *ülkantufe* no está cantando sólo, sino que lo hace ante su amada esposa presente. Él es tierno y se aferra a ella, es su inspiración, toma impulso, inhala el aire con profundidad, para poder entregar su mensaje, mediante esta fórmula, por ejemplo:

- 1 *Marikita marikita marikita marikita marikitamarikita*
marikitamarikita marikita
marikitamarikita marikita marikitamarikita
marikita

Identidad

La identidad se observa a través del uso de los términos *tuwün* (lugar, territorio, de donde proviene) y *küpal* (la familia de donde procede); es decir, se realza la identidad por medio de las fórmulas: *l'afken 'che*, *l'afken 'che koñi*; *iñche*, *iñche an 'ay*. La fórmula *L'afken 'che koñi* conforma el grupo I del canto, es decir, que viene del mar, idea que hace partícipe a *pu alhkütupelu* (a los oyentes en acto) dado en segunda persona singular, mediante el vocablo *an 'ay* (tú o ustedes que escuchan). Por ejemplo:

- a) *Tuwün* (lugar de donde procede)

I

1. *Em*
2. *l'afken 'chel 'afken 'chel 'afken 'chekoñiñche*
3. *l'afken 'chel 'afken 'chekoñiñchean 'ay*
4. *l'afken 'chel 'afken 'chel 'afken 'che.*

b) *Küpal* (ascendencia).

El *küpal*, es la ascendencia, esta idea se desarrolla en los grupos de líneas II y III, a través de las fórmulas *piwürngañi*, que se encuentra en relación con las fórmulas *fotümürkelhe*, *iñche* y *an 'ay*. El *ülkantufe* expresa que él fue engendrado por el *piwre*¹², marisco que representa al ser masculino, noción descubierta por él; pero luego emplea las fórmulas *pelhukapelhu*, *ngañikoñirkelhe*, *iñche*, y *an 'ay*; es decir, da cuenta que es hijo varón parido del *pelhu* (choro), que representa al ser femenino; igualmente, ésta es una noción no conocida antes. El *ülkantufe* hace partícipe de este mensaje a *pu alhkütupelu* (al público) en la expresión *an 'ay*. Por ejemplo:

5. *piwürngañipiwürngañipiwürngañipiwürngañi*
6. *fotümürkelheĩnchean 'ay*
7. *piwürngañipiwürngañi*
8. *fotümürkelheĩnchean 'ay*
9. *l 'afken 'chengakoñiĩnche*
10. *pelhukapelhupelhukapelhupelhukapelhu*
11. *ngañikoñirkelheĩnchean 'ay*
12. *pelhukayngañingañikoñirkeĩnchean 'ay*

Ignominia

En el *ül L 'afken 'che wenthu*, se advierte la ignominia que sufre el *ülkantufe* por sostener su vida, únicamente mediante los alimentos provenientes del mar. El *ülkantufe* se dirige a su interlocutor colectivo *apuen* (ustedes), para expresar, por medio de las frases interrogativas, que le da un carácter “dubitativo”, como, ¿no soy yo acaso un hombre costeno?, ¿no soy yo hombre de mar?, ¿no pueda alimentarme de los productos del mar? Por ejemplo:

5. *münadünguyenmünadünguyenl 'afkenhchewenthupuen*
6. *münadünguyenmünadünguyenl 'afkenhchewenthupuen*
9. *münadünguyenmünadünguyenl 'afkenhchewenthupuen*
10. *münadünguyenmünadünguyenl 'afkenhchewenthupuen*
13. *münadünguyenmünaakordanl 'afkenchewenthupuen*
23. *münadünguyenmünadünguyenmünaakordanl 'afkenhche wenthupuen*

¹² El *piure* (*Pyura chilensis*) animal marino tunicado, similar a una ascidia, que vive en la costa de Chile y Perú: www.google.com/search?q=piure+significado&sca_esv=6a46622504ef503e&rlz=1C1CHBD-esCL1091CL1091&ei=A-rbaI

Luego, mediante la fórmula *inchiñoama* (acaso no somos todos nosotros) incorpora a los oyentes. Esto se logra empleando los términos *iñchiñ*, primera persona plural (nosotros) y *noama*, forma dubitativa interrogativa (acaso no) para expresar finalmente, “¿acaso no somos todos nosotros gente de mar?”.

En efecto, para el *lof* (la comunidad mapuche), debido a que el sujeto no tenía otro tipo de sustento más que ser un recolector de algas y crustáceos, debió haber sido indicio de flojera y/o pobreza material, que las habladurías alcanzan incluso áreas de la vida privada, al hacer uso del término *wilhifemongen* (que suele aplicarse a algunos niños, que se orinan en la cama). Esta expresión adquiere niveles de sátira, en tanto se refiere a una persona adulta. Tanto es así, que se escucha la risa de *pu alhkütupelu* (los oyentes) mientras se ejecuta el canto:

2. *l'afken 'chewenthul'afken 'chewenthul'afken 'chewenthuiñchenoamapuen*
3. *l'afken 'chewenthul'afken 'chewenthunoamainchepuen*
4. *l'afken 'chewenthul'afken 'chewenthunoamainche puen*
11. *lokomongenngalokomongenngapiyengetuyl'afken 'che wenthuapuen*
14. *kollhofmongenngakollhofmongenngapiyengetuyl'afken 'chewenthupuen*
26. *wilhifemongenwilhifemongenpipiyengetuyl'hafken 'chekoñi apuen*
27. *piwürmeukayngawilhikerkelupiwürmeuamapuen*
28. *feymewnoamawilhifemongenwilhifemongenpipiyengetuy.*

Ngen'

El *ülkantufe* invoca a *Mañkian* y le suplica le dé los productos del mar como alimentos. *Mañkian* fue una persona joven de la comunidad mapuche llamada *Niye*, de la comuna de Toltén. Según la creencia mapuche, *Mañkian* se casó con *shumpalh* (*ngen* femenino del agua) y hoy se encuentra viviendo de manera sobrenatural en el mar con esposa e “hijos”, por lo que no se encuentra físicamente en su comunidad. Él, allí tiene dominio sobre el mar y sus recursos. El *ülkantufe*, a través del uso de esta fórmula y su variante *mañkianem*, implora con angustia por alimentos, como moluscos, mariscos, algas, peces, diciendo: “oh tú, *Mañkian*, hacedme favor, dadme piure, *loko*, *kollhof*, *chalhwa*”:

- 4 *fürenienanaymañkianüeün*
- 5 *eluan kayipeyanaymañkian/nn*
- 10 *elueeeenahaypiwüraanhaymañkian/mañkianhem*

Extiende esta solicitud a los hijos de *Mañkian*. A través de las fórmulas, dice: “*niyefulminawe*, *niyefulmifotüm*” (si tuvieras hija o si tuvieras hijo, que nos ayuden; que nos envíen locos, y todo tipo de alimentos...) del mar:

- 14 *niyefulmiñawe*
- 15 *niefulmifotüm*
- 16 *kelhuayinmeu*
- 17 *mandalayiñmeuloko*
- 18 *mandalayiñmukom*
- 19 *ipeyeanhaymañkian.*

5. CONCLUSIONES

El propósito de este artículo ha sido presentar algunos resultados prominentes del estudio del canto mapuche. Esto, luego del análisis de cuatro cantos del Budi, registrados en la Comuna de Saavedra, Chile, como parte del proyecto DIUFRO código: DI 23-0014, (2023-2024). La investigación ha buscado describir la métrica, la fórmula y el tema como partes constitutivas del lenguaje empleado por *pu ülkantufe* (los cantores mapuche) de los *pu ül* (los cantos) del Budi.

El canto mapuche, prototipo del discurso de oralidad primaria, texto oral melódico, es elaborado por el *ülkantufe*, quien sobre la base del código oral –y no el escrito– lo crea desde su mente; por lo que podemos decir que el o la *ülkantufe* es un cultor/a artístico primordialmente mental, que elabora su obra en un tiempo que puede ser inclusive meses. El *ülkantufe* aprende a construir su canto manejando la técnica de composición oral; primero, desde su hogar, donde escucha a cantar a su *l'aku* (el abuelo paterno), a su padre o a su madre; luego, en la comunidad donde escucha a otros *pu ülkantufe*. El aprendizaje es un proceso que se inicia, primero imitando a los cantores mayores, hasta que se adquiere la competencia personal requerida para llegar a ser un *ülkantufe* propiamente tal.

En este estudio se han explorado los rasgos identitarios del canto mapuche del Budi, cuyos resultados, por lo menos parte de ellos, se han presentado en este trabajo, observando la métrica, la fórmula y el tema como características visibles y presentes en los cantos estudiados.

Así, en primer lugar, el análisis métrico ha permitido identificar: 1) las líneas con su composición silábica y métrica; 2) los metros; 3) la estructura métrica y su frecuencia de uso en el texto; y 4) el patrón métrico de los cantos; en segundo lugar, el estudio de la fórmula, que nos ha permitido observar: 1) la estructura gramatical; 2) la repetición de las fórmulas en las diferentes líneas del canto, técnica necesaria como recurso nemotécnico y el desarrollo temático; y, en tercer lugar, el análisis temático nos ha ayudado comprender que: 1) el *ülkantufe* (el cantor mapuche) es un agente activo en su *lof* (la comunidad mapuche), por cuanto interpreta y representa la realidad sobre la base del conocimiento de la cultura y empleo de la lengua, 2) que los habitantes de la comunidad interactúan no solo con sus semejantes en donde viven, cuyas relaciones a veces pueden ser gratas o ingratas, sino, también, con realidades de un mundo sobrenatural, que puede encontrarse en la naturaleza como en la tierra, en el río, en el lago, en el mar; 3) que a través de los cantos se observan

valores humanos como el amor, la amistad, el *tuwün* (procedencia territorial) y el *küpal* (procedencia familiar), subrayando con estos últimos que la persona debe tener una identidad clara y definida como modo de vida.

La revisión bibliográfica da cuenta que el canto mapuche, como objeto de estudio, ha sido observado por cronistas, misioneros desde el siglo XVII; quienes han reconocido algunas de sus peculiaridades, como expresar sentimientos de tristeza y alegría, el no regirse en la versificación propia de la literatura canónica, y el abundar en repeticiones monótonas y melancólicas, etc.

Estudiosos como Lenz (1895), Augusta (1934), Guevara (1911), entre otros, desde el siglo XIX, han registrado cantos mapuche. Además, han distinguido algunos temas como el amor, la guerra, la diversión, y los han clasificado conforme al enfoque del mundo letrado de la época, empleando, para referirse este tipo de discurso con categorías literarias, como literatura, poesía, cuento.

En la misma línea, otros estudiosos han reconocido más aspectos sobre el canto, por ejemplo, Grebe (1986), al estudiar el *machi ül*, afirma que éste pertenece a la poesía ritual prehispánica, donde el *ülkantufe* como actor ritual, ancestraliza a los tiempos míticos de los orígenes. Golluscio (1984), al estudiar el *tayül ül*, señala que el mundo mapuche posee una teoría literaria e identifica un valor poético y trascendente. Oyarce y González (1986), al estudiar el “*palin ül*”, concluyen que el *ül* cumple una función mágica simpatética de marco tonal atemperado sin tono fijo. Pozo, Canío y Velásquez (2019) sostienen que los cantos son formas nemotécnicas útiles para recordar a personas y eventos del pasado y preservar la historia y la identidad de la comunidad.

Sin duda, estos estudios sobre el canto mapuche que son variados y de inestimable valor, corroboran nuestras observaciones acerca de los rasgos distintivos del *ül* como discursos oralidad primaria mapuche. Por ejemplo, el hecho de reconocer que los cantos mapuches no se rigen en la versificación métrica al modo de las expresiones verbales poéticas de la literatura clásica o que estos desarrollan temas donde un cantor efectúa una realización convencional de pensamiento tradicional con connotaciones y funciones particulares para sus oyentes, incluyéndose a sí mismo, calzan con lo que se ha presentado en el análisis métrico, formulaico y temático.

En consecuencia, podemos decir que los cantos mapuche se despliegan en códigos verbales orales; el *ülkantufe* (cantor) –y no escritor– desarrolla su idea en su mente y de manera personal construye su “texto”. Por tanto, el canto mapuche como texto de producción verbal de carácter oral, está basado en cuanto a su composición de lenguaje, en técnicas “textuales” orales, y en consecuencia es parte del conjunto de los textos pertenecientes a la oralidad primaria mapuche como los *pu ül* (los cantos) y los *pu nütham* (los relatos).

Finalmente, citemos a Peabody (1975), quien, sin emplear específicamente el término “oralidad primaria”, marco conceptual en el cual se ha estudiado el *ül*, se refiere a ella como sigue:

es una institución sociolingüística altamente sofisticada que juega un papel central en el mantenimiento de la continuidad de la cultura en la que ocurre. Gracias a ella, la lengua y sus discursos orales se actualizan constantemente. Esta función estabilizadora, sin embargo, cuando es asumida por la escritura, pierde su función; luego, lo que era un agente vivo, activo e inmediato, se transforma en una autoridad pasiva, atemporal y cada vez más distante.

OBRAS CITADAS

- Augusta, Félix José de. 1934. *Lecturas Araucanas*. Imprenta de la Prefectura Apostólica. 270-271.
- Aretz, Isabel. 1970. "Cantos araucanos de mujeres". *Revista Venezolana de Folklore*, 3: 73-104.
- Boas, Franz. 1911. *The Mind of Primitive Man*. The Macmillan Company.
- Calvet, Louis-Jean. 2007. *Historia de la Escritura de Mesopotamia hasta nuestros Días*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 14.
- Carrasco, Iván. 1996. "Tensiones entre la intra y la interculturalidad en la poesía de E. Chihuailaf y L. Lienlaf". *Lenguas y Literaturas Indoamericanas*, 7: 27-28.
- Croese, Robert. 1980. "Estudio Dialectológico del mapuche". *Estudios Filológicos* 15. Universidad Austral de Chile. Valdivia.
- Crystal, David. 1997. *Diccionario de Lingüística y Fonética*. Octaedro. S.L. 511.
- Duranti, Alessandro. 2000. *Antropología lingüística*. Cambridge University Press. 60 y 88.
- Escobar, Elizabeth, Painequeo Héctor y Pedreros Nemesio. 1981. *Concepto del Folklore Literario Mapuche*. Seminario para optar al título de Profesor de Estado en Castellano. Universidad de la Frontera.
- Fernández, César. 1986. *Romanceadas Mapuches. Cassete de 60 minutos. Texto y Audio en versión bilingüe mapuche-español*. Universidad Nacional del Comahue. Argentina.
- Fernández, César. y Navarro, Herminia. 2021. *Ülkantun. Cancionero mapuche*. Ediciones Carminalucis. 23.
- Grebe, María. Ester. 1986. "Lenguaje ritual mapuche: estudio antropológico del texto en su contexto". En *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, N°2. Depto. Lenguas y Literatura. Facultad de Educ. y Humanidades. UFRO. 47-66.
- Golluscio, Lucia. 1984. "Algunos aspectos de la Teoría Literaria Mapuche". En *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, Depto. Lenguas y Literatura. Facultad de Educ. y Humanidades, UFRO. 103-114.
- Guevara, Tomás. 1911. *Folklore araucano. Refranes, cuentos, cantos, procedimientos industriales, costumbres prehispánicas*. Imprenta Cervantes.
- Lenz, Rodolfo. 1895-1897. Estudios Araucanos. (I-XII). *Anales de la Universidad de Chile*. XC-XCVII. Imprenta Cervantes.
- Lévi-Strauss, Claude. 1964. *El Pensamiento Salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lord, Albert. 1960. *Singer of Tales*. Cambridge University Pres. 68 ss.

- McLuhan, M. Marshall. 1962. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Routledge & Kegan Paul.
- Navarro Tomás. 1956. *Métrica española; histórica y descriptiva*. Las Américas. 219.
- Navarro, Herminia y Huenaihuén, María Olga. 2014. *El Universo Poético Mapuche*. Gráfica Althabe.
- Núñez de Pineda y Bascuñán, F. 1863. *Cautiverio feliz y razón de las guerras dilatadas de Chile*. Imprenta de Ferrocarril. 476.
- Ong, Walter. 1987. *Oralidad y Escritura*. Fondo de Cultura Económica. 15-21-22.
- Oyarce, Ana María y González, Ernesto. 1986. “*Kallfulikan*, un canto mapuche. Descripción Etonográfica. Análisis musical y sus correspondencias con el aspecto literario”. En *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, N°2. Depto. Lenguas y Literatura. Facultad de Educ. y Humanidades. 245-263.
- Painequeo, Juan Héctor. 2002. “¿Existe la oralidad primaria en el canto mapuche?: diálogo con *ülkantufe*”. *Revista de Educación y Humanidades*. Facultad de Educación y Humanidades. UFRO University Press.
- . 2012. “Técnicas de Composición en el *Ül* (Canto mapuche)”. *Revista de Literatura y Lingüística*, 26, 205-228.
- . 2022. *Pu Lafken'che ñi Ül ka Pu Lafken'che ñi Nütham*. *Discurso de Oralidad primaria mapuche de Huapi y Piedra Alta*. Ediciones Universidad de la Frontera. 60-63-96.
- Painequeo, Juan Héctor, Salamanca, Gastón, y Berríos, Aldo. 2024. *Pu Mapuche ñi N'mül'*. Una Introducción al Estudio de la Lengua Mapuche. Ariadna Ediciones. 95-100, 122-123.
- Peabody, Berkley. 1975. *The Winged Word: A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Compositions as Seen Principally through Hesiod's Works and Days*. New York University Press. 1-2.
- Pozo, Gabriel, Canío, Margarita y Velásquez, José. 2019. “Memoria Oral mapuche a través de cantos tradicionales *ülkantun*: recordando la época de ocupación (Siglos XIX y XX)”. *Revista Resonancias*, 45, 62-89-107

