

Interpretación estructural de una danza ritual mapuche*

HANS GUNDERMANN KRÖLL

Instituto Antrop. y Arqueol.
Universidad de Tarapacá

RESUMEN

El artículo entrega información etnográfica sobre una danza mapuche practicada con ocasión de los grandes ritos comunales *ngillatún*, obtenida en comunidades cordilleranas del río Queuco, Provincia de Biobío (Chile).

Se propone una interpretación alternativa a las conocidas, partiendo de la premisa de su carácter significativo. Se analiza el baile como un sistema de signos rituales que expresan ciertas estructuras sociales características de la sociedad mapuche tradicional.

ABSTRACT

Ethnographical information about a mapuche dance related to ngillatun rites is given. The study is based on mountain communities living closed to the Quenco river, Biobío, Chile.

The dance is analyzed as a system of ritual signs expressing social structures peculiar to the traditional mapuche society.

Introducción

En el análisis de la danza mapuche llamada *tregilpurún* o *choikepurún*, comprendida en los ritos comunales *ngillatún*, se utilizarán algunos logros teórico-metodológicos de la lingüística estructural aplicables, según el proyecto de una semiología, a otros sistemas de signos diferentes al lenguaje; en segundo lugar, se considerará el modelo conceptual propio de algunos antropólogos estructuralistas respecto a la especificidad de los ritos¹.

En la visión estructuralista de los ritos existe acuerdo que ellos se realizan a través de signos² y que constituyen un "paralenguaje", en la medida que los significantes utilizados superan ampliamente los del lenguaje, para adquirir también esta función substancias y gestos (Levi-Strauss, 1977: 606). Dirán de ellos que son "objetos específicamente semiológicos" (Husch, 1973: 133 y 279); luego, que lo que actualizan son sistemas de signos y no términos aislados a los cuales se pueda considerar atomizadamente, cada uno por su cuenta (Leach, 1978: 335 y 373) y que, "simultánea o alternativamente... ofrecen el medio de modificar una situación concreta, designarla o describirla" (Levi-Strauss, 1972b: 331). Por lo tanto, los ritos, por su constitución, se definen como entidades semiológicas y, por su función, como prácticas.

*El trabajo de campo se efectuó entre 1977 y 1981 en visitas periódicas a las comunidades mapuches del Alto Biobío en la VIII Región (Chile Centro-Sur), en particular Cauñicú, desde donde proviene la mayor parte de la información.

¹La especificidad es el resultado de la aplicación del criterio de inmanencia: "...tout objet analysable doit être considéré comme formant 'un système clos', que porte en lui-même son intelligibilité, et peut être expliqué sans qu'il soit nécessaire de faire appel à des interprétations d'ordre historique ou géographique" (Marc-Liipiansky, 1973:92).

²El signo es la unión de un significante y un significado y el valor relacional que los define en el seno de un sistema (Barthes, 1970:38). El significado es la representación psíquica de aquello que se evoca (concepto) y el significante un mediador material del significado (sonidos articulados, por ejemplo); en general, "todo elemento material, o todo fenómeno empírico que haya sido identificado socialmente como la contraparte sensible y complementaria de un significado específico" (Levi-Strauss, citado por Hozvén, 1979:30).

Al igual que los signos lingüísticos, los signos de los ritos están compuestos de significantes y significados. Sin embargo, pueden encontrarse al menos cuatro diferencias importantes: En primer lugar las substancias o soportes significantes de que hacen uso los signos del rito son múltiples. Entre los más evidentes destacan los sonidos, los gestos, objetos y substancias, elementos espaciales y temporales, etc. Segundo, estos significantes, además de significar, pueden tener paralelamente un uso, i. e., su significación primera es la de una función utilitaria. Tercero, mientras que entre el significante y significado de los signos lingüísticos existe una relación arbitraria (en la inmensa mayoría de los casos no existe relación necesaria, a priori, entre una serie de sonidos y un concepto), en los signos de que hace uso el rito ella es frecuente e importante. Es el caso común de relaciones metafóricas y metonímicas³. Por último, un gran número de las unidades significativas del rito, lejos de tener como límite a éste, constituyen un repertorio amplio de representaciones, la cosmovisión del mundo y de la sociedad en la cultura mapuche, no exclusiva a los ritos o que no se evoca sólo con ocasión de éstos. El lenguaje humano es una totalidad igualmente abierta pero compuesta exclusivamente de signos lingüísticos. En los ritos, en cambio, un buen número de sus unidades significativas forman parte de un contexto más amplio que los contiene. Estas adherencias es lo que Levi-Strauss llama una “mitología implícita”, o explícita cuando a los ritos o series de ritos corresponden otros tantos mitos (1977: 606).

El ngillatún

En todas las comunidades mapuches del Alto Biobío se realizan año a año uno, dos, hasta tres *ngillatún*. Comúnmente durante la primavera, el otoño y en momentos de la recolección de los “piñones” (el fruto comestible de la *Araucaria araucana*). Su realización es marcadamente periódica. No existen ritos comunitarios excepcionales o extraordinarios. Se hacen durante o previamente a aquello cuyos resultados se quiere influir: el éxito en la ganadería, la agricultura, la armonía social y la regularidad de la naturaleza.

Los ritos tienen lugar en un recinto especial en forma de una herradura que circunscriben “ramadas”, y abierto al oriente (*lepín*). Allí se ubican las familias con sus fogones. Su uso es exclusivamente ritual. En el centro está el altar que se compone de dos banderas, una azul y otra amarilla, y ramas de araucaria y algún árbol frutal. El campo ritual es periódicamente limpiado de malos espíritus por una columna de jinetes que cabalgan a su alrededor (*awin*).

El patrocinio, la organización y la correcta conducción del rito corre por cuenta y es responsabilidad de dos hombres mayores, el *lonko* (“cacique”) e *inanlonko* (“cacique segundo”) con la colaboración de todos los comuneros. En algunas ocasiones se invita a comunidades vecinas, acción que en su debido momento es reciprocada. Los grupos invitados son acogidos como huéspedes y pródigamente agazajados con alimentos. Se integran plenamente a la totalidad de la acción ritual.

Diversas acciones tienen lugar durante los tres días del evento. La “entrada” es el inicio del rito con la constitución del altar (*rewe*) en la mañana del primer día, luego que ha arribado un número importante de familias. Termina, inversamente, desarmándose el recinto y levantando los objetos rituales más importantes.

Las creencias religiosas vernáculas de los mapuches de la región consideran un cuerpo de divinidades organizadas en un panteón bastante numeroso con una jerarquía definida, la que escinde el panteón en divinidades mayores y menores. En un nivel más bajo, la estratificación

³Una metonimia, en términos generales, es un procedimiento intelectual por el cual se establece una equivalencia entre términos, permitiendo la substitución del uno por el otro, a través de una relación general de parte a todo. Una metáfora, el procedimiento por el cual se establece una relación de equivalencia entre términos a través de la intelección de una semejanza (una propiedad o característica común) o aun la presencia de una identidad de relaciones con otros términos. Cf. Godelier, 1978:370.

considera a los antepasados familiares y a hijos de las divinidades. Estos últimos no son interpelados durante los *ngillatún*.

El sacrificio y la oración colectiva que le sigue es, sin dudas, el momento más importante del *ngillatún*. Se efectúa el tercer día del ritual, por la mañana apenas sale el sol. El nombre del rito proviene de este momento: *ngillatu* = pedir, *-n* = acción de; i.e., la petición, el ruego. Dos ovinos, un cordero y una oveja son donados por los patrocinadores para su muerte y la extracción de los corazones y sangre, con la cual se asperjará en la primera fracción de las oraciones colectivas. El segundo elemento, para la siguiente serie de ruegos, es *chicha* de “piñones” o trigo. Termina con un saludo al sol. La carne de los animales es consumido por los patrocinadores y porciones significativas de esta comida son repartidas a todas las familias. Se recuperan los huesos que, junto a cueros, corazones y restos de sangre, son enterrados.

En el curso de una danza llamada *amupurún* (*amún* = andar; i.e., danza andada), que se lleva a cabo en dos ocasiones diurnas y dos nocturnas, las oraciones a los dioses durante el sacrificio son complementadas, teniendo ahora dos mujeres el rol de oficiantes. Las demás igualmente oran, en tanto que los hombres emiten gritos (*kavaván*).

El *tregilpurún*

El término *purún* denota en la lengua mapuche la danza, el baile, y el término *tregil*, el pájaro “queltchue” o “tero” (*Belonopterus cayennensis* Harting). Es el evento ritual que más tiempo ocupa en los tres días del rito. El número total de bailes asciende en Cauñicú a 20 (24 en Quepuca-Ralco), distribuidos del modo siguiente: 5 en el primer día, 10 en el segundo y 5 en el tercero. Cada baile puede considerarse como una unidad en tanto lo efectúa un mismo grupo de personas. No obstante, se identifican seis momentos dentro de ellos: el de introducción y los restantes que corresponden a cada uno de los cinco participantes. Del mismo modo, habrá seis

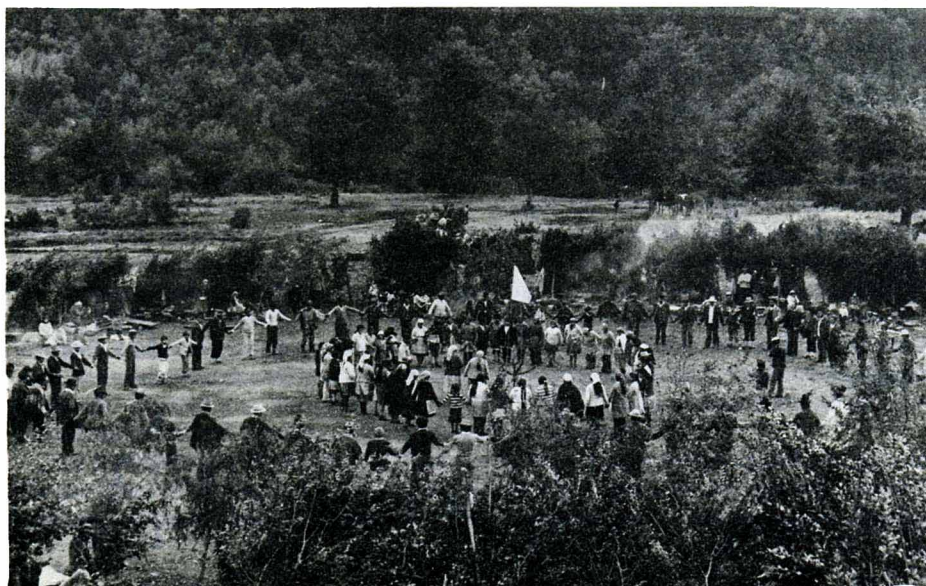


Foto 1: El *ngillatún* en Cauñicú. Desarrollo del baile *amupurún*.

ritmos de *kultrún* (tamboril ritual) diferentes entre sí, como también seis *tayel* (canto), todos marcados por pausas.

Las danzas se organizan en torno a un grupo de cinco varones. Se integran en ellas otros individuos, los cuales participan en la acción cumpliendo funciones distintas. Estos son: el *tayelve*, el *kultruntuve*, el *llavilpuruvé* o *ngitrimtregilvé* (las mujeres que cantan, el ejecutante de *kultrún* y el “animador de baile” o “invitador de treile”, respectivamente). Por último, aquellos que al inicio y al final de cada baile llevan a cabo *awin*.

Los grupos de baile están relacionados también con los conjuntos de personas asentadas en las “ramadas”. Los primeros bailes de cada día son realizados por el equipo de bailarines de la “ramada” del patrocinador principal, localizada al centro de la herradura. Para todos los demás grupos, el momento de bailar está regido por la ubicación que tienen en el ruedo. La regla es que la sucesión de bailes se haga siguiendo el sentido contrario al del reloj. Este ordenamiento es roto solamente en el primer baile de cada día, ya que en el segundo se continúa con el grupo al que le correspondía luego de la última danza del día anterior. Se especifica idealmente un número de doce equipos de bailarines, con dos bailes cada uno a lo largo del rito. Se parte desde el centro del *lepín* y se continúa con el ala derecha en el primer día; en la mañana del segundo, el ala izquierda; por la tarde, el ala derecha y, al día siguiente, el ala izquierda. Los grupos de baile se constituyen por miembros de ramadas vecinas donde se asientan familias emparentadas patrilínealmente: un grupo de hermanos, un padre e hijos casados, etc. Las menos de las veces un grupo de baile corresponde a los varones de una sola ramada, de un grupo doméstico. Un grupo de danzantes no siempre es extensible al contingente masculino de un linaje, situación que parece haber sido la prevaleciente en el pasado. Esto sucede con linajes pequeños, pero algunos de los mayores se segmentan en dos equipos de bailes. Estos casos son más bien los de dos grupos de *siblings* conectados por un abuelo o bisabuelo. Así también ocurre con el caso de linajes que, no poseyendo suficientes varones presentes, deben recurrir a aliados o amigos. A modo de ejemplo se grafican contingentes de baile de algunos linajes en el *ngillatún* de abril de 1977 en Cauñicú. Se incluyen las relaciones genealógicas y el orden en el grupo.

Aunque los informantes no tienen del todo claro las razones por las cuales se ha escogido representar el *tregil* en sus danzas, algunos datos indican la vía de la prospección. Primero, asimilan claramente la indumentaria de los bailarines con el plumaje del ave en cuestión. El *makúñ* (poncho) sobre la espalda hace las veces del plumaje gris del lomo, el calzoncillo blanco *charawilla* la zona ventral o inferior, la cola y el cinturón negro imitan símiles zonas del plumaje.

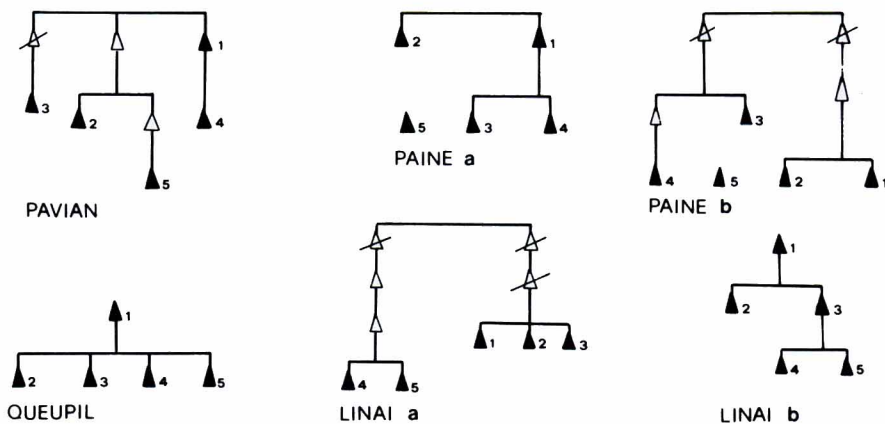


Gráfico 1. Contingentes de bailarines del tregilpurún.

Luego, los reiterados movimientos de cabeza de los bailarines se corresponden con movimientos del mismo órgano observados en el *tregil*. Observan también que, en cierta época del año, se reúnen en grupos poco numerosos. Posados en el suelo, los machos corretean alrededor de las hembras con las alas abiertas, realizando una suerte de baile; son danzas rituales de apareamiento. La formación de estas parejas ocurre a finales del invierno e inicio del *wetripantu* (la primera estación del año natural que se inicia con la lunación de agosto o *winén wewill kiyén*, i.e., lunación del período de la reproducción: el inicio de los brotes de las plantas y el celo de los animales). En esta lunación tienen lugar las posturas, de tres huevos y, por lo tanto, se obtienen tres crías habitualmente; sumando cinco con los progenitores, número que es comparado por los informantes con los cinco bailarines de cada equipo. La información etnográfica y las plumas que los bailarines llevan sobre sus cabezas (y que se dice son de *choiké*) no deben hacer olvidar el *choikepurun* (*choiké* = avestruz americano - *Pterocnemia pennata-pennata* D'Orbigny). Para los de esta región es un baile propio de los mapuches argentinos y que, si bien semejante, no es exactamente igual al practicado por ellos. Algunos, incluso, lo habrían aprendido y practicado allende la cordillera. Una analogía hecha por un informante relaciona nuevamente el baile y el *choiké* en esta zona. Los resplandores de una tormenta eléctrica en el cielo nocturno hizo que recordara: "los antiguos decían que son los *koñichoiké* (avestruces pequeños) que sus padres hacen bailar". Consultado, al respecto, otro informante aseguró que cuando él era pequeño bailaba animadamente con sus hermanos, intentando ganar en lucimiento al baile de los *koñichoiké* (los relugores de la tormenta).

Con el término *wineltu* (*winen* = lo que está primero en el tiempo o en el espacio) se designa al hombre que dirige la ejecución del baile, recluta a sus acompañantes, recibe las plumas y los cascabeles de los patrocinadores y los distribuye en su equipo. Es quien lleva la iniciativa en las diferentes fases del baile. Las condiciones a partir de las cuales un hombre dirige un baile implican ser "acaserado", con "ramada" en el *lepin*, experiencia en los bailes y cierta preponderancia en el seno del grupo de patripariantes que le acompañan, así como dentro de su linaje o segmento del mismo. Este conjunto de cualidades se adscriben a un hombre en virtud de los roles sociales adquiridos con el tiempo y su posición generacional en su grupo de parentesco. De este modo, los *wineltu* son los padres, los hermanos mayores, los tíos paternos, los abuelos, etc., respecto de sus acompañantes.

La jerarquía en el grupo se determina según la edad de los danzantes. Los de mayor edad ocupan las primeras posiciones, y los menores las últimas. Esto es válido incluso para los invitados a bailar no pertenecientes al linaje. A menudo acompañan a estos grupos niños pequeños en la quinta posición. Está en el ánimo de la mayoría de los padres que sus hijos los acompañen a bailar lo antes posible (por lo demás, después del fútbol, el baile, acompañado de hermanos y primos, es una entretención bastante común de los pequeños).

Las mujeres del *tayelve* se ubican en una fila inmediatamente delante de la ramada de los patrocinadores, a la izquierda del ejecutante del *kultrún*, todas dando frente al altar. Integran este "coro" las esposas, las hermanas e hijas de los bailarines.

El *tayelán* o canto difiere en seis momentos. En el primer baile de cada día, que realizan hombres parientes del patrocinador principal, el cántico introductorio está dirigido al *anti'* (sol) y es llamado *antiitayel*. Luego, así como cada uno de los cinco momentos del baile remite, en un orden determinado, a cada uno de los cinco bailarines, así también cada uno de los cinco *tayel* restantes remite a cada uno de los ejecutantes. Se relaciona con éstos, por lo que en mapuche se conoce como *chegüi* (lit. nombre de gente). El ordenamiento consiste en la asignación de cada fase de la danza a uno de los danzantes, incluyendo un ritmo de *kultrún* y canto específico. El primero para el *wineltu*, el segundo para el segundo *tregil*, etc. Las mujeres del *tayelve* pronuncian el *güi* del bailarín que corresponde, no en forma completa sino como un diminutivo añadido a otros sonidos y que guardan relación fónica con el *güi*. Por ejemplo: a un hombre cuyo nombre es *keupill* se le canta: *lle lle keu-lle lle keu...* etc. A otro llamado *kolimill* se le canta: *kolli kolli*

ma kolli kolli ma... etc. A vıtallankanao: alle alle allem pue pue ma - alle alle llem pue pue ma...., etc. A mañkelev: kai kai el - kai kai el... etc. A levweké: weu weu weu weu ma-weu weu weu weu ma... etc. A levıao: weu weu weu weu, etc.

El ejecutante del *kultrún* y las del *tayelve* esperan que los bailarines estén prestos antes de empezar a ejecutar el ritmo y canto. Los bailarines, en una fila ordenada, inician su desplazamiento hacia el *lepın*, luego de dos breves círculos que efectúa bailando el *wıneltu*. En este momento, mientras se desplazan, se inician los movimientos de danza. Luego de girar dos veces en torno al altar arriban en la misma fila frente al *tayelve*. Aquí esperan que finalice el *awın*.

Para cada baile se efectúan dos *awın*, uno apenas se inician y el otro al terminar, en la fase correspondiente al quinto danzante. El *awın* terminal consiste en dos giros en torno al semicírculo de ramadas de numerosos jinetes, a cuya cabeza marchan corneteros y dos oficiantes rituales (*ñankañ*) mientras hacen oír gritos estentóreos, *kavaván*. En los dos casos parten desde el lugar donde los bailarines se preparan, para arribar a la entrada del recinto donde se estacionan, cerrándolo.

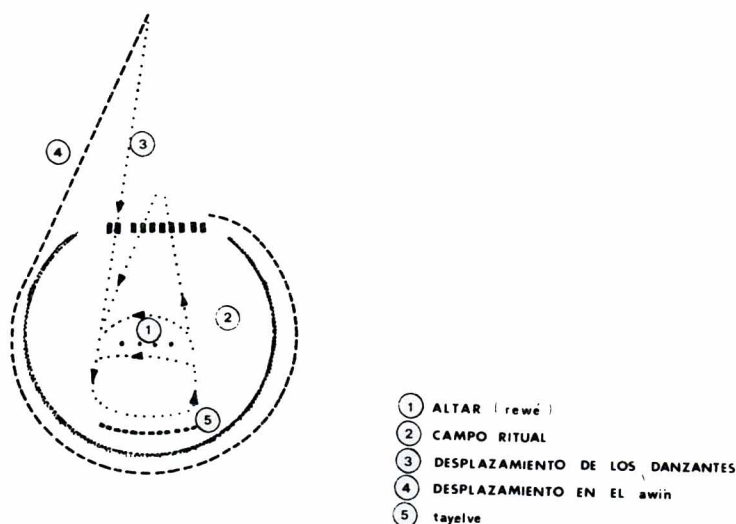


Gráfico 2. Desplazamientos en el tregılpurún

El término del *awın* marca el inicio de un nuevo ritmo de *kultrún* y cántico del *tayelve*. El *wıneltu* efectúa dos cortos giros bailando frente a la fila de mujeres para luego, todos en conjunto, girar dos veces en torno al *rewe*. Luego de esto el baile tiende a realizarse entre el altar y el *tayelve* sin mayor orden. Sólo se cuida que el número de los giros sea par (conceptualmente por lo menos). Es notorio que la casi totalidad de los desplazamientos en las distintas fases del *ngıllatún* son circulares y se hacen en sentido inverso al del reloj. Esto es válido también para todo el *tregılpurún*, como lo muestra el gráfico precedente.

La primera fracción del baile termina con la salida de los danzantes del *lepın*, espaciadamente uno después de otro, en el mismo orden de ingreso, salvo el *wıneltu*, quien se retira último. Es ésta la fase del baile en que el *tayelve* canta su *gıı*. Los siguientes momentos no tienen mayor variación respecto del primero, en lo que a los desplazamientos y movimientos de danzas se refiere. Sólo varía el orden de salida del *lepın*. Mientras en la primera fase salía último el *wıneltu*, en la segunda sale último el segundo hombre de grupo y permanece bailando mayor tiempo en el recinto. En la tercera fase de la danza, el tercer *tregıl*, etcétera.



Foto 2: Ejecutante del *Kultrán*.

Foto 3: Ejecutante del *Kultrán* y *Tayelve* (grupo de mujeres que canta).



Foto 4: Danzante del *Tregilpurún*.



Foto 5: Vista general del baile.



Foto 6: Grupo de danzantes junto al altar.

Termina la danza cuando todos dejan las plumas y cascabeles colgando de uno de los arbolillos del altar y se dirigen nuevamente al lugar donde se vistieron para quitarse la vestimenta.

Retórica con lo sensible

El tipo de comunicación que impone el sacrificio y las danzas *aniupurún* es claramente de orden religioso y mágico. Todo el proceso consiste en hacer llegar un mensaje a los receptores divinos a través de una serie diversa de signos y símbolos con el afán de generar por su intermedio un conjunto de condiciones necesarias a la vida mapuche. Los bailes masculinos *tregilpurún* vienen a complicar el cuadro de la comunicación. En primer lugar, porque no existe ninguna referencia a lo divino, aun cuando sean hechos con ocasión de un rito preponderantemente religioso como el *ngillatún*. Luego, no existe ninguna intención modificatoria. Los bailes no suponen influir en nadie para que cambie algo. Esto deja por opción sólo dos posibilidades: la comunicación es entre las personas congregadas ritualmente, y sólo se pretende describir alguna situación concreta. De este modo, el análisis siguiente se abocará a determinar la especificidad de los bailes como comunicación entre hombres y como acción descriptiva. Por lo tanto, se preguntará: ¿Cuáles son los términos y las relaciones implicadas en el baile como comunicación? y ¿qué es lo que describe?

Este baile o uno muy parecido recibe varios nombres: *tregilpurún*, *choikepurún*, *puelpurún* y *lonkopurún*. El término *purún* designa baile o danza, *tregil* el ave “queltehue”, “treile” o “frailecillo”, *choike* el avestruz americano, *lonkó* la cabeza y *puel* la dirección cardinal Este. Es entonces, el baile del treile, el baile del avestruz, el baile con cabeza (debido al uso constante de movimientos de cabeza en su ejecución) y baile del Este, en la medida en que para los mapuches del Valle Central y la Costa chilenos sus cultores son los mapuches cordilleranos y argentinos. Los mismos mapuches de la cordillera hablan de una variante argentina del *tregilpurún*: el *choikepurún*. Estas informaciones llevan a plantear el problema de su origen y difusión. Ellas conducen a poblaciones antiguas de la cordillera de los Andes y de la pampa que crearon y practicaron tales danzas, probablemente no mapuches, si es efectivo que los asentamientos mapuches en la actual Argentina no tienen más antigüedad que tres siglos. Todo ello en virtud de varios antecedentes. Los cazadores pampinos de avestruces y guanacos (patagones) conocieron y practicaron una idéntica danza (Casamiquela, 1964:142). Los avestruces no existieron, hasta donde se sabe, al Oeste de los Andes de Chile Centro-Sur. Los cánticos *tayel* o *tayiln*, propios de los mapuches cordilleranos y argentinos, son un elemento fundamental en los bailes. Por último, cuando aparecen en *ngillatún* del Valle Central chileno tienen un carácter eminentemente cómico y su representación suele ser pobre en expresión (Titiev, 1951:134, 138-139; Manquilef, 1914:187-188; Robles Rodríguez, 1942:12-13, 21-22). En estos casos baila sólo un equipo de bailarines, desaparece o no se menciona *tayel* y no tiene ni aproximadamente, a juzgar por los datos, la riqueza de elementos de los mismos bailes en comunidades de la cordillera⁴, o allende los Andes, ni tampoco el carácter serio y disciplinado de los bailes observados en Cauñicu. Su presencia allí los muestra como residuales y periféricos, respecto de éstos. Los nombres de la o las danzas no hacen, entonces, cuestión, excepto los mapuches cordilleranos y algunos autores que distinguen entre el *tregilpurún* y el *choikepurún* (Guevara, 1908:312-313; Manquilef, ob. cit.:187-188). Su tratamiento como si fuera un solo baile es permisible en la medida de lo siguiente: existe una gran semejanza en todos sus aspectos en uno y otro, los mapuches mismos no advierten contradicción al animar a los bailarines del *choikepurún* como si fuesen treiles (Casamiquela, ob. cit.:139) y su interpretación es, como se verá, unitaria y dependiente de un mismo procedimiento formal y con los mismos contenidos significativos.

La bibliografía donde se mencionan o describen esos bailes es problemática de dos maneras. Por una parte, se ha simplemente descrito la danza (i.e., los atuendos, movimientos y desplazamientos), olvidando elementos importantes e imprescindibles para su esclarecimiento. Segundo,

⁴Véase también a Latcham, 1924:496-497, quien describe grupos de mapuches de la cordillera ensayando el baile para efectuarlo en el *ngillatún*.

en las interpretaciones de estas danzas todo ha sido posible. Tienen en común ser analogías, pero, por desgracia, extraídas de la moda de la época o son el producto de una evaluación superficial. Guevara se inclina por considerarlas como “vestigios del clan totémico, época en que los individuos danzaban para identificarse y agrandar al animal reverenciado” (Guevara, ob. cit.:312). Manquilef va de ciertas propiedades de las aves al rito: “...son representaciones pantomímicas de los movimientos y carreras de dos aves que, dadas la flexibilidad del cuerpo y la perspicacia para descubrir el peligro, han hecho de ellas el símbolo de las fiestas místicas del pueblo mapuche” (Manquilef, ob. cit.:187). Casamiquela por su parte no anda tan lejos de Guevara, excepto que desplaza su atención del totemismo a la magia como fuerza productiva: “la imitación animal ha de buscarse en un ideario de magia de la caza” (Casamiquela, ob. cit.:143). En verdad, las cosas son mucho más complejas y las reverencias totémicas, la evocación mística y la magia no tienen desde esta perspectiva posibilidad de explicar adecuadamente el *tregilpurún* y *choikepurún*.

A lo largo de todas sus expresiones regionales los bailes son exclusivamente masculinos y pantomímicos. En las reducciones cordilleranas y comunidades argentinas participan mujeres que no bailan, sino que cantan a los varones danzantes situados delante de ellas en el centro del campo ritual. Los dos roles ponen el análisis ante problemas paralelos: ¿qué y por qué pantomimizan hombres? y ¿qué y por qué cantan mujeres?

El texto de cada *tayel*, vinculado con un nombre individual, es llamado *killpem*, denominación que ha servido para denotar en otras regiones a grupos segmentarios de linaje (cf. Augusta, 1907:7). El término utilizado para estas mismas unidades sociales era, según los cronistas, *kuga* o *kunga*. Se verá que ambas acepciones designan en definitiva la misma realidad, aun cuando una de las vías de aproximación es individual y la otra colectiva.

El nombre tradicional individual (*gii*) lo llevan en la región hombres y mujeres, pero los que se hacen resaltar ritualmente son los masculinos. Estos los reciben cuando niños (idealmente a los doce días de nacidos) de un miembro masculino del linaje del padre (teóricamente el *laku*: abuelo paterno o los clasificatorios que caen bajo esta denominación de parentesco), al que los progenitores han solicitado la donación. La transmisión tiene lugar, por lo común, en un rito religioso de base familiar llamado *lakutún* (lit. hacer *laku* = “tocayos”) donde se ofrenda sangre y *chicha* a los dioses para que éstos hagan recaer sobre el receptor y, de sobreañadido, también al donador y asistentes, una serie de condiciones positivas para su existencia futura. La relación establecida entre el donante y el receptor es llamada *laku* y conlleva, además de una serie de deberes y derechos, una identificación de sustancias espirituales: se supone que sus respectivas configuraciones de personalidad serán idénticas. La adquisición de un nombre implica entonces una doble identidad: nominal por una parte (*laku*), espiritual por la otra (*pilli*). Además, por las reglas que comandan la donación del nombre resulta que los nombres de las personas se transmiten en el seno de los grupos de patriarientes y tienden a perpetuarse allí. En el caso de las mujeres la doble identidad se mantiene, pero debido al rol estructural de la mujer en una sociedad de grupos de parentesco patrilineales exógamos, i.e., de circular entre grupos de linaje, sus nombres también circulan. Los nombres femeninos no podrían, por ese motivo, ni perpetuarse en un linaje (pese a que los donan y reciben mujeres del grupo de parentesco unilineal) ni servir para identificar ritualmente un linaje (no conforman un repertorio finito y discreto).

En los *ngillatún*, entonces, se cantan nombres individuales de linaje. Como cada contingente de bailarines forma parte de un linaje o sublinaje y como para fines rituales son un linaje, resulta que lo que se canta son los nombres del linaje. De un texto de Casamiquela se puede leer entre líneas lo mismo. Es claro al describir que en *ngillatún* argentinos. “...las ancianas cantan... los *taiel* correspondientes a cada uno de los bailarines” (ob. cit.:148); y que, “cada una de las cuadrillas representa una verdadera región o tribu” (144), las cuales corresponderían a grupos patrilineales (en uno de los ejemplos es explícito al respecto, p. 23).

La diferencia fundamental entre los *gii* y *killpem* en su acepción de grupo de linaje, es que en este último modelo los nombres de personas consideran un elemento común y elementos

particulares. Esto es, un particularizador que distingue socialmente al individuo y un generalizador que lo integra en el seno de un linaje. Por ejemplo, *kalfu-kura*, *epu-kura*, *namun-kura*, etc., para el linaje *kura*. Todo lo cual transmitíase por vía patrilineal y teniendo como pauta la donación entre *laku* (generaciones masculinas alternadas). Los *gii* de la zona de Alto Biobío son, en cambio, nombres compuestos, pero individuales, i.e., no conllevan una instancia clasificatoria que defina al mismo tiempo un grupo y un individuo del grupo. Por lo tanto, en un caso son los nombres y las reglas de transmisión quienes aseguran la identidad nominal de los linajes; en el otro, sólo las reglas de transmisión de los nombres aseguran una cierta estabilidad de un repertorio de ellos en un linaje⁵. De todo lo anterior se comprende que en los *ngillatún* actuales la identificación de cada grupo se efectúa, frente a otros semejantes, a través de los bailes *tregilpurún*.

Los cantos aparecen en dos momentos como actos de comunicación: cuando tiene lugar la muerte de los corderos, durante la extracción de sus corazones, su manipulación y al efectuar las oraciones que siguen al sacrificio. Después, cuando se realizan los bailes *tregilpurún*. En el primero están dirigidos a las divinidades; en el segundo, a los hombres. Es un rol ritual exclusivamente femenino. Respecto a las conductas fónicas masculinas, la inversión es total: si las mujeres cantan u oran, los hombres gritan; si los hombres oran o bailan, las mujeres cantan. Tanto los significantes como los significados de estos signos invertidos conforman un sistema en el que los términos dependen unos de otros. Los gritos, en los distintos contextos rituales son un medio por el que se aleja o ahuyenta a espíritus malignos: *witrantalwe*, *anchimallén* (disyunción); los cantos, en cambio, no muestran de manera tan diáfana su significación. Sin desconocer que existen cánticos llamados igualmente *tayel*, sobre todo entre los mapuches argentinos, que no se enuncian con ocasión de ritos como el *ngillatún*, y cuya interpretación depende de un paradigma más amplio, es posible equilibrar el sistema atribuyéndole a los cantos un valor significativo de conjunción.

Veamos por qué. La enunciación de los nombres masculinos en los bailes individualiza y reúne al mismo tiempo en un conjunto común los nombres de los miembros de cada equipo de bailarines (linaje). Lo que se desprendía del examen del sistema de nombres propios se corrobora en el valor del discurso que los explicita: a través de cánticos los nombres de un linaje son hechos públicos en el seno de una congregación ritual (multilinajes). Consiste entonces en una forma ideológica de expresión del principio unilineal en el contexto de una congregación religiosa que se identifica, en el caso de Cauñicú, con una comunidad endógama. Por lo tanto atípica, en el sentido que es una reducción compuesta de un gran número de linajes. Ahora, la estructura social con relación a la cual se explica la significación ritual del canto permanece, pero variante respecto a regiones mapuches más estudiadas (cf. Faron, 1969).

Los cantos emitidos durante el sacrificio y las oraciones son susceptibles de la misma interpretación. Ellos se efectúan, según declaran los mapuches de Cauñicú, debido a su aceptación y agrado por parte de la esfera divina, pues, cuando se canta, "escuchan y acogen mejor aquello que se les dice". Un informante, incluso, determinó un *gii*, a la divinidad mayor masculina y derivó el cántico dirigido a él de este nombre. El ejemplo, aunque extremo, asegura la posibilidad de estar en presencia de un mismo problema al tiempo que conecta los cantos a los hombres y los cantos a los dioses. En los dos casos se canta, a unos incluyendo una clasificatoria, a los otros valiéndose eminentemente del valor del signo canto. En éste se pretende acercar la voluntad divina; en el primero, sólo describir ante los demás un nivel de identidad social, el que proviene de su unidad nominal.

⁵Para una revisión y reformulación del sistema de nombres propios mapuches en general, y para el análisis de los nombres tradicionales (*gii*), en particular, véase Foerster y Gundermann, 1979 (Ponencia al VIII Congreso de Arqueología Chilena, Valdivia).

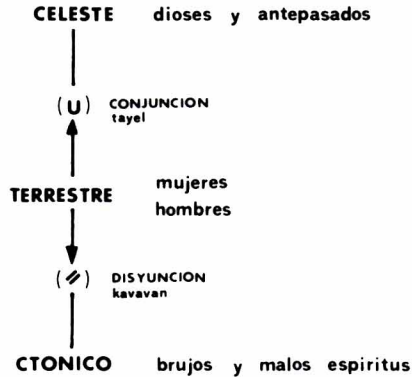


Gráfico 3. Esquema del uso mágico del canto y del grito en el ngillatún.

Pero, ¿qué hacer con los *choike* y los *tregil*? Inmediatamente después de saber que son aves y que los bailes remiten a una clasificatoria de los grupos sociales se pensará en totemismo. Si por tal se entiende, en términos generales, las múltiples relaciones pensadas analógicamente entre la cultura y la naturaleza, donde ésta es el modelo de significaciones culturales (Godelier, 1978:374-376), ello es efectivo. Pero si, en cambio, se considera el totemismo, en sentido estricto, como una metáfora entre dos sistemas de diferencias, por el lado de la naturaleza la diferencia de las especies y por parte de la cultura los grupos sociales, la situación no sería tal. Primero, porque no se trata de dos sistemas de diferencias, sino que de uno (los linajes patrilineales). Segundo, porque el sistema de diferencias no se constituye de golpe al nivel del grupo sino que primero al de los individuos, por sus nombres, gracias a un particular sistema de transmisión de ellos. Tercero, porque lo que hace a estas aves aptas para significantes rituales está en ellas, en su etología y no en la diferencia como especies respecto de otras especies, aunque su elección suponga que previamente se hayan observado atentamente sus particularidades y, por consiguiente, sus diferencias. En el pasado, en cambio, y a juzgar por los cronistas, un típico modelo totémico (*kuga*) era el que permitía distinguir a los grupos de parentesco (Foerster y Gundermann, 1979).

El *tregil* presenta una amplia distribución geográfica. Se lo encuentra desde el Sur del Perú hasta Tierra del Fuego, en todo Chile (Housse, 1945:112). La especie o subespecie argentina del "queltehue" posee características semejantes a las de la especie que habita en Chile, tanto por su morfología como por sus hábitos de territorialidad y alianza. Pasa gran cantidad de tiempo sobre la tierra en vegas y llanadas húmedas y despejadas desde donde extrae su alimento. Se reproduce entre agosto y enero dependiendo de la latitud. En la región de la Frontera la nidificación tiene lugar de agosto a septiembre, a fines del invierno. Es monógamo y gran parte del año se establece territorialmente. Las unidades familiares (permanentes?) se componen de un macho, una hembra y dos o tres pollos. Al inicio del invierno suele congregarse en grupos amplios orientándose territorialmente a los lugares con más alimentos. Con el período de celo y concordance con el aumento de alimento se segmenta en unidades menores. No está claro ni bien establecido que existan entre los "queltehues" danzas nupciales, pese a lo escrito por Housse (ob. cit.:112), pero sí es segura una marcada territorialidad durante el período de reproducción, lo que lleva a luchas por la defensa del lugar. Pelean dando saltitos en el suelo, con las alas abiertas o con embestidas en picada en el aire, haciendo uso de sus espolones alares. Los mapuches cordilleranos consultados acerca de esta ave destacan en ellos ciertas danzas de aparejamiento, su territorialidad, y comparan los cinco bailarines con los cinco miembros de una unidad familiar de *tregil*.

Los *choiké* o avestruces habitan las pampas sudamericanas desde el Sur del Brasil hasta el estrecho de Magallanes. En Chile se conocen dos variedades: la que habita las altiplanicies de las

regiones del Norte y la especie patagónica. Destacan entre sus hábitos un curioso sistema de poliginia-poliandria organizada a través de una jerarquía de machos establecida por luchas. El macho primero de la jerarquía accede a todas las hembras de manera exclusiva, captándolas con danzas circulares en torno a ellas. Las libera de su control luego que su nido está lleno. Es el turno del segundo macho de la jerarquía, y así sucesivamente hasta el tercero o cuarto. Estas peleas y danzas se realizan a fines de invierno y la nidificación y postura a inicios de la primavera. Son conocidas de los avestruces americanos su fuerte territorialidad y las peleas entre ellos por su defensa. La nidificación y cuidado de las crías está a cargo de los machos. No es seguro si los grupos de avestruces se segmentan en unidades menores durante este período. Las danzas nupciales de los avestruces le merecen a un observador estas floridas observaciones: “El macho ejecuta entonces extrañas danzas delante de una hembra preferida; con las alas semiabiertas y lacias, da sobre sí mismo vueltas rapidísimas, como de trompo; después, se adelanta erguido y majestuoso, se inclina ante la elegida y repite la pantomima, agregándole bailes circulares, hasta que la dulcinea se declare conquistada” (ob. cit.:11). Estos actos evocan claramente, pese a las diferencias, los bailes humanos. Por lo demás, los mismos mapuches nos invitan a ello.

Se destaca de las dos especies de aves, la común condición de hábitos terrestres, una organización en grupos territorialmente discretos (temporalmente en un caso) y jerarquía de machos o luchas entre machos para el acceso a las hembras, con posteriores danzas nupciales de apareamiento. La respuesta a que conducen los elementos constitutivos de la danza es que los mapuches han encontrado en las dos especies de aves examinadas características de su etología que las hacen comparables, equivalentes lógicamente, con las características que, a sus ojos, definen a los grupos de parentesco patrilineales. La equivalencia se sitúa por lo menos en las siguientes propiedades análogas que el cuadro sintetiza:

Aves: terrestres y pedestres	Humanos: terrestres y pedestres
Organización en grupos discretos	Organización en grupos de parentesco patrilineales
Territorialmente definidos	Linajes patrilocalizados
Jerarquía masculina y patrifocalismo	Jerarquía masculina intergeneracional y patrifocalismo

Como los hombres, los *tregil* y los *choike* son aves terrestres, totalmente una, parcialmente otra, que, como los hombres sus casas, construyen los nidos sobre la tierra. En ambos casos se está en presencia de organizaciones en grupos diferenciados, familiares los *tregil*, “multifamiliares” los *choike* y grupos de parentesco patrilineales exógamos los mapuches. Estas aves se caracterizan por una marcada territorialidad, defendiendo un terreno propio y no desplazándose más allá de sus límites. Los mapuches, por su parte, son patrilineales y patrilocales, lo que impone a las mujeres su traslado con el casamiento. En las aves, los machos desempeñan un rol preponderante en la defensa del territorio, de los nidos y de las crías y, en los avestruces sobre todo, en la organización y conducción de los grupos. La autoridad entre los mapuches la detentan los varones. Las generaciones de hombres mayores deciden y organizan la vida doméstica, son representantes de estas unidades en los eventos comunitarios y controlan los factores productivos básicos. Los bailes, en cuanto lugar de concreción de esta metáfora global, efectuados sobre el suelo del recinto ritual, incluyen una jerarquía de bailarines masculinos según su edad, disfrazados de aves terrestres, en grupos pertenecientes a una misma unidad parental y local.

El baile del avestruz

Existe un relato de carácter mítico en el cual un avestruz danzante provee de mujeres a dos hermanos viudos, cuyas primeras esposas habían sido muertas por su padre (Lenz, 1845-1897:225-234). A este respecto cabe preguntarse: ¿qué papel juega en el sistema de los bailes *tregilpurún* o *choikepurún*?

Tanto los hombres en el ritual, como el avestruz en el mito, describen círculos semejantes a aquellos que los *choike* efectúan en los escarceos amorosos previos al apareamiento. En los relatos de los hombres sin mujer el motor de los acontecimientos es un *weku* (hermano de la madre y suegro preferencial según el sistema de alianzas matrilaterales de los mapuches) que mata a sus hijas dadas por esposas a sus sobrinos (hijos de su hermana). Este hecho es la negación de un linaje patrilineal exógamo, en la medida que anula el modelo de alianzas matrimoniales matrilaterales entre linajes que reciben y donan orientadamente a mujeres. El mito, entonces, transforma complementando la significación de la danza vista exclusivamente con los elementos dados por el rito. Estipula, a través del mismo avestruz danzante, que los linajes no son autosuficientes para constituirse, que filiación y alianza forman aquí un sistema estructuralmente ligado o, lo que es lo mismo, que los linajes patrilineales dependen de las mujeres provenientes de otros grupos análogos para perpetuarse en nuevas generaciones de hombres. Por consiguiente, tanto en el baile de los hombres en el rito, como en el baile del avestruz en el mito y en la etología, las mujeres son una condición necesaria. El mensaje en el mito y en el rito, más que responder el uno al otro o a la inversa, constituye dos momentos complementarios de un mismo mensaje global. Los *choike* en el dominio de la naturaleza son lo que los hombres en el plano de la cultura. Esta es la convicción última que ha regido su elección para pantomimizarlos, que en el mito los hace donadores de mujeres restableciendo el equilibrio roto por el malvado *weku*, y que hace a los héroes renegar de los solícitos regalos de hembras del amplio repertorio, casi interminable, de las demás aves.

La mamá pata

Podría aún preguntarse si en el ámbito de los *ngillatún*, existen elementos característicos que signifiquen de manera parecida no ya a los hombres, sino que a las mujeres. Este es el caso de una pieza de alfarería mapuche, un jarro llamado *ketrumetawe* (*ketru* = pato *quetru* volador o *Tachyeres Patachonicus*, y *metawe* = cántaro de arcilla). La descripción de sus características y el análisis de su simbolismo han sido hechos por Dillehay y Gordon (1977:303-316). Los autores, partiendo de su presencia frecuente en los yacimientos arqueológicos, indagaron etnográficamente sus funciones y sentido. Ya su forma indica una relación con lo femenino. Las tetillas pectorales y un patito más pequeño adosado a la espalda del tiesto mayor caracterizan a una de las variantes morfológicas de esta pieza. Su tenencia y manipulación es exclusivamente femenina. Se emplea sólo en ocasiones especiales: en los *ngillatún* como depósito de *chicha* (y aun de la *chicha* de las ofrendas preparada por las mujeres) y cuando llegan visitas importantes a la casa. Poseen un *ketrumetawe* preferentemente las mujeres casadas, el cual les es regalado para el matrimonio o luego del primer alumbramiento. De aquí, entonces, la doble interrogante: ¿por qué un cántaro que representa un pato *quetru* volador?, y ¿por qué la tenencia casi exclusiva en mujeres casadas?

La confección de tiestos cerámicos es una actividad exclusivamente femenina. Sea que se utilicen como vasijas de fermentación, ollas para cocción, vajilla para comer, los continentes culinarios son símbolos metonímicos femeninos: la dimensión doméstica de lo culinario es el dominio de las mujeres.

Las mujeres en los linajes patrilocales mapuches son las filiadas y consanguíneas, por una parte, y las aliadas, por otra. Las primeras viven con el grupo natal hasta su casamiento, momento en el que se desplazan al linaje del marido hasta su muerte (los casos de uxorilocalismo son poco frecuentes y atípicos). La transformación del status de la mujer es entonces radical y fundamental. Su integración al grupo del marido se afianza finalmente con el nacimiento de los primeros hijos.

En la organización de bandadas de patos *quetru* voladores aparece una situación equivalente, en las hembras, a la de las mujeres mapuches. En las parejas de patos, el macho cumple los roles de defensa de la hembra, las crías y el territorio. Al emparejamiento con una hembra preceden por parte de los machos disputas por territorios. La hembra, por esto, accede al territorio del macho, lo que es análogo a los matrimonios patrilocales mapuches. Por lo tanto, los cántaros *ketrumetawe*, propiedad de mujeres casadas, son un símbolo metafórico de su status: una situación objetivamente observable en la naturaleza constituye el medio sensible para significar tanto a la mujer aliada como el destino de la mujer en una sociedad con filiación patrilineal y con residencia patrilocal. Los autores llegan a esta conclusión, diciendo: "...un emblema para representar 'el estado de mujer casada' y la maternidad. Por este motivo se seleccionó a un ave, el *patuquetru* volador, el que tiene experiencias y patrones de comportamiento análogos, los que pueden representar roles femeninos específicos. El *quetru metawe* con pechos como los humanos refleja la analogía entre el pato y la mujer" (ob. cit.:312-313). Sin embargo, los autores remiten finalmente su importante conclusión a los cambios de status en el curso de la vida de la mujer mapuche y no al status específico de mujer aliada y a la consecuencia ineludible de la estructura social sobre las mujeres: condición de perpetuación de los linajes que las obtienen fuera de sí mismos. Plantean, entonces, que el jarro pato "...se considera como un objeto expresivo, que simboliza y reafirma visualmente los acontecimientos críticos que ocurren en el "ciclo de vida" femenino como son la pubertad, el matrimonio, el alumbramiento y la muerte" (ob. cit.:304). El problema es si el jarro pato es símbolo de estos momentos críticos o si en el curso de estos momentos críticos se hace necesario más que nunca significar el status social de la mujer. La presencia del ceramio en los *ngillatún*, donde los hombres se significan como linajes respecto de otros linajes por medio de bailes y lugar social donde se encuentran los diferentes grupos de linaje, no hace sino equilibrar el esquema, simbolizando a la otra mitad de la humanidad: las mujeres.

Revisado para su publicación en noviembre de 1984

BIBLIOGRAFIA

- AUGUSTA, Félix de
1907
1966
¿Cómo se llaman los araucanos? Valdivia.
Diccionario Araucano-Español y Español-Araucano, Imprenta San Francisco, Temuco, Chile.
- BARTHES, Ronald
1970
"Elementos de Semiología" en *La Semiología*, Edit. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina, pp. 15-69.
- CASAMIQUELA, Rodolfo
1964
Estudio del Ngillatún y la Religión Araucana. Universidad del Sur, Bahía Blanca, Argentina.
- DILLEHAY, Tom y
GORDON, Américo
1977
"El simbolismo en el ornitorfismo mapuche. La mujer casada y el *ketrumetawe*" en *Actas del VII Congreso de Arqueología de Chile*, Edit. Kultrún, Santiago, pp. 303-316.
- FARON, Louis
1964
1969
The Hawks of The Sun, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, Estados Unidos.
Los Mapuches, su estructura social. Edic. Especial N° 53 del Instituto Indigenista Interamericano, México.
- FOERSTER, Rolf;
GONZALEZ, Héctor y
GUNDERMANN, Hans
1978
"Kai-kai y tren-tren: análisis estructural de un grupo de mitos mapuches" en *Acta Literaria*, Vol. 3 y 4, Universidad de Concepción, Chile.
- FOERSTER, Rolf y
GUNDERMANN, Hans
1979
"Lakutún y katankawiñ: ¿Para qué se nombra?". Ponencia al VIII Congreso de Arqueología de Chile, Valdivia.

- FOERSTER, Rolf
1980
Estructura y funciones del parentesco mapuche: su pasado y presente. Tesis de Lic. en Antropología. Universidad de Chile, Santiago.
- GODELIER, Maurice
1978
Economía, Fetichismo y Religión en las Sociedades Primitivas. Siglo XXI Edit. Madrid, España.
- GREBE, María Ester;
FERNANDEZ, Joaquín y
FIEDLER, Carlos
1971
"Mitos, creencias y concepto de enfermedad en la cultura mapuche" (mimeog). (Publicada en *Acta Psiquiátrica y Psicológica de América Latina*, Buenos Aires, Argentina, Vol. xvii, N° 3, pp. 180-193).
- GREBE, María Ester
1972
"La cosmovisión mapuche" en *Cuadernos de la Realidad Nacional*, Universidad Católica de Chile, Santiago N° 14, pp. 46-73.
- GUEVARA, Tomás
1908
Psicología del pueblo araucano. Imp. Cervantes, Santiago, Chile.
- GUNDERMANN, Hans
1981
Análisis Estructural de los Ritos Mapuches Ngillatún y Pinteuvún. Tesis de Lic. en Antropología Social. Universidad de Chile, Santiago.
- HEUSCH, Luc de
1973
Estructura y Praxis. Siglo xxi, Edit. México.
- 1974
"Introduction a une ritologie générale" en *Pour une anthropologie fondamentale*, Editions, du Seuil, Paris, France, t. 3.
- HOUSSE, Rafael
1945
Las aves de Chile. Edic. de la Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- HOZVEN, Roberto
1979
El estructuralismo literario francés. Eds. del Departamento de Est. Humanísticos, Universidad de Chile, Santiago.
- LATCHAM, Ricardo
1924
"La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos" en *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*, T. III, N° 2, 3 y 4, pp. 245-868.
- LEACH, Edmund
1978
Cultura y comunicación. La lógica de la comunicación de los símbolos. Siglo xxi, Edit. Madrid, España.
- LENZ, Rodolfo
1895-1897
Estudios Araucanos. Imp. Cervantes, Santiago. (También en *Anales de la Universidad de Chile*, T. xc y xcvi).
- LEVI-STRAUSS, Claude
1965
El totemismo en la actualidad. E.F.C.E., México.
- 1972a
El pensamiento salvaje. E.F.C.E., México.
- 1972b
Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido. E.F.C.E., México.
- 1977
Mitológicas IV: El hombre desnudo. E.F.C.E., México.
- MANQUILEF, Manuel
1914
"Comentarios del pueblo Araucano" en *Revista del folclore Chileno*, Santiago, N° 3-5.
- MARC-LIPIANSKY, Mireille
1973
Le structuralisme de Levi-Strauss, París, Payot, Francia.
- ROBLES RODRIGUEZ, Eulogio
1942
Costumbres y creencias araucanas. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago.
- TITIEV, Mischa
1951
Araucanian culture in transition, Michigan University Press, Michigan, Estados Unidos.