

TRUTRUKATUFE KA TRUTRUKATUN: REFLEXIONES SOBRE EL ROL HEREDADO Y SOBRE SONIDO Y *DUNGUN*

TRUTRUKATUFE KA TRUTRUKATUN: REFLECTIONS ON THE INHERITED ROLE AND ON SOUND AND DUNGUN

José Velásquez Arce^a <https://orcid.org/0000-0001-9577-5009>
Leonardo Díaz-Collao^b <https://orcid.org/0000-0002-2022-236X>

Resumen

Los instrumentos musicales, *ayekawe*, han recibido el interés de varios trabajos sobre música y sonido mapuche. Estas investigaciones han entregado informaciones sobre su materialidad, construcción y posibilidades sonoras. En nuestro caso, nos interesa centrar la reflexión en el rol de los ejecutantes y en la ejecución, en particular, de la *trutruka*. Además de aportar informaciones sobre el instrumento, desarrollamos dos argumentos. El primero se relaciona con el rol de los ejecutantes de la *trutruka* (*trukeros* o *trukatufe*): nos referimos a la habilidad, don o vocación, al parecer, heredada de los intérpretes expertos. Vinculamos la herencia del rol con categorías clave de la ontología mapuche, tales como *küpan*, *küpalme* o *küpal*, *püllü* y *pewma*. De este modo, atendemos a la performance del *trukatufe* y el sonido que produce como relaciones sónicas. El segundo argumento indaga en la lógica detrás de expresiones tales como hablar, decir, cantar u orar con el instrumento. Sostenemos que dichas descripciones aluden a un particular principio de ejecución de la *trutruka* en el que lo que se busca producir no es solo sonido en un sentido acústico y/o estético, sino que voces, mensajes sonoros, en otras palabras, *dungun*.

Palabras clave: *trutruka*; performance; música mapuche, acustemología.

Abstract

The musical instruments, known as *ayekawe*, have drawn interest in various studies on Mapuche music and sound. These investigations have provided insights into their materiality, construction, and sonic capabilities. In our case, our focus lies in reflecting on the role of the performers and specifically on the execution of the *trutruka*. Alongside providing information about the instrument, we have developed two arguments. The first one is related to the role of the performers of the *trutruka* (*trukeros* or *trukatufe*): we refer to the ability, gift, or vocation seemingly inherited from expert interpreters. We link the inheritance of this role with key categories of Mapuche ontology, such as *küpan*, *küpalme* or *küpal*, *püllü*, and *pewma*. Thus, we attend to the performance of the *trukatufe* and the sound it produces as sonic relationalities. The second argument delves into the logic behind expressions such as speaking, saying, singing, or praying with the instrument. We argue that these descriptions allude to a particular principle of executing the *trutruka* where the aim is not only to produce sound in an acoustic and/or aesthetic sense but also voices and sonic messages, in other words, *dungun*.

Keywords: *trutruka*; performance; mapuche music, acoustemology.

Fecha de recepción: 03-01-2024 Fecha de aceptación: 12-09-2024

Los instrumentos musicales, *ayekawe*, han recibido el interés de varios trabajos sobre música y sonido mapuche. Como se verá, estas investigaciones han entregado informaciones sobre su materialidad, construcción y posibilidades sonoras. En este artículo comenzamos aportando a estas preocupaciones organológicas y descriptivas, en nuestro caso, referidas a la *trutruka*, para luego centrar nuestras reflexiones en dos argumentos sobre sonido y escucha enmarcadas en la ontología relacional mapuche, es decir, atendemos a dos problemas acustemológicos¹. El primero de ellos se relaciona con el rol de los ejecutantes de la *trutruka* (*trukeros* o *trukatufe*): nos referimos a la habilidad, don o vocación, al parecer, heredada

de los intérpretes expertos. La segunda idea comprende un principio fundamental de la ejecución de la *trutruka* (*trukatun*): en la interpretación del *ayekawe*, no solo se busca producir sonido (en sentido acústico), sino también se habla, canta, dice u ora con él, se transmite un mensaje, un *dungun*.

Los estudios sobre música mapuche han cubierto un amplio abanico de prácticas: el canto y ejecución instrumental de las *machi* (Grebe 1973; Díaz-Collao 2020); música y práctica ritual (Hernández 2001; Pérez de Arce 2020 [2007]; Díaz-Collao 2022); características de la música tradicional (Avendaño et al. 2010; Silva-Zurita 2017; Soto-Silva, Núñez-Pertucé y Millán-Rute 2022); canto tradicional o *ülkantun* (Müller 2008; Caniguan y Villarroel 2011; Pozo et al 2019); hip-hop mapuche (Rekedal 2019) y otras expresiones urbanas (Martínez 2002); entre otras temáticas. Dentro de este abundante cuerpo de estudios,

1 Steven Feld acuñó el término "acustemología" en 1992, con el propósito de reflexionar sobre el sonido como una forma de saber, como acción social y material a la vez, en línea con las ontologías relacionales y la relacionalidad de la producción del conocimiento (Feld 2022 [2015]).

^a Facultad de Educación, Universidad Autónoma de Chile. Santiago, Chile. Correo electrónico: jose.velasquez@uaautonoma.cl

^b Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile; Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS). Santiago, Chile. Correo electrónico: leonardo.diaz@uc.cl

conocemos importantes trabajos centrados en instrumentos musicales mapuche (Böning 1978; González Greenhill 1986; González Greenhill y Oyarce 1986; Grebe 1973, 1978; Pérez de Arce 2020 [2007]), pero no demasiados reflexionan sobre la ejecución y sus ejecutantes. En otras palabras, observamos que los instrumentos musicales mapuche han cautivado a los investigadores y las distintas reflexiones asociadas a los intérpretes y a la ejecución del instrumento, son periféricas.

Sin embargo, en la etnomusicología los ejecutantes expertos muchas veces juegan un rol central en las etnografías musicales. Lo anterior, se observa, por ejemplo, en el ámbito anglosajón, en la que los intérpretes ocupan un lugar clave en los estudios centrados en el individuo (Ruskin y Rice 2012; Stock 2001). En este artículo, nuestra reflexión no se centra en un ejecutante en particular, si no que nace de las etnografías que hemos desarrollado en el Wallmapu, y articulan ideas sobre el rol del *trutrukutufe* o *trutrukeru* y su ejecución, a partir de la experiencia de Eleuterio Namuncura Cayulaf, Antonio Purran Rucal, Nemesio Ñanco Matamala y Antonio Nahuelfil, reconocidos como *trutrukutufe* expertos, y, además, de autoridades tradicionales y mapuche conocedores del mapuche *kimün* en general, con quienes hemos compartido en los últimos años y cuyos nombres mencionamos a lo largo del texto. Un aspecto aclaratorio de estas reflexiones es destacar que nuestra aproximación es a *trutrukutufe* que desarrollan sus prácticas en contextos sociales tradicionales y comunitarios, no pretendiendo abarcar prácticas sonoras por parte de *trutrukutufe* en otros contextos.

En cuanto a la metodología empleada, en este artículo reunimos dos experiencias etnográficas cuyas posicionalidades fluctúan dependiendo de las trayectorias personales y formativas de los autores y el ejercicio de la observación participante en rituales y actividades cotidianas, de la conversación y la entrevista y del involucramiento en actividades mapuche por lazos familiares. Asimismo, nuestros trabajos de campo se han caracterizado por múltiples estancias en el terreno, de diversas duraciones sostenidas a lo largo de, aproximadamente, la última década². Las reflexiones y observaciones etnográficas son complementadas en el texto con extractos de algunas de las entrevistas realizadas a los *trutrukutufe*.

La primera idea que desarrollaremos hace alusión a la habilidad, al parecer, heredada de los *trutrukutufe*, a veces referida con el término “don”. Iniciaremos nuestra argumentación con propuestas sobre aprendizaje cultural desde una perspectiva etnomusicológica. Al respecto, Timothy Rice (2003:68-71) identifica seis ideas generales sobre quién aprende música en diversas culturas: (1) todos pueden aprenderla, (2) por herencia, (3) por talento, (4) por entorno familiar, (5) por contacto sobrenatural y (6) por divisiones sociales (ya sean de raza, etnia, edad, género, clase). Para el caso del aprendizaje de la *trutruka*,

consideramos el predominio de tres de las condiciones señaladas por el autor: la herencia de la habilidad; la presencia de aspectos espirituales y la importancia de los sueños; y las restricciones por género y pertenencia étnica. En nuestra reflexión consideramos las tres condiciones mencionadas de modo interrelacional, pero avanzamos más allá, al conectar la herencia del rol con categorías clave de la ontología mapuche, tales como *küpan*, *küpalme* o *küpal*, *püllü* y *pewma*. De este modo, atendemos a la performance del *trutrukutufe* y el sonido que produce como relacionalidades sónicas. Para esto, dialogamos con algunas de las socialidades mapuche propuestas por Magnus Course (2017), particularmente con las de la descendencia y del intercambio, y con la “herencia espiritual” propuesta por Ana Mariella Bacigalupo (2001), para el caso de las *machi*. Asimismo, consideramos el argumento clásico maussiano sobre el don, aunque en nuestro caso el intercambio es a través de una capacidad y su ejercicio y no de un objeto. En este sentido, nuestro empleo del término don, es en su acepción de habilidad.

La segunda idea que proponemos se basa en una de las categorías centrales de la ontología relacional mapuche: el *dungun*. Consideramos las propuestas de Elisa Loncon (2023) y, sobre todo, de Desiderio Catriquir (2007), sobre voces o hablas que superan la esfera humana. Catriquir desarrolla una detallada explicación de los conceptos *dungu* y *dungun*, que permiten pensar sobre la producción de sonido no solo en un sentido acústico, sino como la participación en la socialidad mapuche a través de voces, de mensajes sonoros. En este sentido, la reflexión que proponemos sugiere otros modos de comprender el acto de ejecutar un *ayekawe* (instrumento musical) y el sonido mismo. Antes de desarrollar los dos argumentos señalados, nos referiremos a las características generales, construcción, posibilidades sonoras y técnicas de ejecución de la *trutruka*.

Trutruka y Trutrukutufe

Si bien la *trutruka* es uno de los *ayekawe* más mencionados en la bibliografía sobre música y sonido mapuche, sólo algunas referencias dedican comentarios detallados sobre el instrumento. José Pérez de Arce (2020 [2007]:307-333), además de entregar densas descripciones sobre el instrumento, sobre su origen y construcción, se refiere a la ejecución de la *trutruka*, sus usos y ejecutantes (323-329). Por otro lado, Ernesto González (1986) realiza descripciones sobre su materialidad, cualidades sonoras y contextos de uso en tres comunidades mapuche del Wallmapu. A continuación, nos referiremos a diversas características de la *trutruka*, su construcción, usos, *toques*, posiciones del ejecutante, posibilidades sonoras y técnicas de ejecución, informaciones que dialogan con las referencias mencionadas, pero que se basan principalmente en los diálogos con Nemesio Ñanco Matamala, Antonio Purran Rucal, Belisario Pitriqueo Cayuqueo, Nazario Neculfilo³.

² Este artículo está basado en el trabajo de campo realizado por los autores en los años 2009, 2010, 2012 y 2013 y entre 2018 y 2020.

³ Además, se consideran los comentarios de Víctor Caniullan Coliñir, José Meliñir y Sergio Curihuentro Millaleo.

La *trutruka* es una trompeta de materiales tales como caña, tubo conduit, manguera plana o fierro de tubo recto o curvo, de interior cilíndrico y levemente cónico en algunos casos. Es de embocadura en bisel simple lateral, con una bocina de cuerno de vacuno o vegetal en un extremo que amplifica el sonido⁴. Se presenta en tamaños que bordean los 4 metros de largo aproximadamente (Pérez de Arce 2020 [2007]:308-329). Las *trutruka* curva son las más utilizadas en las ceremonias y actividades sociales mapuche en la actualidad, debido a su fácil transporte. La *trutruka* forma parte de los *ayekawe* (Catrileo 1998) o *fill aye-kawe* (Hernández et al 2007). El término *ayekan*, generalmente, es traducido como reír, divertirse o diversión (Augusta 2017 [1916]; Nanculef et al. 2022:26) y *ayekawe* refiere a los objetos empleados para generar dichas emociones. Sin embargo, en un sentido amplio, el *ayekawe* es empleado para producir estados de ánimo en general, ya sean de entusiasmo, alegría, tristeza u otros. El *trutrukutufe*, o la castellanización *trutrukeru*, son los términos empleados para referirse al ejecutante de la *trutruka*. Por otro lado, *ayekafe*, en algunos casos, o *ayekantufe* (Augusta 2017 [1916]), es utilizado para referir a los ejecutantes o músicos en general y, por lo tanto, también es usado para denominar al intérprete de *trutruka*.

La construcción de este *ayekawe* está a cargo de un especialista o del propio *trutrukutufe*. En su formato más antiguo, la *trutruka* se construye cortando un colihue de manera longitudinal, cuyo interior es vaciado, para luego ser amarrado con cáñamo y forrado con intestino de animal. Posteriormente, se deja secar para luego colocar el cuerno o bocina vegetal y la boquilla de biselado lateral. En el caso de la *trutruka* curva de tubo conduit o manguera plana, se cubre el tubo con lanas de colores. Su boquilla puede ser de tubo de PVC, de fierro, madera o caña. Elisa Avendaño et al. (2010:17), señalan que es necesario establecer “una relación profunda y ritualizada con la naturaleza” para la construcción de los *ayekawe*. En algunos casos, la construcción de la *trutruka* para uso ceremonial debe realizarse en una fecha próxima al ritual en que se utilizará (Hernández 2001), así como en un lugar adecuado tanto sonora como espacialmente. Nazario Neculfilo señala que durante la construcción de la *trutruka* no deben oírse sonidos fuertes tales como gritos de niños o ruidos de automóviles. También indica que, tanto el constructor como otras personas, no deben caminar por encima de la caña o colihue. Nemesio Nanco y Antonio Purran señalan que, antes de hacer el corte del colihue que será utilizado para la construcción del instrumento, se debe realizar una rogativa. Para el ámbito ritual los cultores coinciden en el cuidado y exclusividad de los instrumentos destinados en el uso ceremonial, del cual excluyen a las *trutruka* adquiridas en el comercio.

En la construcción de la *trutruka*, se identifican elementos de cambio que han afectado su fabricación y adquisición. Los aspectos que conforman estos cambios son: los materiales utilizados en la fabricación, la forma del instrumento y el proceso de obtención de estos, por parte de los *trutrukutufe*. La mayoría de los colaboradores coinciden en que la fabricación de *trutruka* larga de colihue se había vuelto poco común debido a la dificultad de su construcción. Lo anterior se debe, principalmente, a la escasez de la materia prima necesaria para la realización, ya que los lugares naturales donde crecía el colihue son cada vez más escasos. Es común que los cultores expresen nostalgia por la que consideran la *trutruka* “antigua”.

La escasez en la disponibilidad de materiales naturales para su construcción ha llevado a una transformación en los modos en que se obtienen *trutruka* en la actualidad. Se solían fabricar o regalar dentro del círculo familiar. En la actualidad, la mayoría son compradas en tiendas en Temuco. Asimismo, muchas de las utilizadas hoy son confeccionadas y adquiridas a través de proyectos sociales o culturales desarrollados en las comunidades mapuche por el Estado de Chile a través de entidades gubernamentales. Estos proyectos buscan potenciar la revitalización cultural o lingüística, así como el desarrollo económico y, en algunos casos, fomentar la confección y venta de artesanías, incluidas la *trutruka*.

A continuación, señalamos algunos de los toques de *trutruka* que pueden identificarse en diversas comunidades, aunque en algunos casos reciben denominaciones diferentes. En primer lugar, los toques asociados a la danza, tales como el *choyke purun*, con sus dos variantes: la de la zona central de la Región de La Araucanía y la del sector cordillerano. La segunda variante es identificada con otras denominaciones: *tregül y puel purun*. *Rüngki purun*, *rüngkitü purun* y *chonka purun*, son identificados como bailes saltados. El *amüll purun* y *mazatun*, son comunes en varias localidades y aluden a bailes reposados. *Nochi purun* y *ella purun*, son identificados como toques lentos y suaves. El *amül püllü o ngüman trutrukutun*, son empleados durante las ceremonias fúnebres. Además, existen algunos toques cotidianos que suelen ser ejecutados durante la visita de algún conocido.

Las principales actividades donde interviene el *trutrukutufe* en contexto mapuche son: rituales comunitarios o familiares frecuentes, tales como el *ngellipun* (rogativa), ceremonias masivas como el *ngillatun* o *kamarikun* (complejo ritual propiciatorio), el *wetripantü* o *wiñoltripantü* (celebración del nuevo ciclo anual) y el *eluwün* (funeral); en rituales de *machi*, tales como el *ngeikurewen* (ceremonia de cambio de *rewe*), *machiluwun* (inicio de *machi*) o *datun* (ritual de sanación complejo). En actividades sociales, como el *palin* (juego o competencia), el *mafün* (ceremonia social de alianza o casamiento) o en *trawün* (reuniones). Asimismo, en actividades masivas en la ciudad, como marchas. En el contexto familiar es común realizar toques de *trutruka*

4 La *trutruka* de caña o antigua está compuesta por un cuerpo de colihue (*rüngi*), un cuerno de vacuno o una bocina vegetal que actúa como bocina amplificadora (*müta*), la boquilla (*pimuwe*), la amarra de cáñamo o plástico que une las dos partes del colihue vaciado (*trariñe*), la tripa de caballo con que se recubre el colihue y actúa como sellante del mismo para que no se produzcan filtraciones (*küllche*).

cuando se reciben visitas. También es frecuente hacer *ayekan* con familiares y amigos. Por otro lado, si bien señalamos la práctica de los *trutrukutufe* vinculados a contextos comunitarios mapuche, existen prácticas musicales con este instrumento en otros ámbitos, en especial en la música popular. Es posible observar la ejecución de este instrumento en conciertos y festivales de diversas agrupaciones de géneros musicales urbanos. Un ejemplo es el caso de don Nemesio Ñanco el cual ha realizado diversas grabaciones de toques de *trutruka* en producciones musicales plasmadas en Cd y cassette⁵.

En ceremonias como el *ngillatun*, el *trutrukutufe* debe ubicarse cerca del *rewé*, de pie, mirando hacia el este junto a los oficiantes. En el momento de los *purun* (danza colectiva), donde gran parte de los asistentes bailan frente o alrededor del *rewé*, el *trutrukutufe* puede permanecer en su sitio cuando ejecuta la *trutruka* recta o desplazarse junto a los demás asistentes cuando toca la *trutruka* curva. El ejecutante suele sostener el instrumento con ambas manos. Se requiere una considerable capacidad aeróbica, ya que la ejecución debe sostenerse, en lo posible, durante la mayoría del ritual. El total involucramiento del *trutrukutufe* en la ceremonia se observa, además de su resistencia física, en la atención que presta al desarrollo del ritual y en su performance, disposiciones que se fundamentan en el sentido de su acción interpretativa: colaborar en la rogativa dirigida a espíritus de la naturaleza, a los antepasados y a *Chaw Ngünechen*⁶.

Sobre las posibilidades y material sonoro de la *trutruka* se han elaborado diversas propuestas. Por un lado, González Greenhill (1986) propone una organización trifónica. Sin embargo, Silva-Zurita (2017:123) sostiene que debe considerarse que la *trutruka* corresponde a una trompeta natural, por lo que su material sonoro corresponde a la escala de armónicos, siendo los más utilizados el 5, 6, 7 y 8. Por ejemplo, en la siguiente transcripción de un *toque* de *trutruka* (o *trutrukutun*) ejecutado por Antonio Purran se observa que las notas empleadas (nos referimos a notas solo con fines analíticos) son do, mi bemol, sol bemol y la bemol, sonidos que corresponden a los armónicos 5, 6, 7 y 8 de la escala de fundamental la bemol.

Figura 1
Transcripción de *trutrukutun* de Antonio Purran

Kuifitun o lonkomeo
Antonio Purran Rucal. Comunidad Hueñaco Millao Chacaico. Ercilla

Trutrukutun Transcripción: José Velásquez Arce

♩ = 52

Trutruka

Fuente. Elaboración propia.

Otras técnicas de ejecución empleadas por los *trutrukutufe* son los *glissandi* (entre los que destaca el *glissando* ascendente de gran ámbito al final del toque), *acciaccaturas*, vibratos recurrentes y el uso de sonidos indeterminados, como recurso estilístico. Se emplean frases conformadas por motivos, que en algunos casos presentan variaciones. Son frecuentes los ritmos de subdivisión ternaria, aunque también muchos toques se organizan a través de ritmos de subdivisión binaria.

Desde el punto de vista *emic*, los *trutrukutufe* denominan como “vueltecitas” a estos recursos o técnicas de ejecución. Antonio Purran, al referirse a un niño cuando se proyecta como un *trutrukutufe*, señala que “cuando el niño está bien, se nota de inmediato que ya domina este instrumento, con todo el sonido que tiene, con toda las vueltecitas que tiene el sonido de la *trutruka*” (Antonio Purran comunicación personal 2009). Así también José Meliñir, refiriéndose al toque de la *trutruka*, señala que “la música siempre tiene una vuelta, donde tiene una vuelta cambia un poquito el sonido” (José Meliñir comunicación personal 2010). Se puede señalar que estas “vueltecitas” son una técnica de ejecución que significa ir variando dentro de la interpretación el discurso musical.

Otra característica de la ejecución de la *trutruka*, en voz de los *trutrukutufe*, es la capacidad de improvisar respondiendo a la inspiración que el momento o situación les brinda. Esta idea de improvisar el toque o el “canto en la *trutruka*” y la idea

⁵ Para un trabajo reciente sobre *trutruka* y música popular, véase Soto-Silva et al. 2022.

⁶ *Chaw Ngünechen* puede ser traducido como “Padre Dios”. Correspondería a la única deidad mapuche con atributos de totalidad. Sobre las posibles influencias del cristianismo, características y diversas expresiones del concepto actual de *Ngünechen*, véase Bacigalupo 1995; Bacigalupo 1997.

de “inspiración” tienen que ver con la capacidad de expresión individual en un momento determinado. Antonio Purran señala que al momento de la ejecución colectiva de los *trutrukutufe* “cada uno con una melodía diferente, como cuando cantan las mujeres que arman cada una su canto, de la misma forma estarían tocando también estos *trutrukero* tocando, su inspiración, cada uno su inspiración” (Antonio Purran comunicación personal 2009). Sin embargo, se puede señalar que, si bien cada uno toca su propia inspiración e improvisa, se debe seguir un modelo o sonoridad que caracteriza la interpretación mapuche, buscando y remarcando la individualidad del intérprete. Cada *trutrukutufe* desarrolla su individualidad interpretativa en un marco o estructura musical consensuada culturalmente.

Trutrukutufe y don

Aunque percibimos cierta resistencia al concepto de aprendizaje en ciertos discursos mapuche, probablemente debido a la asociación del término con las instituciones de educación formal chilenas, es posible reconocer procesos de formación propios.

Como hemos mencionado, Timothy Rice (2003:68-71) organiza en seis las diversas aproximaciones culturales a la cuestión de quién puede —y quién no— aprender música: (1) aquellas en que todos pueden aprenderla, (2) otras en que se comprende como una habilidad heredada, (3) aquellas en que la idea del talento juega un rol central, (4) otras en que el aprendizaje está determinado por el entorno familiar, (5) en otras por contacto sobrenatural y (6) aquellas en que está condicionado por divisiones sociales (ya sean de raza, etnia, edad, género, clase). En cuanto al aprendizaje de la *trutruka*, consideramos la interrelación entre tres condiciones vinculadas con la propuesta de Rice: (i) las restricciones por género y pertenencia étnica; (ii) la presencia de aspectos espirituales y la importancia de los sueños; (iii) y la herencia de la habilidad (o don).

Entre nuestros colaboradores se refirieron con frecuencia a restricciones por origen étnico. Algunos opinan que para poder tocar bien la *trutruka* se debe ser mapuche, aunque las razones de esta limitación no son tan claras. También percibimos que la restricción por origen étnico se fundamenta en una visión estática de la tradición, mirada que, por otro lado, sustenta además, la idea de que sólo hombres pueden ejecutar la *trutruka*. Al parecer, la noción conservadora que considera la ejecución de la *trutruka* una actividad masculina mantiene cierta hegemonía. Sin embargo, al mismo tiempo, se observan procesos que favorecen la ejecución de la *trutruka* por parte de mujeres⁷.

A grandes rasgos, el aprendizaje de la *trutruka* se realiza principalmente mediante la observación y escucha de ejecutantes adultos y ancianos. Estos procesos de adquisición de

competencias sonoras pueden darse de forma individual o colectiva en el ámbito familiar, en la comunidad o en encuentros y ceremonias con otras comunidades. A través de estas experiencias, el ejecutante aprende nuevos toques, técnicas de ejecución y principios de interpretación, uno de los cuáles explicaremos en la siguiente sección.

Eleuterio afirma que nadie le enseñó a tocar *trutruka*: “yo aprendí por *Chaw Ngünechen*... y sigo aprendiendo... mucho más”, “¿y cómo aprende?”, “lo que *Chaw Ngünechen* me va enseñando”. Asimismo, señala que “a mí me eligieron para eso [para tocar la *trutruka*]”, “es un don” (Eleuterio Namuncura comunicación personal 2023). La adquisición de los conocimientos y habilidades que requiere la ejecución del *ayekawe* es atribuida, en el caso de Eleuterio, a *Chaw Ngünechen*. Por su parte, Antonio Purran señala que la vocación de *trutrukutufe* se le reveló cuando era niño en un sueño (*pewma*):

Yo creo que de allí partí mi capacidad de inspirarme en tocar instrumento. Al contar ese sueño a mi mamá, a mi papá, mi mamá se levantó rápidamente. [El día] estaba entre oscuro y claro y le dijo, “ya po’, viejo, hay que levantarse, este sueño no es así no más, quizá’ que le estará diciendo ese sueño [a] nuestro hijo, tenemos que hacer oración para que no se enferme, hay que hacer oración” (Antonio Purran comunicación personal 2009).

Además de que la vocación fue revelada mediante un *pewma*, experiencia común en el mundo mapuche, la madre de Antonio insistió en la necesidad de realizar una oración o rogativa (*nge-llipun*), porque de lo contrario su hijo podría sufrir una enfermedad. En otras palabras, la habilidad, vocación o don entregado, debe ser correspondido. De lo contrario, puede recibir una sanción espiritual. De igual manera, Eleuterio explica que cuando es convocado para tocar en una ceremonia de *machi*, él debe aceptar, “porque si no voy me enfermo” (Eleuterio Namuncura comunicación personal 2023). Esta correspondencia puede ser comprendida como un intercambio y un contrato donde son evidentes las obligaciones de recibir y de devolver, pero, a diferencia del argumento maussiano (Mauss 2009 [1925]), el regalo no es un objeto sino una habilidad y el donante es un ser no humano.

En el caso de Eleuterio el dador parece ser *Chaw Ngünechen*. Es decir, el contrato se establece entre un dios y una persona (Mauss 2009 [1925]:98). Para el caso de Antonio, en otro relato aclara quién es el donante de la habilidad, explicación que, además, describe la fundamentación espiritual de la vocación o don. El *trutrukero* se refiere al *püllü*, término comúnmente traducido como espíritu.

A lo mejor en sus ancestros que usted no conoció, pero, a lo mejor, históricamente, a lo mejor tenía ese *püllü*... Osea, es como decir la *machi*, muchas *machi* que se mueren, ese espíritu que de la *machi* anda sondeando en la

⁷ Las asignaciones estrictas de roles de género en la ejecución de instrumentos musicales y la subversión de estas restricciones se observa en otras prácticas musicales indígenas (véase, por ejemplo, García Jarufe y Vega Salvatierra 2020).

familia y que muchas veces puede pegarse en uno de las familias jóvenes, en una de la chicas o puede pegarse en una de la familia hombre, ese *püllü* y esa se puede hacerse *machi*. Y a lo mejor del viejo *trutrukero* antiguamente ese *püllü* anda sondeando y le puede recaer en alguna de las personas familiares y tiene esa inspiración (Antonio Purran Rucal comunicación personal 2009).

La explicación de Antonio Purran permite comprender la relación entre vocación y espíritu heredado. En este caso, es el espíritu de un antepasado quien entrega el don de tocar la *trutruka*: en este ejemplo, el contrato es entre un espíritu y una persona.

La aclaración sobre el donante de la habilidad se vincula con otra característica de la vocación del *trutrukutufe*: el rol dado exige que este sea ejercido, de lo contrario, como relatan Eleuterio y Antonio, pueden sufrir enfermedades. La procedencia espiritual del don y los castigos, en el caso de que este no sea asumido y practicado, son dos rasgos que se observan en el rol de las *machi*. Discutir brevemente estas condiciones para el caso de las especialistas rituales nos permitirá precisar la dinámica de la habilidad dada. Antonio emplea el ejemplo de un espíritu (*püllü*) de una *machi* fallecida que, eventualmente, puede “pegarse” en algún descendiente joven. En efecto, algunas especialistas rituales heredan su poder de una ancestral *machi*, por lo general, de su lado materno (matrilineal). Bacigalupo denomina este tipo de llamamiento “herencia espiritual” (2001:30-31). La autora explica que las *machi* que heredan un espíritu suelen recibir sus poderes muy jóvenes y, en ocasiones, rechazan este llamado. En estos casos, sufren enfermedades (*machi kutran*), que se detienen solo cuando asumen su rol (Bacigalupo 2001:30). Salvando las proporciones, tanto la herencia espiritual como los posibles castigos a través de enfermedades, cuando la vocación no es correspondida, se observan en el caso de los *trutrukeros* aunque, desde luego, con menor intensidad que en el caso de las *machi*.

A diferencia de las *machi*, la herencia espiritual en el caso de los *trutrukeros* es patrilineal. Esta condición se solapa con la descendencia directa, también por lado paterno: los padres de Eleuterio, Antonio y Nemesio eran *trutrukutufe*. Es decir, se observa tanto una herencia espiritual patrilineal, de un *püllü*, que de forma indeterminada salta generaciones hasta instalarse en un descendiente, como la transmisión de un rol de padre a hijo. Ambas transferencias se relacionan con la noción de *küpan*, *küpalme* o *küpal*. El término puede ser comprendido como el linaje, el origen familiar, tanto materno como paterno (Vidal et al. 2017:104). Magnus Course señala que el término (*küpal*) suele ser traducido como descendencia y que las relaciones de este tipo poseen diversos significados. Una de estas comprensiones es la del *küpal* como la transmisión de rasgos físicos y del comportamiento, de roles y de poderes espirituales (Course 2017:99-134).

Dos de los elementos transmitidos a través del *küpal* permiten desarrollar nuestra argumentación: la transferencia de roles y poderes espirituales. Respecto al primero, el autor señala que no es solo el derecho al rol el que se hereda, sino también la capacidad de ejercerlo (103-104). Si bien el ejemplo paradigmático de rol comunitario heredado es el de *longko*, observamos la herencia del rol y de la respectiva capacidad en el caso de *trutrukutufe* expertos. Por otro lado, en casos como el de la *machi* el *küpal* “es un cierto tipo de potencia o fuerza espiritual basada en las relaciones que tiene una persona con una o más entidades sobrenaturales o espíritus (*püllü*)” (104). En definitiva, para el caso de los *trutrukutufe* observamos una combinación de transmisión directa del rol y de la capacidad, así como indirecta a través de un espíritu. En ambos casos, la transmisión parece ser impredecible: no es seguro que el hijo de un *trutrukero* tenga el don de su padre y no es posible determinar en quién re-emergirá el *püllü* de un antepasado *trutrukutufe*. Independiente de lo anterior, el rol de *trutrukero* supera la agencia individual del intérprete, ya que en ambos modos de transmisión (directa de padre a hijo e indirecta a través de la herencia espiritual) su habilidad es dada y debe ejercer el rol.

Las dinámicas señaladas hasta aquí, la entrega y la adquisición de una habilidad y un rol, la obligación de ejercerlo cuando es requerido y los modos de su transmisión, revelan diversas relaciones entre personas, personas y espíritus y personas y dioses. Course prefiere emplear el término “modos de socialidad”, expresión intencionalmente vaga “que va más allá de ‘relaciones sociales’ o ‘parentesco’, para incluir el valor simbólico de todos los tipos de relaciones: aquellas entre parientes, aquellas entre no parientes, las que existen entre personas y animales, y también entre personas y espíritus” (2017:21-22). Las vinculadas al *küpal* son consideradas por el autor como socialidad de la descendencia, relaciones basadas en la solidaridad, asistencia mutua y, al mismo tiempo, caracterizadas por la posibilidad de jerarquías e inequidades (99-134). Otra socialidad identificada por el antropólogo es la del intercambio, relaciones entre individuos iguales y autónomos que considera diversas formas, tales como actos discursivos, entrega de regalos, formas institucionalizadas de amistad, como, por ejemplo, el *trafkintun* (intercambio) (67-97).

Lo que nos interesa notar es que el rol del *trutrukero* se despliega en los modos de socialidad descritos, tanto por la relevancia de la descendencia en la adquisición de la habilidad, aspecto que ya hemos desarrollado, como por el acto de intercambiar, práctica central en las relaciones mapuche. Course identifica como relación paradigmática de la socialidad del intercambio la que se da entre amigos: entre dos personas iguales y autónomas. Por otro lado, el autor señala que entidades como los *ngen*, si bien “carecen de fisicalidad humana permanente [...] poseen agencia e intencionalidad, lo que significa que tienen capacidad para socialidad productiva” (76). Es decir, y ampliando

el argumento de Course, las relaciones recíprocas no se restringirían a los humanos. Consideramos que el caso de los *trutrukeros* expertos, quienes poseen un importante rol en la práctica ritual mapuche, son un buen ejemplo de un intercambio entre humanos y no humanos, relación bidireccional no del todo voluntaria. Los modos de adquisición de la habilidad y las implicaciones del rol dotan al papel de *trutrukutufe* de una profundidad ontológica difícil de comprender bajo la categoría de músico. Por lo anterior, el virtuosismo de un ejecutante excede su agencia individual: el reconocimiento de un buen ejecutante conlleva reconocer que su pericia durante la performance se debe a que el don le fue dado por *Chaw Ngünechen* o por el *püllü* de un ancestro.

A su vez, el caso de los *trutrukeros* expertos diversifica las formas en que el intercambio bidireccional se despliega en la sociedad mapuche. Además de a través de dones (esta vez, en su acepción de objetos, regalos), de la amistad formalizada o de actos discursivos, el intercambio puede ocurrir a través de la performance y el sonido: el *trutruker* recibe la habilidad y la devuelve a través de la ejecución del *ayekawe* y el sonido que produce. No es nuestra intención abordar el papel de la performance desde una perspectiva musicológica ni el del sonido desde un enfoque acústico, sino comprender la relacionalidad sónica que describimos, a partir de la ontología en que se despliega (Feld 2022 [2015]). Es decir, nos interesa abordar el *trutrukutun* y el sonido desde una aproximación acustemológica. Para comprender el lugar del sonido y del sonar en la socialidad mapuche, en el siguiente apartado nos referiremos a un principio de la ejecución de la *trutruka*: la producción de *dungun*.

Trutrukutun y dungun

Hemos propuesto comprender la ejecución de la *trutruka*, tocar el *ayekawe* (*trutrukutun*), como un intercambio, principalmente, entre personas y espíritus. Además de lo anterior, cabe preguntarse qué se expresa a través del acto de ejecutar la *trutruka*, qué se comunica a través de este modo particular de sonar. Para esto, consideramos que es necesario vincular el sonido con categorías centrales de la ontología mapuche. Por ejemplo, algunas investigaciones han relacionado música y *newen* (Tapiá 2007). En relación con dicha fuerza immanente del mundo, de los seres y las cosas (*newen*), otros trabajos han explicado que, desde una perspectiva mapuche, el sonido no solo consistiría en una fuerza vibratoria, sino que también en la expresión de más o menos *newen*, por ejemplo, tocar fuerte un *ayekawe* implicaría transmitir más *newen* (Díaz-Collao 2023a). Como señalan Avendaño et al. (2010:29), “la ejecución del instrumento musical es una comunicación, pero sobre todo es la transmisión de energía o *Newen*”.

En nuestro caso, relacionaremos nuestra argumentación sobre sonar y sonido, con otra discusión presente en las aportaciones sobre música mapuche. Al parecer, en la acustemología

mapuche el límite entre el habla y la ejecución musical —ya sea cantada o instrumental— se vuelve borroso (Pérez de Arce 2020 [2007]; Díaz-Collao 2023b). Lo anterior implica varias ideas: que un instrumento puede “cantar”, que la música puede ser considerada una forma de hablar (Pérez de Arce 2020 [2007]:80), que la ejecución instrumental considera una letra implícita o, bien, que a través de *kultrun* o el *kull kull* se realizan llamados (Silva-Zurita 2017:100–104). Las aproximaciones mencionadas al problema de la relación y permeabilidad en la acustemología mapuche, entre el lenguaje musical y el hablado, se relacionan con dos términos de la lengua mapuche: *dungu* y *dungun*.

Mientras *dungu* puede ser traducido como palabra, habla, asunto, mensaje, evento, entre otros, la traducción de *dungun* suele ser hablar (véase Zúñiga 2007:316). Para Félix José de Augusta, *dungun* incluye el sonar de aves, animales e instrumentos musicales (2017 [1916]:36). En efecto, una de las traducciones que el capuchino propone para el término es sonido (564). Desde una perspectiva mapuche, el habla no se limita a los seres humanos: diversas fuerzas de la naturaleza poseen sus propias maneras de hablar (Loncon 2023:14-15). Por lo anterior, las categorías *dungu* y *dungun*, más allá de su traducción, resultan claves para la comprensión de la acustemología mapuche y para la reflexión sobre la ejecución de *ayekawe*, en este caso de la *trutruka*.

Desiderio Catiriquir ofrece una teoría sobre el *dungun* que constituye una de las bases del segundo argumento que desarrollamos en el presente texto. Según el autor (Catiriquir 2007), para el pensamiento mapuche existen diversas formas de lenguaje y comunicación que consideran tanto a la sociedad (humana) como a la naturaleza. De este modo, con la categoría *dungun* se designan diversos sonidos-voces, tanto de las montañas, la tierra, las aves, el agua, el fuego y, por supuesto, también de la gente. Esta trama comunicativa considera a los “*zugulkawe*” o medios a través de los cuales se comunica un mensaje o pensamiento. Por ejemplo, los instrumentos musicales entrarían dentro de esta categoría, incluida la *trutruka*. Como señala Catiriquir, “todos los *zugulkawe* emiten *zugun*” (67).

Juan Ñanculef (2022:7) narra su proceso de aprendizaje de la *trutruka* en que la indicación de otro ejecutante de que todo *trutrukutun* “dice algo”, marcó un antes y un después en su experiencia con el instrumento. Pérez de Arce (2020 [2007]:323-329) también se refiere a la idea de que se habla con la *trutruka* o que la *trutruka* habla. En definitiva, consideramos que las acciones que se adjudican a la ejecución de la *trutruka*, ya sea cantar, hablar o decir, se relacionan con la categoría *dungun*. ¿Cómo opera esta idea mapuche de la ejecución instrumental? Algunos relatos etnográficos pueden entregar elementos para la comprensión de esta propuesta.

Según el *peñi* Antonio Purran, el *trutrukutufe* piensa en lo que quiere decir, en un canto en *mapudungun* que luego transmite a través del instrumento:

[se toca] algo escondido que está en la cabeza lo que uno quiere decir, que uno sin saber, el público no lo sabe, pero uno ya lo tiene en la cabeza, lo que yo quiero expresar, por ejemplo, va a ser esto, uno empieza con el toque (Antonio Purran comunicación personal 2009).

El *peñi* Nemesio Ñanco, de igual manera, alude a la intención de comunicar un mensaje a través de la *trutruka*. En su caso, se refiere a un ejemplo en contexto religioso y al acto de orar:

Yo toco la música de la *trutruka* como orando, orando no ma', de mi corazón que uno llama a Dios para estar bien y para estar sano, uno piensa en todo eso tocando su música, así no ma' no toca *trutruka*, sino que pensando en Dios (Nemesio Ñanco comunicación personal 2009).

Antonio Purran identifica algunos *toques* de *trutruka* como "cantos a la naturaleza" (Antonio Purran comunicación personal 2023). En la misma conversación reproducimos algunas grabaciones de ejecuciones suyas. Ante nuestra pregunta sobre "qué dice" determinado toque, cantó el siguiente texto mientras escuchaba la grabación:

Figura 2
Transcripción texto Amuli ka Mapu Antonio Purran⁸

Amuli ka mapu	Si me voy a otra tierra
Ka mapu	A otra tierra
Amutuaymi ka mapu	Tú te irás a otra tierra
Wiño kintulayaymi	No mirarás hacia atrás
Tami pu che	A tu familia
Wiño kintulayaymi	No mirarás hacia atrás
Tami pu che	A tu familia

Fuente: Elaboración propia

El toque corresponde a un *amul püllü* (toque fúnebre). Si bien hasta aquí hemos dado ejemplos de ocasiones rituales religiosas, el mensaje que se comunica a través de la *trutruka* no se restringe a este ámbito. Durante una conversación sobre *trutruka* y *purun*, Eleuterio cantó el siguiente texto cuando le preguntamos qué dice con la *trutruka* cuando ejecuta un toque de *tregül purun*:

Figura 3
Transcripción texto *tregül purun* Eleuterio Namuncura

Elalkaymi	Te está saliendo bonito
Elme weda tregül	te han dejado para eso "travieso" tregül
Küme tregül nga	tregül bueno
Amule	sigue
Amule	sigue
Amule	sigue
Amule	sigue
Kiñe kon-nge	entra de una vez
Tregül anay tregül	Tregül "amigo" tregül
Fewla ñi mekenon tregül	no es primera vez que haces esto [bailar] tregül
Kuyfi ñi meken tregül	hace tiempo que haces esto [bailar]
We konlaymi tregül	tu participación no es reciente
Amulnenge tregül	sigue [bailando] tregül
Amulnenge tregül	sigue [bailando] tregül

Fuente: Elaboración Propia

Asimismo, Antonio Purran explica qué dice con su *trutruka* en distintos momentos de un *choyke purun*:

Escuche no ma' el sonido *peñi*. Ahí va, que quiero decir en eso yo [golpea la mesa llevando el ritmo del toque]. Ahí hay tres sonidos, tres sonidos. Ya, el primero dice: "*küpamün küpamün, küpamün, choyke, choyke, choyke*". Está llamando al *choyke* que vengan... que vengan los *choyke* haciéndose presente, en el *rewe* en el *ngillatuwe*. En el cambio del *choyke* [canta] "*akuymün choyke, akuymün choyke, akuymün choyke, negümün, negümün, negümün*", dice, o sea empiezan a moverse a zapatear con todo el movimiento, o sea moverse los pies moverse la cabeza, moverse la alita, too eso en el sonido va diciendo eso. En el final después cuando hay un cambio, bailaron ahora váyanse choique aléjense: "*amutumün, amutumün, amutumün amutumün*", dice, no ve que ahí cambia tutututu [tararea], "*amutumün choyke, amutumün choyke, váyanse váyanse choyke*", ese. (Antonio Purran comunicación personal 2012)

⁸ Agradecemos a Teresa Paillacoi y a Cristian Marilaf la revisión de la transcripción y traducción de estos textos.

Otro *trutrukero*, Antonio Nahuelfil, compartió otros ejemplos ejecutados en contextos de distensión:

Zapallo *lonko lamuen lamuen*, zapallo *lonko lamuen lamuen*, esona kazi *lamuen lamuen*, sandia *piwke lamuen lamuen*, sandia *piwke lamuen lamuen*". Y eso lo toqué en la *trutruka* po'. Eso toqué en denante. Y el otro que le digo yo "el corrió" [ranchera]. Esa es otra canción igual. Yo también lo toco así, como que estuviera cantando po'. [canta] "*Ewpita cadacada, ewpita cadacada, cadacada yem, cadacada cadacada yem, cadacada cadacada yem*", ewpita. Eso quiere decir va a saltito o eso y *cadacada* es como una danza que va pa'allá (Antonio Nahuelfil comunicación personal 2009).

Como se ve, las temáticas de los mensajes que los *trutrukafufe* comunican a través de su ejecución son diversas y aluden a un amplio espectro de actividades. Es importante señalar que en el caso que discutimos no se persigue imitar a través de la ejecución instrumental el lenguaje hablado como ocurre, por ejemplo, entre los Banda Linda (República Centroafricana) y el uso de tambores para transmitir mensajes. En ese caso, los ejecutantes buscan emular un mensaje hablado a través de la imitación de patrones rítmicos y de las tres alturas que caracterizan a su lengua tonal (Arom 2007). Para el caso de los *trutrukafufe*, la relación de imitación podría estar dada entre el canto y la ejecución instrumental, pero no entre el lenguaje hablado y la interpretación de la *trutruka*. Pese a lo anterior, los verbos empleados para referir a la intención de transmitir estos mensajes a través de la *trutruka* suelen ser, además de "cantar", "decir", "hablar", "orar". En mapudungun, un verbo derivado de *dungun* puede emplearse para la acción de tocar o "hacer sonar" un *ayekawe*: *dungulün*. Desde nuestra perspectiva, el empleo del verbo "sonar" para la traducción del término puede ser restrictivo si dicha acción sólo se comprende en un sentido acústico. Como venimos señalando, el acto de tocar la *trutruka* no se limita a la producción de sonido -en un sentido acústico-, sino que, de voces, de mensajes sonoros, en otras palabras, de *dungun*. Creemos que es esta intención comunicativa, este particular principio de la ejecución mapuche de *ayekawe*, la que explica el empleo de expresiones tales como decir, hablar o cantar con el instrumento. Si bien reconocemos la intención de imitar un canto, la precisión en la emulación no parece fundamental. Lo relevante del principio acustemológico al que nos referimos es la ideación de un mensaje general, con mayor o menor especificidad, y la intención de transmitirlo, en este caso, a través de la *trutruka*.

¿A quién está dirigido este mensaje?⁹ Como se puede observar en los relatos incluidos en esta sección, el *dungun* de la *trutruka* puede estar destinado, en el caso de un *tregül* o *choyke*

9 Hemos limitado nuestras reflexiones a las lógicas de emisión de un mensaje sonoro y a las intenciones comunicativas del emisor. Inevitablemente, surgen preguntas sobre la recepción del *dungun*, sobre la escucha por parte de humanos, así como las interacciones con espíritus y deidades, interrogantes que requieren de nuevas indagaciones para ser respondidas en profundidad.

purun, a los bailarines. La intención de un *trutrukaturun* puede ser también la de coquetear o despedir a un ser querido. Estos son algunos ejemplos de actividades cotidianas y rituales en la que el *trutrukaturun* y el *dungun* pueden tener lugar. En todos los casos mencionados el mensaje está destinado a seres humanos o, bien, al espíritu de una persona, si se trata de un *amul püllü*. Por otro lado, el relato de Nemesio Ñanco en el que se refiere al acto de tocar la *trutruka* "como orando" y "pensando en Dios", es ejemplo de un *dungun* destinado a, probablemente, *Chaw Ngünechen*. También podemos mencionar el *trutrukaturun* de Eleuterio, quien es solicitado para tocar en ceremonias de *machi* para que despierte al espíritu de la especialista (a su *machi püllü*) y esta pueda entrar en trance (*küym*). Es decir, las relacionalidades sónicas que la performance y el *dungun* de la *trutruka* contribuyen a establecer pueden considerar la comunicación e intercambio entre personas, entre personas y espíritus y entre personas y Dios. Con el sonido del *ayekawe* se participa en la socialidad mapuche en sentido amplio. Producir sonido con la *trutruka* no es solo generar vibraciones o compartir un bello sonar. Tocar el *ayekawe* (*trutrukaturun*) implica hablar, cantar, decir, orar: participar de la socialidad mapuche con un *dungun*.

Conclusiones

En este artículo hemos intentado abordar la reflexión sobre el rol del *trutrukafufe*, sobre su performance y sonido desde una aproximación acustemológica. Por lo anterior, si bien dialogamos con los trabajos centrados en la construcción y características de la *trutruka*, las principales reflexiones que desarrollamos buscan relacionar la ejecución del *ayekawe* y la producción de sonido, con aspectos centrales de la ontología mapuche. En el primer argumento nos referimos a la entrega y adquisición de la habilidad y rol de *trutrukafufe*, a la obligación de ejercerlo cuando es requerido y a los modos de su transmisión. Estas dinámicas se relacionan con la descendencia y con el acto de intercambiar, práctica central en las relaciones mapuche. De este modo, sugerimos comprender la ejecución de la *trutruka* y su sonido como devolución de la habilidad recibida. Por otro lado, el segundo argumento indaga en la lógica detrás de expresiones tales como hablar, decir, cantar u orar con el instrumento. Sostenemos que dichas descripciones aluden a un particular principio de ejecución de la *trutruka*, en el que lo que se busca producir no es solo sonido en un sentido acústico y/o estético, sino que voces, mensajes sonoros, en otras palabras, *dungun*. Es con este *dungun* que los *trutrukafufe* participan en el intercambio entre personas y entre personas y espíritus.

Si bien restringimos nuestras reflexiones al caso de algunos *trutrukafufe* y a la ejecución de dicho instrumento, consideramos que las ideas sobre habilidad y rol heredado, así como la vinculación entre performance, sonido y *dungun* podrían ser consideradas para el caso de la ejecución de otros *ayekawe*. A su vez, nuestro intento por reflexionar sobre aspectos ontológicos del rol y ejecución de algunos intérpretes mapuche, sitúa nuestro trabajo en discusiones recientes sobre acustemología

mapuche. Dichas contribuciones no limitan sus reflexiones al debate musicológico y manifiestan la relevancia del sonido para disciplinas como la antropología. En nuestro caso, la reflexión sobre la ejecución de la *trutruka* y el sonido (*dungun*) que se produce, permite comprender modos de intercambio a través del sonido, es decir, relacionalidades sónicas. Estas forman parte de un pensamiento —el mapuche— relacional y comunitario (Paillacoí y Marilaf 2023).

Hemos sido claros en que nuestros argumentos se basan en la experiencia de *trutrukeros* expertos de comunidades rurales. Queda pendiente observar si los modos de transmisión y adquisición del rol y el principio de ejecución que hemos explicado son común a otros *trutrukutufe*, quienes ejecutan dicho *ayekawe* fuera de los espacios y actividades tradicionales. Asimismo, hemos enfatizado en la importancia de la intención comunicativa por parte del *trutrukutufe*. Ahora cabe preguntar, ¿el *dungun* que transmiten a través del sonido de la *trutruka* es claramente identificado por los oyentes? Quienes escuchan ¿comprenden que a través del sonar de la *trutruka* se comparte un *dungun*? y ¿son capaces de entender ese mensaje? En definitiva, ¿cómo responden al *dungun* personas y espíritus? En nuestro caso, hemos centrado nuestra atención en lógicas de producción de sonido. Responder preguntas que enfatizan en la

recepción del sonido-*dungun* y en su efectividad comunicativa requerirá de nuevas indagaciones que exploren la experiencia de la escucha en la ontología relacional mapuche.

Agradecimientos:

Este artículo se enmarca en el proyecto ANID, Fondecyt de Postdoctorado 2022, folio 3220452. Además, agradecemos al Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS), código NCS 2022_016.

Agradecemos a cada una de las personas entrevistadas que, a través del *nütram*, compartieron sus saberes, nos referimos a Eleuterio Namuncura Cayulaf, Antonio Purran Rucal, Antonio Nahuelfil, Belisario Pitriqueo Cayuqueo, Nazario Neculfilo, Víctor Caniullan Coliñir, José Meliñir y Sergio Curihuentro Milla-leo. Además, se agradecen las correcciones y traducciones de los textos en mapudungun de Teresa Paillacoí Coliñir y Cristian Marilaf Cortés. Por último, agradecemos a los evaluadores del artículo y al equipo editorial de la revista *Diálogo Andino*.

Este trabajo está dedicado a don Nemesio Ñanco Matamala, uno de los más reconocidos *trutrukutufe* del Wallmapu, fallecido en su hogar el 21 de julio del 2024 a los 91 años, en la localidad de Cerro Loncoche, Metrenco, Comuna de Padre Las Casas.

Referencias

- Arom, S.
2007. Language and music in fusion: the drum language of the banda linda (Central African Republic). *Trans. Revista Transcultural de Música* 11. Sociedad de Etnomusicología. Barcelona, España.
- Augusta, F.
2017 [1916]. *Diccionario Mapudungún-Español / Español-Mapudungún*. Editado por B. Villena Araya. Ediciones de la Universidad Católica de Temuco, Temuco.
- Avendaño, E., Millaman R., Melillan C. y Brevis G.
2010. *Aukinkoi Ñi Vlkantun*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Temuco.
- Bacigalupo, A. M.
2001. *La voz del kultrun en la Modernidad: Tradición y cambio en la Terapéutica de siete machi mapuche*. Editorial Universidad Católica, Santiago.
- Bacigalupo, A. M.
1995. 'Ngünechen', el concepto de dios mapuche. *Historia* 29:43–68.
- Bacigalupo, A. M.
1997. Las múltiples máscaras de Ngünechen: batallas ontológicas y semánticas del ser supremo mapuche en Chile. *Journal of Latin American Lore* 20:173–204.
- Böning, E.
1978. Das Kultrún, die Machi-Trommel der Mapuche. *Anthropos* LXXIII:817-44.
- Caniguan, N. y Villarroel, F.
2011. *Muñikupe Ülkantun: Que el canto llegue a todas partes*. Imprenta de LOM Ediciones, Santiago.
- Catriquir, D.
2007. *Zugun*—El mundo y la gente: principios culturales de la comunicación *mapunche*. En *Derechos Lingüísticos y Patrimonio Cultural Mapunche*. (Vol. 1), editado por T. Durán, D. Catriquir y A. Hernández, pp. 53-72. Universidad Católica de Temuco, Temuco.
- Catrileo, M.
1998. *Diccionario Lingüístico-Etnográfico de la lengua Mapuche*. Editorial Andrés Bello, Santiago.
- Course, M.
2017. *Mapuche ñi mongen. Persona y Sociedad en la vida Mapuche rural*. Traducido por M. González Gálvez. Pehuén, Santiago.
- Díaz-Collao, L.
2020. *Música, sonido y práctica ritual mapuche: etnografía de una machi*. Tesis de doctorado. Universidad de Valladolid, Valladolid, España.

- Díaz-Collao, L.
2022. La música como estrategia de ritualización: una aproximación a la práctica ritual mapuche. *Per Musi* 42.
- Díaz-Collao, L.
2023a. *Ulutun*: sound, materiality and power in a Mapuche ritual. *Ethnomusicology Forum* 32.
- Díaz-Collao, L.
2023b. Más allá de la música mapuche: equívoco, definiciones y resistencias. *Resonancias* 27: 41-60.
- Feld, S.
2022 [2015]. Acustemología. En *Ethnomusicología Redefinida. Traducciones para el Siglo XXI*, editado por J. Rekedal, pp. 51-65. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago.
- García, V. y Vega, Z.
2020. Discursos y estrategias en los grupos sikuris femeninos en el sur peruano: la experiencia de Warmi Sikuri Awka Sisa en Arequipa, Perú (2018-2019). *Diálogo Andino* 63:151-160.
- González, E.
1986. Vigencias de Instrumentos Musicales Mapuches. *Revista Musical Chilena* XL:4-52.
- González Greenhill, E. y Oyarce A.
1986. El trompe mapuche: Nuevos usos para un antiguo instrumento mapuche. *Revista Musical Chilena* XL:53-67.
- Grebe, M.
1973. El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico. *Revista Musical Chilena* XXVII:3-42.
- Grebe, M.
1978. Relationships between Music Practice and Cultural Context: The Kultrún and its Symbolism. *The World of Music* XX:84-106.
- Hernández, J.
2001. *La Música Mapuche-Williche del Lago Maihue*. El Kultrún, Chile.
- Hernández, A., Ramos, N. y Cárcamo, C.
2007. *Mapuche Lengua y Cultura*. Pehuén Editores. Chile.
- Loncon, E. 2
023. *Azmapu. Aportes de la Filosofía Mapuche para el Cuidado del lof y la Madre Tierra*. Ariel, Santiago.
- Martínez, J.
2002. La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos. *Revista Musical Chilena* 56:21-44.
- Mauss, M.
2009 [1925]. Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas. Traducido por J. Bucci. Katz, Buenos Aires. Argentina.
- Müller, P. 2008.
De Melodischen Strukturen des Ülkantun. Herbert Utz Verlag. Munich, Alemania.
- Ñanculef, J.
2022. Una aproximación a la cosmovisión y música mapuche. En *Allkütuayin: Introducción a la Música Mapuche*, editado por J. Ñanculef, J. Cuyanao y L. Díaz-Collao, pp. 7-15. Fondo de Fomento de la Música Nacional, Santiago.
- Ñanculef, J., J. Cuyanao y L. Díaz-Collao. 2022.
Allkütuayin: Introducción a la Música Mapuche. Fondo de Fomento de la Música Nacional, Santiago.
- Paillaco, T., Marilaf C.
2023. Aproximaciones al pensamiento, saber y lengua mapuche. Fundamentos para un diálogo intercultural, desde la visión de personas mapuches de la región de la Araucanía y los ríos (2013-2017). *Diálogo Andino* 72:122-132.
- Pérez de Arce, J.
2020 [2007] *Música Mapuche*. Ocho Libros, Santiago.
- Pozo, G., Canio M, y Velásquez J.
2019. Memoria oral mapuche a través de cantos tradicionales ülkantun: recordando la época de ocupación (siglos XIX y XX). *Resonancias* 23:61-89.
- Silva-Zurita, J.
2017. *An Ethnomusicological Study about the Main Musical Traits and Concepts of Traditional Mapuche Music*. Tesis de doctorado, Monash University, Melbourne, Australia.
- Soto-Silva, I., Núñez-Pertucé, M., y Millán-Rute, M.
2022. Un acercamiento a la música mapuche williche a través de crónicas y estudios académicos. *Diálogo Andino* 69:252-265.
- Soto-Silva, I., Silva-Zurita, J., Millán, F., y Núñez-Pertucé, M.
2022. The trutruka playing as a representation of Mapuche resistance in the urban popular music scene in the Region of Los Lagos, Chile. *Per Musi* 42:1-25.
- Stock, J.
2001. Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology. *The World of Music* 43:5-19.
- Tapia, D.
2007. *El newen la fuerza que mueve a la música lafkenche en el lago Budi*. Tesis de magíster, Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Rekedal, J.

2019. Martyrdom and Mapuche Metal: Defying Cultural and Territorial Reductions in Twenty-First-Century Wallmapu. *Ethnomusicology* 63:78-104.

Rice, T.

2003. The ethnomusicology of music learning and teaching. *College Music Symposium* 43:65-85.

Ruskin, J. y Rice, T.

2012. The Individual in Musical Ethnography. *Ethnomusicology* 56:2.

Vidal, E., Calfuqueo, J. y Ancan, F.

2017. Espacio y tiempo en la construcción de la dimensión de aprendizaje *rakizuam ka mapudungun*, a partir del saber de algunos *kimce del Bafkeh mapu*. En *Mapun kimün: Relaciones Mapunche entre Persona, tiempo y Espacio*, editado por R. Becerra y G. Llanquinao. Ocho Libros Editores, Santiago.

Zúñiga, F.

2007. *Mapudungun. El habla Mapuche*. Centro de estudios Públicos. Chile