

Jordán, Laura y Andrea Salazar. 2022.
Trafülkantun: cantos cruzados entre
Garrido y Curilem. Santiago: Ariadna
Ediciones (196 páginas + fotografías +
siete grabaciones digitales).

Trafülkantun, además del título del libro, es propuesto por las autoras como categoría metodológica y gesto epistemológico. En principio, el término refiere al canto simultáneo de dos voces diferentes (Salazar y Vargas 2019, 150). Sin embargo, en *Trafülkantun: cantos cruzados entre Garrido y Curilem*, la voz del mapudungun denota un modo de aproximarse al conocimiento sobre el canto y la sociedad mapuche, así como a los modos en que estos saberes son construidos. El texto se adentra en el diálogo intercultural, durante la década de 1940, entre dos musicólogos, Pablo Garrido y Juan de Dios Curilem. Nos aproxima a su trabajo de recolección, transcripción y reflexión sobre el *ülkantun*, canto mapuche. Además de las reflexiones de las autoras, que dialogan con la lingüística, la musicología, los estudios sonoros y la archivística, se presenta una serie de documentos que robustecen el archivo mapuche.

El libro está dividido en tres partes más una sección de anexos. En la primera, las autoras se refieren al archivo, al estudio del *ülkantun*, a la trayectoria de Pablo Garrido, sus estudios sobre música popular y su enfoque indigenista. También presentan una semblanza de Juan de Dios Curilem que nos entrega información sobre su formación en el Seminario Conciliar de San José de la Mariquina (que luego abandonó), sobre su carrera como profesor de Estado de Castellano y Música, así como su participación en organizaciones políticas mapuche y no-mapuche. El perfil del musicólogo mapuche que proponen las autoras intenta atender a las complejidades de su figura y “no romantizar a los sujetos indígenas, abrazando todas sus diferencias internas, como sucede en cualquier sociedad viva” (43).

Asimismo, en la primera parte las autoras se refieren a las características de la colaboración intercultural entre Garrido y Curilem y destacan la horizontalidad e impronta no extractivista de su intercambio, modo de trabajo poco habitual en aquella época y también en nuestros días. Respecto al trabajo del primer musicólogo mapuche, se destaca “la excepcionalidad de su reconocimiento como autor y no solamente como informante” (51) y la publicación de su artículo en la revista *Vida Musical* en 1945 junto a textos del propio Garrido, de Carlos Lavín y una traducción de Félix de Augusta. Por último, las autoras revisan ideas de Garrido sobre el canto mapuche a través de comentarios críticos de las publicaciones del musicólogo sobre el tema.

La segunda parte contiene una edición crítica de cuatro textos de Garrido y uno de Curilem. Estas aportaciones, poco conocidas hasta el momento, nos permiten adentrarnos de primera fuente en las ideas sobre “música araucana” de los autores –denominación anacrónica

en nuestros días, pero vigente en la época de actividad de los musicólogos-. La edición es acompañada con no pocas notas al margen que entregan informaciones y comentarios que contribuyen a la lectura reflexiva de los textos de Curilem y Garrido. Tal vez, los comentarios de Garrido sobre "música araucana" no se distancien demasiado de las representaciones de otros investigadores del periodo, tales como Pedro Humberto Allende o Carlos Lavín. Sin embargo, en sus trabajos tanto Garrido como Curilem sugieren ideas –algunas de las cuales menciono más adelante– que pueden contribuir a matizar algunas generalizaciones sobre música mapuche vigentes hasta nuestros días.

La tercera parte está dedicada a los siete *ülkantun* recopilados en terreno y transcritos por Curilem. De cada canto se presenta la transcripción reeditada, el texto en mapudungun, la traducción al español del musicólogo mapuche (no en todos los casos), una transcripción en mapudungun adaptada al Alfabeto Mapuche Unificado, una propuesta de traducción de las autoras y comentarios sobre los documentos. Además, cada *ülkantun* puede ser escuchado en la voz de la *ülkantufe* Constanza Nahuelpan. Estas interpretaciones –a las cuales se puede acceder a través de código QR– se ciñen, en lo posible, a las transcripciones originales de Curilem y a las anotaciones que estas contienen. El acompañamiento instrumental de las grabaciones sonoras (que considera, según el canto, *trompe*, *kultrun*, *wada*, *pifilka*, *trutruka* y/o *kaskawilla*) se fundamenta en criterios del *ayekan* y de la práctica ritual mapuche. Las autoras dedican comentarios en donde se explican las decisiones consideradas para cada una de las interpretaciones. Por último, los anexos incluyen transcripciones de las cartas que conforman el intercambio epistolar entre los musicólogos, además de fotografías de Curilem, su familia y de algunas de las cartas.

Con este libro, Jordán y Salazar contribuyen a diversos debates y disciplinas. Destacaré tres ámbitos a los que aporta su trabajo: el archivo mapuche, los modos de construcción de conocimiento sobre "música mapuche" y la musicología, en particular, la etnomusicología. Es evidente la intención de las autoras de rescatar y hacer pública una serie de materiales inéditos o poco conocidos: publicaciones, transcripciones, cartas y fotografías. De este modo, *Trafülkantun* enriquece el archivo mapuche. Pero además, el tratamiento y análisis crítico de los materiales que realizan las autoras inscriben su trabajo en procesos de descolonización. Tal vez debido a algunas de las críticas al denominado giro decolonial (véase Rivera Cusicanqui 2010, 53-76), Jordán y Salazar se basan en otras genealogías de "impronta descolonizadora" (27). Sobre todo, reconocen en los trabajos de Claudio Alvarado Lincopi y Enrique Antileo (por ejemplo, Alvarado y Antileo 2019; 2022) un proyecto contra el archivo colonial hegemónico logocentrado. Su llamado es por un archivo colaborativo, multisensorial y afectivo que supere colonialismos y colonialidades. De este modo, las autoras dejan claro en qué sentido su propuesta es decolonial, cuestión relevante, ya que en la actualidad asistimos al uso abundante del término en publicaciones académicas, pero no en todos los casos se aclara de qué manera determinado proyecto y su publicación aportan a la descolonización. Por el contrario, las autoras aclaran suficientemente la "clave anticolonial" (26) de su propuesta.

Por otro lado, la relación de colaboración entre Curilem y Garrido da cuenta de un modo de construcción de conocimiento sobre música y sonido mapuche poco habitual en la época. Para dimensionar este aporte, vale la pena situar los trabajos de Garrido y Curilem. Un primer momento en los estudios sobre música mapuche lo constituyen los trabajos etnológicos y recopilatorios de Lehmann-Nitsche y Augusta. Una segunda etapa la conforman los estudios de los compositores y musicólogos "indigenistas" Pedro Humberto Allende, Carlos Lavín

y Carlos Isamitt. Ambos momentos se caracterizan por el interés en prácticas sonoras “no contaminadas” o “puras” y la elaboración de representaciones eurocentradas. Estos se basan en la etnología alemana decimonónica y en los aportes de la escuela de Berlín y de otros centros europeos. Como las autoras señalan, al igual que los investigadores mencionados, la influencia de la musicología comparada y de los estudios del folclore en los trabajos de Garrido es palpable; sus ideas dialogan con las de Allende, Lavín e Isamitt. Por lo anterior, es relevante destacar los modos disidentes de trabajo para aquellas décadas. Es decir, al sorprendente trabajo etnográfico y defensa política de comunidades mapuche de Isamitt (Chávez 2022) ahora se agrega –gracias a *Trafülkantun*– la producción y colaboración entre Garrido y Curilem. Sin embargo, al mismo tiempo que las autoras valoran el gesto de Garrido de, por ejemplo, legitimar el trabajo de campo, critican sus opiniones despectivas sobre la música mapuche, comentarios del musicólogo que se enmarcan en las ideas evolucionistas imperantes en la investigación musical de aquellos años. De la misma manera, la figura de Curilem es analizada en su complejidad, desde un posicionamiento no esencialista y sin ser romantizado. Desde luego, lo anterior no resta valor a la temprana experiencia de colaboración intercultural entre dos musicólogos, entre dos autores. Este modo de construcción de conocimiento probablemente sea el antecedente más relevante que trae a la luz el libro reseñado.

La colaboración intercultural entre Garrido y Curilem impacta en lo que conocemos sobre música y sonido mapuche, pero también impacta en la principal disciplina que, en principio, atiende a estas problemáticas: la musicología y, en particular, la etnomusicología. Respecto a las ideas sobre la música mapuche, pueden mencionarse un par de ejemplos; el primero, referido a la métrica. Garrido discute la idea instalada hasta nuestros días del supuesto predominio de ritmos de acentuación ternaria. En su lugar, propone una acentuación “unitaria” (78) y en su análisis comparativo de veintiséis *üllkantun* propone una predominancia binaria (102). Sin entrar en el detalle de esta discusión formalista, lo relevante es señalar estos antecedentes señeros que presentan otros modos de comprender aspectos de la música mapuche sobre los que tempranamente se ha generalizado. Otro ejemplo, esta vez de Curilem, es un sugestivo pasaje de su artículo “Tres cantos araucanos” donde complejiza emociones tales como la tristeza o la pena asociadas al canto mapuche y sugiere otro significado para dichos términos: el de emoción (95). Sería prematuro elaborar cualquier teoría a partir de la idea en cuestión. Pero no deja de ser sugerente la perspectiva afectiva de Curilem.

Ahora bien, ¿cómo impacta la noticia de este diálogo intercultural en la etnomusicología local actual? Desde sus inicios, la musicología nacional se ha interesado en el estudio de las prácticas sonoras mapuche. Figuras centrales para el estudio etnográfico de la música como el ya mencionado Isamitt o, posteriormente, María Ester Grebe desarrollaron proyectos de largo plazo en el Wallmapu. A estas referencias, como se ha señalado, convendrá que sumemos el trabajo de Garrido y Curilem. Sus aportaciones y su diálogo intercultural permiten imaginar otros modos de practicar la etnomusicología, cuya producción sobre acustemología mapuche ha estado dominada –hasta el momento– por autorías masculinas no mapuche. Es cierto que en la actualidad nos esforzamos por desarrollar proyectos aplicados y colaborativos y mucha tinta se ha derramado al respecto. Pero conocer un caso de colaboración intercultural local en pleno apogeo de la musicología comparada y del evolucionismo nos compele a redoblar los esfuerzos por una etnomusicología y una investigación musical en general cuya práctica debilite la matriz colonial en lugar de fortalecerla.

Hasta aquí he esbozado tres áreas a las que aporta e impacta *Trafülkantun*: el archivo mapuche, los modos en que construimos conocimiento sobre sonido mapuche y la narrativa

etnomusicológica local. Desde luego, es de suponer que en todo diálogo intercultural existirán equívocos, conocimientos insondables. Esta problemática –los espacios, los sonidos inconmensurables del diálogo intercultural– puede observarse en uno de los documentos cruciales del libro: las transcripciones. Los siete *ülkantun* transcritos por Curilem revelan valiosas informaciones sobre el canto mapuche y son, a todas luces, registros de gran valía para los campos y prácticas que ya se han señalado. Pero ¿qué ocurre con las características y cualidades sonoras que no fueron o no pueden ser representadas a través de la transcripción? Con esto, no señalo una crítica a la práctica investigativa de Curilem, sino un problema general del ejercicio de la transcripción.

A este respecto, pueden señalarse dos desafíos que se vuelven patentes gracias a la interpretación de Constanza Nahuelpan de los siete *ülkantun*. El primero refiere a la elección del *tempo*. Curilem incluye algunas indicaciones al respecto en tres de sus transcripciones (Nguillatun [135], Canto Guerrero [120] y Ñuke [150]) y, además, dedica un breve comentario al carácter reposado de los cantos huilliche (94). Por su parte, las autoras fundamentan la elección del *tempo* para la grabación de los *ül* solo en dos casos (Ñuke [153] y Ñi Sainu Kawellu [160]). ¿A qué velocidad fueron ejecutados los *ül* recopilados y transcritos por Curilem? El *tempo* escogido en las grabaciones que acompañan al libro, ¿se aproxima a la comprensión y ejecución del pulso escogido por las y los *ülkantufe* que Curilem escuchó?

Por lo que sabemos, las transcripciones de Curilem fueron pensadas para su posterior análisis, no para su reinterpretación. Lo anterior, vuelve más audaz el ejercicio de Nahuelpan, Salazar y Jordán de permitirnos aproximarnos desde la escucha a los *ülkantun* transcritos y analizados por el musicólogo mapuche, además de Garrido. Como es natural, la partitura no contiene cada rasgo sonoro. En este sentido, su mediación es siempre deficiente. La segunda problemática que puede ilustrar las limitaciones de la transcripción se vincula con un rasgo, al parecer, común en la ejecución del *ül*. Como han sintetizado algunas investigaciones (Aretz 1970, 81-83; Silva-Zurita 2017, 130-131), es bastante frecuente en la interpretación del canto mapuche el uso de *glissandi* ascendentes y veloces al final de cada frase. En sus transcripciones, Curilem solo señala un *glissando*, al final del canto Ñuke (150). Tal vez, el salto de la penúltima a la última nota del *ül* Nguillatun también podría ser interpretado como un *glissando*. Por su parte, Nahuelpan añade en su interpretación algunos *glissandi* en Machitucan y Rupan Mapu. ¿Por qué Curilem representa escasamente este rasgo? Los *ülkantufe* que escuchó, ¿no empleaban esta técnica de ejecución? ¿O el musicólogo no consideró relevante registrar la técnica mencionada?

Estas y otras preguntas quedan sin responder luego de la lectura de *Trafülkantun*. En diferentes lugares del libro, las autoras formulan interrogaciones, tales como, y en relación con los párrafos anteriores, ¿de qué manera escuchó Curilem los *ül* que transcribió? “¿Qué procesos de conversión textual operaron? [...] ¿Cómo impactaron las expectativas de comunicación intercultural en las maneras de escuchar y registrar?” (70). Estas y otras interrogantes son enunciadas por las autoras y parecen dejarlas intencionalmente sin responder. Esta parece ser una estrategia deliberada de Jordán y Salazar que contribuye a la lectura crítica del texto. Ahora bien, los cantos cruzados entre Garrido y Curilem sugieren otra pregunta que no es formulada por las autoras: ¿qué ocurrió con su colaboración y diálogo luego del intercambio epistolar de la década de 1940? ¿Continuó esta relación? Puede ser que la respuesta esté vinculada con las vidas personales de los dos musicólogos y escape a la esfera de la investigación musical. Pero vale la pena formular la pregunta, ya que conecta con una de las tensiones de las relaciones

etnográficas e interculturales: ¿hasta dónde se proyecta el vínculo etnográfico? ¿cuándo comienza y dónde finaliza el diálogo intercultural?

A estos y otros debates invita la lectura –y escucha– de *Trafülkantun*. Son centrales en su reflexión el archivo, las políticas de la representación, la autoría, la interculturalidad crítica, el sonido, el *ülkantun* y la etnografía. Respecto a esta última, concuerdo con las autoras en valorar positivamente la reflexión crítica de Garrido sobre las metodologías de investigación y su legitimación del trabajo de campo. Pero, sobre todo, debe destacarse la sensibilidad y habilidad etnográfica de Curilem: fue el musicólogo mapuche quien estuvo en terreno; quien hizo *pentukun*, conversó, escuchó, analizó y reflexionó en el campo. La valoración de estas experiencias etnográficas posee plena validez para la primera mitad del siglo XX. Ahora bien, ¿tiene la misma fuerza en nuestros días luego de la abundante y justificada crítica a la práctica y al conocimiento etnográfico? No es posible ensayar en las últimas líneas de esta reseña una respuesta satisfactoria a este debate de proporciones. En cualquier caso, *Trafülkantun* destaca al menos dos estrategias que probablemente superen la etnografía. Una de ellas es la necesidad de ir, de estar en el territorio, de permitir ser interpelado e incomodado estando en el lugar. La segunda es el trabajo colaborativo con otros, ni por sobre ni por debajo, sino junto a.

Referencias

- Alvarado Lincopi, Claudio y Enrique Antileo. 2019. *Diarios mapuche 1935–1966. Escrituras y pensamientos bajo el colonialismo chileno del siglo XX*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- _____. 2022. *Gráficas mapuche: visualidades de un movimiento 1935–2018*. Valparaíso: Veranada Ediciones.
- Aretz, Isabel. 1970. “Cantos araucanos de mujeres”. *Revista Venezolana de Folklore* 3: 73–104.
- Chávez, Fredy. 2022. “El caballo de Troya: edición crítica de los *Treinta cantos araucanos* de Carlos Isamitt Alarcón”. *Revista Musical Chilena* 76 (238): 9–45.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Salazar Vega, Andrea y Cristian Vargas Paillahueque. 2019. “Resonancia de voces indígenas en el cine chileno: *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), de Raúl Ruiz”. En *Tránsitos e Subjetividades Latino-Americanas no Cinema*, editado por Eduardo Fonseca y Fabio Mendes, 151–157. Paraná: Edunila/Editora Universitária.
- Silva-Zurita, Javier Antonio. 2017. “An Ethnomusicological Study about the Main Musical Traits and Concepts of Traditional Mapuche Music”. Tesis de Doctorado, Monash University.

Leonardo Díaz Collao

Instituto de Música

Universidad Alberto Hurtado

Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS)

R