



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

[literaturalinguistica@ucsh.cl](mailto:literaturalinguistica@ucsh.cl)

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Painequeo Paillán, Héctor  
Técnicas de composición en el Ül (canto mapuche)  
Literatura y Lingüística, núm. 26, 2012, pp. 205-228  
Universidad Católica Silva Henríquez  
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35225006013>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica  
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## Técnicas de composición en el *ÜL* (canto mapuche)\*

Héctor Painequeo Paillán\*\*

### Resumen

Este artículo es parte de un estudio que se inicia, primero, como una indagación exploratoria en trabajo de campo, donde se observa *in situ* el *ül* (canto) en las comunidades mapuches de Isla Huapi, Tragua-Tragua y Piedra Alta, Comuna de Puerto Saavedra, Novena Región, Chile; y, segundo, un análisis descriptivo del canto donde se aplican los aportes teóricos de Lord (1960); Ong (1987); Havelock (1995) y Peabody (1975), entre otros. Las razones que nos motivan a abordar el tema es, por un lado, la vigencia de un mundo oralista con sus diversas formas discursivas, tales como: el *ül* (canto), el *pentukun* (saludo protocolar), el *ngül'am* (consejo, enseñanza, educación), el *nütham* (relato, narración); y, por otro lado, aun cuando los estudios efectuados sobre dichas expresiones desde la literatura, la lingüística, la antropología, la música, etc. son de valor incommensurable, se considera que aún falta por determinar su esencia en tanto son fenómenos verbales de oralidad.

**Palabras clave:** canto mapuche, discurso mapuche, oralidad primaria.

## Composition techniques in *ÜL* (Mapuche chant)

### Abstract

This article is part of a study that was first initiated as exploratory fieldwork in the Mapuche communities of Island Huapi, Thawa-Thawa and Piedra Alta, Comuna de Puerto Saavedra, Ninth Region, Chile, where we observed the chants *in situ*, and secondly, as a descriptive analysis of one song, where we apply some theoretical contributions of Lord (1960); Ong (1987); Havelock (1995) and Peabody (1975), among others. The reasons why we are motivated to investigate this subject are, first, the continuing existence of the world of orality with its different discourses such as *ül* (chant); *pentukun* (salutation); *ngül'am* (education), *nütham* (tale); and secondly, because we consider that even when studies which are of great value have been carried out on these expressions from the disciplines of literature, linguistics, anthropology, music, etc., we still think their essential aspects as verbal phenomena of orality have yet to be determined.

**Key words:** Mapuche chant; Mapuche Discourse; Primary orality.

Recibido: 07/05/2012    Aceptado: 20-07-2012

\* Resultado del Proyecto de Investigación, titulado Mecanismos de Composición Oral en el Discurso Oral mapuche, N°120214 de la Dirección de Investigación de la Universidad de la Frontera (2003- 2004).

\*\* Magister en Lingüística Indoamericana. Doctor © en Lingüística. Universidad de la Frontera, Temuco. Chile. jpaine@ufro.cl

Las sociedades ágrafas pueden ser descritas como homeostáticas; esto significa que viven en un presente que se mantiene a sí mismo en homeostasis, esto es, en equilibrio. Walter J. Ong

## 1. Introducción

El presente artículo es parte de un estudio que se inició, primero, como una indagación exploratoria en trabajo de campo, haciendo uso de las claves culturales, mediante la lengua mapuche<sup>1</sup>. Se observó *in situ* la presencia del canto en las comunidades indígenas de Isla Huapi, Tragua-Tragua y Piedra Alta, Comuna de Puerto Saavedra, Novena Región, Chile; y, posteriormente, luego de haber constituido el corpus, se llevó a cabo un trabajo descriptivo, donde se aplicaron los aportes teóricos de Lord (1960); Ong (1987); Havelock (1995) y Peabody (1975), entre otros. Sobre los cuales se describe métrica, formulaica y temáticamente el canto de un *ülkantufe*<sup>2</sup> (cantor) de la costa de la Región de la Araucanía. Las razones que motivaron abordar el tema son, por un lado, la vigencia de diversas formas discursivas, tales como el ül (canto), el *pentukun* (saludo formal), el *ngül'am*<sup>3</sup> (consejo- enseñanza), el *nütham*<sup>4</sup> (relato, narración), que afloran naturalmente toda vez que las circunstancias de la vida comunitaria de la localidad lo ameritan; y, por otro, aun cuando algunos investigadores han efectuado estudios desde la literatura, la lingüística, la antropología, la música, etc., y que son de valor incommensurable, se considera que es necesario aún determinar su esencia, en tanto son

- 1 El autor es oriundo de Isla Huapi, hablante de la lengua mapuche. Durante este tiempo dirigió Encuentros de Ül (Cantos) y *Nütham* (relatos) mapuche en los Proyectos de Extensión N° 886 (1993) y N° 548 (1995), Universidad de la Frontera. En la oportunidad concurrieron *ülkantufe* (cantores), *nüthamtufe* (narradores) de Isla Huapi, Piedra Alta y Tragua Tragua de la IX Región.
- 2 En lengua mapuche una raíz verbal puede convertirse en sustantivo, proceso llamado nominalización, con la adición del sufijo *fe* que en este caso sirve para referirse a las personas que tienen ciertas competencias como crear y enunciar discursos. Así, por ejemplo, un *ülkantufe* es el que construye e interpreta textos que llevan melodías; el *nüthamtufe* es el que construye y enuncia relatos, etc.
- 3 Para la transcripción alfabética en mapudungun se utilizó el Alfabeto Mapuche Unificado (SOCHIL, 1988: 63-110); sin embargo, cuando algunos símbolos tendían a sobrecastellanizar y/o dificultar la escritura estos fueron modificados por el autor de la siguiente manera: los grafemas que representan los fonos dentales *t*, *n* y *l* se reemplazaron por *t'*, *n'*, *l'* y los dígrafos *ll* y *tr*, por *lh* y *th*, respectivamente. Cfr Painequeo, H. (2012). *Nüthamkangen kimeltun ka chilhkatur mapuchedungun*. Conversaciones en torno a la enseñanza y aprendizaje de la lengua mapuche. Experiencia, reflexiones y discusiones. Universidad de la Frontera. Volumen I. p.6-7 (Inédito).
- 4 Los discursos orales mapuches han sido clasificados por Lenz (1895), Augusta, (1910), Aguirre (1980).

fenómenos verbales de oralidad. Pues, tanto los *pu ül* como los *pu nütham* difieren de las obras literarias del mundo “civilizado”, conocidas como leyendas, poesías, novelas, cuentos, etc.

## 2. Antecedentes

En relación con los primeros estudios sobre el canto mapuche, poetas de la guerra de Arauco, historiadores y gramáticos como Ovalle, Vidaurre, Medina, Febrés; y filólogos como Rodolfo Lenz (1895), Félix de Augusta (1910), etc., reconocieron un rango de expresión poética genuinamente mapuche y observaron ciertos aspectos que les particularizaba en su composición lingüística, como el no regirse por la versificación métrica al modo de las formas de lenguaje de la literatura, el uso de versos reiterados, el carácter monótono y melancólico del mismo, etc. lo que nos indica que tales características no encajaron en el modelo textual que los observadores letrados traían en su mente. En las últimas décadas del siglo veinte, ha habido otras observaciones sobre el canto mapuche, donde destacan autores como Iván Carrasco (1981), Lucía Golluscio (1984), María Ester Grebe (1986), Ana María Oyarce y Ernesto González (1986), entre otros.

Iván Carrasco<sup>5</sup> dice que el *ül* no puede ser considerado como elemento del arte literario, idea que ratifica nuestra presunción, y señala que éste no ha sido creado para ser leído, observación que asociamos con el embrión del canto mapuche:

*Ülkantufe eskürifi longkomu. Ülkantufe, eskürifi ñi longkomu ñi kümeal ñi kümenoal. Ka rakiduami. Pewmatu pikelaykam che. Komo pewmatunreke umerkünoay fey kim chumuechi ñi piyaal o ñi kümeal o ñi kümenoal.*<sup>6</sup> El cantor escribe en su mente, es decir, en su pensamiento observa si el canto va a salir o no va a salir bien. Éste reflexiona profundamente, se interna en su propio ser como si soñará. Cierra sus ojos, hasta que va encontrando la forma de lenguaje que empleará para expresar lo que piensa.

Conociendo el esquema textual y una vez concebida la idea, el *ülkantufe* recurrirá a la articulación de los fonos a través de los órganos fonatorios y construirá las frases melódicas que configurarán su discurso. En este proceso comunicativo, el cantor nunca ejerce la acción de redactar un

<sup>5</sup> Cfr. Carrasco, I. (1977: 706-709).

<sup>6</sup> Explicación dada por don Feliciano Huentén. Cfr. Painequeo P., Héctor (2002: 110).

texto, como lo hace un escritor y menos lo leerá; por cuanto, si lo hiciera, mostraría incompetencia discursiva y comunicativa ante su comunidad. Cuando Lucía Golluscio afirma que en el mundo mapuche existe una teoría literaria y que ésta se ha desarrollado históricamente en relación estrecha con ese rol preponderante que cumple el lenguaje en la sociedad<sup>7</sup>, comprendemos que se refiere a las técnicas de producción verbal oralista del mundo indígena, bajo el dominio de ciertos componentes de construcción acorde a una lógica propia de concepción de mundo<sup>8</sup>.

Oyarce y González<sup>9</sup>, al estudiar literaria y musicalmente un “*palin ül*” (canto relacionado con el juego de la chueca), señalan que éste cumple una función mágica simpática de marco tonal atemperado sin tono fijo con empleo del metro yámbico (corto, largo -corchea, negra- el fuerte va después del débil). “Es un ritmo utilizado mucho por los griegos en la antigüedad; agógico (movimiento regulado); *forte*, *mezzoforte*, correspondiente a la dinámica o la energía y a la fuerza”<sup>10</sup>. Podemos decir que los profesionales identifican como atributos del canto mapuche el manejo de una “métrica oralista” como es, por ejemplo, el uso del metro yámbico (medida métrica compuesta por dos sílabas: la primera, breve (v) y la otra, larga (-) que hace viable el ritmo, construcción que, según éste último, tiene su símil en la producción verbal del mundo oral griego de la antigüedad”.

### 3. La Oralidad

Aun cuando los investigadores dan cuenta del fenómeno verbal oralista muy propio de los indígenas indoamericanos y cuando “las tradiciones orales funcionan muy diferente de los procesos de composición literaria con los que estamos familiarizados, donde el elemento construccional fundamental del cantor es la fórmula o “palabra”, no el pie, los *caesura*, o la idea”<sup>11</sup>, sin embargo, no se ha desistido en observar el fenómeno desde la perspectiva del mundo letrado, observable, entre otros aspectos, en el uso de conceptos como literatura, verso, poesía, y otros. De allí que cobran sentido las palabras de Ong (1987) cuando señala:

<sup>7</sup> Cfr. Golluscio, Lucía (1984: 103-114).

<sup>8</sup> Lévi- Strauss (1960), Luria (1987), Grebe (1972), entre otros, refieren culturas donde es posible determinar lógicas propias de pueblos orales.

<sup>9</sup> Cfr. Oyarce y González, (1986: 245-263).

<sup>10</sup> Conversación personal del autor con el profesor de música don Luis Cruz Valencia.

<sup>11</sup> Peabody, Berkley (1975: 6).

A pesar de las raíces orales de toda articulación verbal, durante siglos, el análisis lingüístico y literario de la lengua y la literatura ha evitado sólo hasta años muy recientes, la oralidad. Es más, la concentración de los especialistas en los textos de carácter escrito tuvo consecuencias ideológicas. Con la atención enfocada en ellos, con frecuencia prosiguieron a suponer a menudo que la articulación verbal oral era en esencia idéntica a la expresión verbal escrita con la que normalmente trabajaban, y que las formas artísticas orales en el fondo sólo eran textos, salvo en el hecho de que no estaban asentadas por escrito. Se extendió la impresión de que aparte del discurso (gobernado por reglas retóricas y escritas) las formas artísticas orales eran fundamentalmente desmañadas e indignas de un examen serio<sup>12</sup>.

Aun cuando, luego de la conquista europea, algunas lenguas indígenas han sido puestas por escrito, es verdad también que la escritura como actividad humana no ha arraigado en las propias comunidades indígenas<sup>13</sup>, puesto que en ellas el elemento oral ha seguido siendo suficiente para la comunicación entre sus miembros. “Esa es nuestra herencia y sería arriesgado negarla. Es sin duda incorrecto desestimar la herencia aplicándole rótulos como primitiva, salvaje o iletrada. Lo que investigaba Lévi-Strauss no era *La pensée sauvage* sino *La pensée oraliste*”<sup>14</sup>.

### 3.1. La oralidad primaria<sup>15</sup>

La oralidad se puede clasificar de una manera amplia en: a) oralidad primaria o pura y b) oralidad secundaria o mediatizada<sup>16</sup>. Esta última es de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad; allí, en virtud de la lectura de textos escritos, el sujeto una vez estructurado e intelectualizado el saber, lo transfiere oralmente, en algunos casos empleando el teléfono, la radio, la televisión, etc.

<sup>12</sup> Cfr. Ong, Walter (1987: 20).

<sup>13</sup> Cfr. Gallardo, A. (1988: 37-60).

<sup>14</sup> Cfr. Havelock, E. (1995: 37).

<sup>15</sup> Las primeras discusiones sobre el contraste entre modos orales y escritos de pensamientos y expresión *surgen* con los estudios literarios de Milman Parry (1920-1935) sobre el texto de la *Iliada* y la *Odisea*, concluido por Lord (1960) y complementado por Havelock y otros. Se puede decir que el punto de partida es, desde la década del sesenta con “La galaxia Gutenberg” de McLuhan (1962), el “Pensamiento Salvaje” de Lévi-Strauss (1962); “Las Consecuencias de la Escritura” escrita por Jack Goody e Ian Watt (1963); y el “Prefacio de Platón”, de Erick Havelock (1963, Cfr. Ong. (1987:16).

<sup>16</sup> Cfr. Ong (1987:20). Sobre oralidad consúltese, además Deny (1995:95-122), Flaisher (1995:71-90).

En cambio, la oralidad primaria es la de una cultura que no usa como instrumento la grafía para expresar verbalmente sus pensamientos; por ende, no representa sus signos gráficamente. No requiere conocer ni emplear la escritura, tampoco la impresión para efectuar alguna actividad lingüística como comunicar mensajes, transmitir conocimientos, crear discursos, etc. En este sentido, de ninguna manera se puede pensar que la producción verbal mapuche dada en el ámbito de las comunidades observadas pertenece a la oralidad secundaria<sup>17</sup>.

#### 4. El canto mapuche en la oralidad primaria

Llamaremos ũl (canto mapuche) –siguiendo una de las hipótesis de nuestra investigación– toda producción verbal que maneja la técnica de composición propia de la oralidad primaria: *feý ta pu mapuche ñi ũl ka pu mapuche ñi nũtham*. Es decir: a) expresión verbal poética o no de carácter oral; si lleva melodía, se incorpora a *ũl dungu* y si no, al *nũtham dungu*, b) práctica verbal que se ha venido desarrollando desde tiempos inmemoriales<sup>18</sup> por sus hablantes, hecho que hace a sus cultores ser identificados como *ũlkantufe* en circunstancias variadas que pueden ser familiares o comunitarias, con el fin de entretener, enseñar, valorar, despedir, formar, fortalecer, saludar, sanar, conquistar, entregar un mensaje, etc. Son construcciones de lenguaje que tienen una estructura determinada de acuerdo a una técnica de composición oral, conocida por los *ũlkantufe*. Estos textos emergen por motivaciones que el hombre experimenta en su diario vivir. Allí, como lo declara don Feliciano (V. nota 6), el cantor desarrolla sus ideas de manera personal y construye un ũl. Lo mismo hace el *alhkũtupelu* (oyente) quien reconoce y comparte dichos conocimientos de acuerdo con la lógica y concepción de mundo mapuche y del *ad mapu* (costumbres del sector).

##### 4.1. Rol del *l'aku* (abuelo por línea paterna)

Una forma de aprender el ũl se encuentra en las propias comunidades, particularmente en la familia. Allí el *l'aku*, en la intimidad del hogar, mediante la entonación e interpretación ya sea un ũl o de un *nũtham* con ritmo, con melodía y contenido del texto, busca internalizar en el nieto

17 En el presente año, el autor estuvo presente en un funeral, donde escuchó un *amulpüllün ũl* (canto funerario), un *pentukun* (saludo formal), un *nũthamtun* (discurso funerario) en homenaje a una persona fallecida en Isla Huapi.

18 Grebe, M. E (1986: 47-61).

o en la nieta el “*kimün*” (conocimiento). Era la práctica en hogares de *pu kim che* (personas de saber acerca de la lengua y la cultura mapuche), cuyo propósito era enseñar con afecto, entreteniendo al niño. Entre estas experiencias, podemos citar las palabras de don Enrique Catrileo, *longko* de la comunidad Lorenzo Chañafil de Isla Huapi:

*Re ayekandungu müten femuechi fey kimelkefenew ñi aweluem, fey iñche fey pedikefuiñ ka: ülkantunge ka chachay pikefuiñ. Fey nepekefuy epewin’ [...] Iñche fey wimtuniyefunem ñi aweluem fey ülkantuy fey chumuechi amulen ñi ülkantun fey ka femekekefun kuyfi.*

Cuando yo era niño, mi abuelo me enseñaba aquellas cosas gratas que es el canto. Porque yo mismo le pedía esto. Al despertar, muy de madrugada, le decía: “abuelito cántame una canción”. Él lo hacía [...] Yo acostumbraba escuchar sus cantos, y tal como él cantaba lo hacía yo también.<sup>19</sup>

El *ül* y el *nütham* buscan fortalecer la personalidad del niño, pues se espera de él o de ella que en el día de mañana sea un *kim wenthu* o *kim domo*, es decir, una persona íntegra, capaz de enfrentar las vicisitudes de la vida; por ende, crear y recrear los discursos de la oralidad. Vergüenza sufría en su propio rostro el padre o la persona mayor cuyo hijo, nieto o bisnieto demostraba ineptitud en el *ülkantun* (el cantar). Era evidencia de un descuido en el rol de transmisor del saber a la generación joven.<sup>20</sup>

## 5. Análisis del *ül* Marikita (Mariita)<sup>21</sup>

El análisis de este *ül* se hará según los aportes teóricos de Albert Lord (1960)<sup>22</sup>. El investigador, al estudiar al cantor joven yugoslavo, observó que éste comenzaba su aprendizaje desde pequeño, momentos en que escuchaba las canciones. Era el instante en que aprendía el metro asociado a determinadas frases, utilizadas reiterativamente en la conversación tradicional; hasta que la idea de fórmula se iba construyendo en

19 Cfr. Painequeo P., Héctor (2002: 112).

20 Explicación dada por Domingo Huerapil, cfr. Painequeo P., Héctor (2000: 34).

21 El profesor de música mexicano Ernesto Cabrera (quien, además, hizo la transcripción musical –que anexamos a este trabajo–) en relación a este *ül*, opina lo siguiente: “se trata de un canto de rítmica musical libre que establece aleatorismo. La causa de esto es que se puede deber a que al tropar, es decir, al improvisar la melodía, la rítmica se altera ligeramente. Puesto que es un canto oral y no basado en partitura que exige ser exacta [...] se aprecia en la rítmica del canto una estructura de motivos recurrentes. Es decir, dentro de las líneas musicales hay frecuencia de cosas que se repiten muy claramente”. cfr. Painequeo P., Héctor (2000:73).

22 Cfr. Lord, Albert (1960: 30-98).



él. El dominio y empleo de fórmulas implica la habilidad del creador y responde a fenómenos nemotécnicos. En consecuencia, en tales producciones verbales, se pueden encontrar elementos métricos, formulaicos y temáticos, aspectos que intentaremos buscar en el análisis del ül que hemos denominado *Marikita* (Mariita), interpretado por don Domingo de la Rosa Huerapil<sup>23</sup>.

### 5.1.1. Aspectos formales

El *Marikita ül* pertenece al *poymen dungu ül*<sup>24</sup>, es decir, es un canto de amor. Consta de 18 líneas, numeradas con los dígitos arábigos desde el 1 al 18 (lado izquierdo), agrupadas a manera de estrofas, con números romanos desde el I al V, considerando como base su unidad ideativa, en virtud de pausas prolongadas, cambio de entonación y por la presencia de la vocal media semicerrada y melódica (e), que suele encabezar cada conjunto de líneas cuya extensión es igual a la línea que precede. Como podemos ver en el presente canto, ésta se encuentra desde el II hasta el V. Según el profesor Cabrera, el elemento vocálico (e) precisa el tono. La presencia de “palabras extensas” se debe comprender en el marco de una transcripción realizada sobre criterios orales, lo que nos recuerda, además, que, al hablar, la persona no enuncia palabras aisladas como aparece en la escritura alfabética, sino que es un continuum fónico. Bajo las líneas se marcan las sílabas con los símbolos (v), que indica sílaba corta o atónica y (-), sílaba larga o tónica; y, mediante el uso de llaves cuadradas [ ], se marcan los metros.

### 5.1.2. Descripción métrica

Al hablar de este nivel, nos referiremos a la descripción cuantitativa de su cualidad métrica. Es decir, se segmentan los constituyentes lingüísticos (palabras, frases...) que el cantor ha enunciado en su interpretación. En consecuencia, se determinan: líneas, sílabas métricas y metros, sobre los cuales se busca identificar tipos de líneas, tipos de metros y el patrón métrico<sup>25</sup>.

23 Conocido *ülkantufe* y *nüthamtufe* de la comunidad Conoco Budi, Piedra Alta, comuna de Saavedra, Región de la Araucanía.

24 Painequeo (2000: 37).

25 La literatura sobre la métrica del lenguaje literario es más próxima y posible de hallarse en la mayoría de las bibliotecas, por ejemplo: Andrés Bello (1890); Henríquez Ureña (1933); Menéndez Pelayo (1980); Tomás Navarro Tomás (1974), etc. No ocurre lo mismo con el estudio métrico de formas verbales de tipo oral, menos al tratarse de la expresión verbal mapuche.

### 5.1.3. Transcripción gráfica y métrica del *ül Marikita*

1 *marikitamarikitamarikitamarikitamarikitamarikitamarikitamarikita-*  
*rikita*

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

MariitaMariitaMariitaMariitaMariitaMariitaMariitaMariitaMariita

*marikitamarikitamarikitamarikitamarikitamarikita* 60

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

MariitaMariitaMariitaMariitaMariitaMariita

#### II

2 e ..... 1

3 *akulengaakulengaakulengaakulengangañikümekepuwen'üyanaymarikit*  
*amarikita*

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

si por alguna razón llegan a nuestro hogar algunos de mis buenos amigos,

*marikitamarikita* 42

[vvv -][vvv -]

MariitaMariita

4 *kümeatendekümeatendelayanngangañipuwen'üyanhaymarikitamarikita*  
*marikita* 30

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

les tratarás de manera atenta Oh, Mariita, querida esposa

5 *marikitamarikitamarikitamarikitamarikita* 20

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

Oh, Mariita querida esposa, Oh, Mariita querida esposa

#### III

6 e ..... .1

7 *preparauküleyaymipreparauküleyaymimarikitapreparauküleyaymimari-*  
*kita* 29

[vv -][ vv - ][vv -][ vv -][vvv -][vv -][ vv -][vvv -]

debes estar preparada, Oh Mariita, querida esposa,

8 *kümereynatukümereynatukümereynatuleyaymimarikitakümereynatuleya-ymimarikita* 31

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

debes estar arreglada y bien peinada, Oh Mariita querida esposa,

9 *marikitamarikitaakulengaakulengangañikümewen'üymarikitamarikitamarikita.....* 34

[vvv-][vvv -][vvv - ][vvv - ][vvv - ][v -][vvv -][vvv -][vvv -]

Oh Mariita querida esposa, si llegan mis buenos amigos a nuestro hogar  
Oh Mariita, querida esposa.

#### IV

10 e ..... 1

11 *anünagümanünagümanünagümkünulelagenkaykiñekümekiñekümewangkumew*

[vvv - ][vvv - ][vvv - ][vvv - ][vvv - ][vv - ][vv - ]

deberás dejarlos cómodamente sentados en un buen asiento

*an'aymarikitamarikita* 37

[- v][ vvv - ][ vvv - ]

Oh Mariita querida esposa.

12 *reküentureküentukunuafimianhaykiñekümeponthomewngakiñekümeponthomewnga* 30

[ vvv - ][ vvv - ][vvv - ][ v - ][ vvv - ][vvv - ][ vvv - ][ vvv - ]

reclinarás su cuerpo cómodamente en el respaldo del asiento sobre una  
cobija de lana nueva

13 *marikitamarikitamarikitamarikitamarikita* 20

[vvv -][vvv -][vvv -][vvv -][vvv -]

oh, Mariita, querida esposa

#### V

14 e .....1

15 *feymungafeymewfeymungafeymewfeymewngamünakümeakordayae-new*

[v - v - v][v - v - v][vv -][vvv -][vvv -][v - ]  
 pues entonces, pues entonces mis amigos tendrán un grato recuerdo de mí,  
*ngañipuwen'üyanaymarikitamarikitamarikita* 42  
 [vv-][ - -][v -][vvv -][vvv -][vv v-]  
 oh, Mariita, querida esposa, oh, Mariita, querida esposa  
 16 *münakūmemünakūmekuremünakūmekureniyerkeyngañiwen'üyiñchen*  
*ga* 25  
 [vvv -][vvv -][v -][vvv -][v -][vvv -][- v][vv -]  
 Dirán de su amigo: qué digna esposa es la que tiene  
 17 *münakūmeatendeeneungamünakūmeatendeenewngangañikūmewen'üy*  
*ngañikure*  
 [vvv -][vvvv-][vvv -][vvv -][vvv -][v -][vvv -]  
 con cuánta diligencia con cuánta diligencia nos atendió en su hogar  
*ngañikūmewen'üyngañikure* 37  
 [vvv -][v -][vvv -]  
 la amada esposa de mi gran amigo  
 18 *pingeanan'aymarikitaakordakunumekengeyanan'aymarikitamarikitapin*  
*ga* 28  
 [vvv -][vvv -][vvv -][vvv -][v -][vv v-][vvv -][v -]  
 Hablarán de mí, oh Mariita, querida esposa, guardarán para siempre  
 un grato recuerdo de mí, oh Mariita, querida esposa.

#### 5.1.4. Tipos de metros

Tres son los metros que sobresalen en el canto. El primero está formado por cuatro sílabas (las tres primeras son sílabas cortas y la última es larga), representado así: [vvv-]. Éste es el más recurrente con respecto a los demás, con un 68,03% de uso. En segundo lugar, le sigue el que está contenido por dos sílabas, esto es una corta y una larga, cuya representación es [v-] (yámbico). Su frecuencia es de un 11,47%. Y, en tercer lugar, el metro que consta de tres sílabas, representado como sigue: [v v-] (anapéstico). Las dos primeras sílabas son cortas (vv) y la última, es larga (-). Éste tiene una frecuencia de un 8,19%. Los demás metros se pueden observar en la siguiente lista:

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

Existen siete tipos de líneas. Entre los tres primeros, sobresalen los octómetros, con un 33,33%; le siguen en orden de mayor frecuencia los bímetros con un 22%.

#### 5.1.5. Tipos de líneas

1° octómetro	6	33,33%
2° bimetro	4	22,22%
3° dodecámetro	3	16,16%
4° decámetro	2	11,11%
5° tetrámetro	1	5,55%
6° nonámetro	1	5,55%
7° pentámetro	1	5,55%

Teniendo como referencia el metro de mayor uso ([vvv-]), se busca encontrar cómo éste se relaciona con los demás en el canto. Para ello nos auxiliamos de las flechas  $\rightarrow \downarrow \leftarrow$  que ilustran las posibles combinatorias métricas. Es probable que los resultados sean más complejos y más precisos que estos.

#### 5.1.6. Patrón métrico

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

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



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

De acuerdo a lo anterior, y teniendo como base el metro [vvv-] de mayor frecuencia y el tipo de línea de mayor uso, cual es, el octómetro, podemos señalar que el patrón métrico del canto es la combinatoria de la forma que indican los ejemplos 1), 2), 3).

## 5.2. Descripción formulaica

En consonancia con la definición de fórmula dada por Parry, como “un grupo de palabras que son regularmente empleadas bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial dada”, citada por Lord (1960:30), se identifican palabras y frases que reúnen estas características. Una vez individualizadas, se hace una descripción gramatical y de contenido.

### 5.2.1. Lista de fórmulas del canto

Nº	S. fónica/	Símbolo	glosa / idea	Nº, % rep.	Categoría gram.	Líneas
1)	<i>Marikita</i>	(s1)	mariita / amor esposa	49 / 28%	sust.	1, 4, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 17.
2)	<i>akulenga</i>	(v1)	si llega / visita	6 / 3.42%	frase verbal	3, 4, 11.
3)	<i>ngañikūmekepuwen'üy</i>	(s2)	mis buenos / amistad	1 / 0.57%	frase sust.	4.
4)	<i>ngañipuwen'üy</i>	(s3)	a mis amigos / amistad	5 / 2.85%	frase sust.	5.
5)	<i>ngañikūmewen'üy</i>	(s4)	a mi buen amigo / amistad	3 / 1.61%	frase sust.	11.
6)	<i>ngañiwen'üy</i>	(s5)	a mi amigo (amistad)			
7)	<i>an'ay</i>	(p1)	tú / oyente	7 / 4.0%	pronombre	4, 5, 13, 14, 17.
8)	<i>kumeantende</i>	(v2)	atiende bien / afecto	1 / 0.57%	frase verbal	5.
9)	<i>kūmeatendelayeenga</i>	(v3)	me lo atiendes bien / afecto	1 / 0.57%	frase verbal	5.
10)	<i>preparenkuluaymi</i>	(v3)	debes estar / prevenida	3 / 1.61%	frase verbal	8.
11)	<i>Kūmereynatu leyaymi</i>	(v5)	deberás estar / peinada	3 / 1.61%	frase verbal	
12)	<i>anūnagūm unkunulelan</i>	(?)	debes dejarlo / cómodo sentado	4 / 2.28%	frase verbal	12.

13)	<i>kiñekūmewangkūmew</i>	(s6)	en un buen / asiento	2 / 1,14%	frase sust.	
14)	<i>rekulentukumafimi</i>	(v6)	pondrás / cómodo su cuerpo	2 / 1.14%	frase verbal	
15)	<i>rekulentu</i>	(v6')				
16)	<i>kiñekūmeponthomewnga</i>	(a1)	buena / cobija tejida de lana	2 / 1.14%	frase adjetiva	
17)	<i>feymewngafeymew</i>	(c)	entonces / así	3 / 1.61%	conjunción	16.
18)	<i>mūnakūme</i>	(a2)	tan bien / modo correcto	5 / 2.85%	frase adverbial	16, 17, 18.
19)	<i>pingean</i>	(v7)	dirán de mí / recuerdo		frase verbal	
20)	<i>akordakunumekengeyant</i>	(v8)	cada cierto tiempo / recordarán bien de mí		frase verbal	
21)	e	(v')	determina el tono	4 / 2.28%	vocal media	2, 7, 12, 16.

### 5.2.3. Descripción gramatical y significado de algunas fórmulas

1) *Marikita* es una fórmula nominal que tiene cuatro sílabas (vvv-). Se repite 49 veces, con una frecuencia de un 28%. Se encuentra en las líneas (1, 4, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 17). Es sustantivo (en diminutivo). Es una expresión de amor y ternura dirigida a la esposa amada. El matrimonio es una institución que conserva la especie humana y mantiene la unidad comunitaria y familiar, espacio donde se nutre el amor y permite el desarrollo de la nueva generación. Éste se celebra mediante el *mafūn* (casamiento) y/o ceremonias rituales como el *ngilhañmawūn*. La fórmula se encuentra presente casi en todas las líneas. Por ejemplo, la estrofa I se constituye sólo de ésta. En los demás casos, aparece casi siempre después de la segunda mitad de líneas o en la última de cada “estrofa”.

2) *Ngañikūmekepuwen'üy* (N° 3, en la tabla) tiene la siguiente métrica (vvv-v-). Se compone de *ngañi*; es decir, la partícula *nga* y el posesivo *ñi* (mi); el adjetivo *kūme* (bueno); *ke*, partícula pluralizador de adjetivo; *pu*, partícula pluralizador de sustantivo; *wen'üy*, sustantivo (amigo). El significado que entrega es «mis buenos amigos». La amistad es un valorpreciado y que se reconoce en el buen recibimiento en el hogar. Este esquema se aplica en formas como 4) *ngañipuwen'üy*, 5) *ngañikumewen'üy*, 6) *ngañiwen'üy*.

3) *an'ay* (N° 7, en la tabla) se encuentra repetida siete veces, equivale a un 4,0% de uso. Se encuentra en las líneas (4, 5, 13, 14, 17). Y es el

interlocutor, equivalente a la segunda persona “Tú”; “Oiga o Usted”. Es un pronombre de segunda persona singular, que permite la construcción de variadas frases similares. Su presencia indica la comunicación *in situ* del *ülkantufe* con el *alhkütupelu*.

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

5) *kümereynatu* (N° 11, en la tabla) consta de las siguientes sílabas (v-v-). Se repite 3 veces con un 1,61% y aparece en la línea 9. Consta de las palabras: *küme*, adjetivo (bueno); *reynatu* (peinar). La idea que se desprende es que al servir a la visita debe andar elegante, pero literalmente quiere decir “estar bien peinada.” El auditorio sabe que esta solicitud, además, significa tener la casa limpia, la comida bien preparada, las cosas o los utensilios de cocina ubicados adecuadamente, etc. Como implica, también, estar bañada y vestida con el mejor vestido.

6) *kiñekümeponthomewnga* (N° 16, en la tabla) es una fórmula que tiene la siguiente métrica (vvv-vvv-) se repite 2 veces, con 1,14% de frecuencia. Es una frase constituida de *kiñe*, adjetivo numeral (uno); *küme* (bueno), adjetivo calificativo; *pontho* (sustantivo) (cobija de lana tejida a telar); *mew* posposición (en); *nga* (partícula). La idea que desprendemos es el respeto al amigo. Colocar un *pontho* nuevo a la visita en el asiento es símbolo de máximo respeto y amistad.

#### 5.2.4. Esquema de distribución de las fórmulas

Mediante los símbolos que hemos utilizado (s1, v1, s2, p1...), buscamos representar gráficamente la distribución de las fórmulas en el canto. Por ejemplo, el símbolo s1, que representa la fórmula nominal estudiada, se encuentra en toda la línea 1 de la estrofa I; como también en las líneas 6, 10, 15; y, en parte final de las líneas 4, 5, 6, 11, 13, 15, 18. De manera



similar se podrá observar el modo de empleo de las demás fórmulas en el esquema, identificando sus símbolos:

I

1-	s1	s1	s1	s1	s1	s1	s1	s1	s1
s1	s1	s1	s1	s1	s1				

II

2-	e								
3-	v1	v1	v1	s2.1	p1	s1	s1	s1	s1
4-	v2	v3	s.2.2	p1	s1	s1	s1		
5-	s1	s1	s1	s1	s1				

III

6-	2								
7-	v2	v4	s1	v4	s1				
8-	v5	v5	v6	s1	v6				
9-	v1	v1	s2.3	s1	s1	s1			

IV

10-	e								
11-	v7	v7	v8	s3	s4	p1	s1	s1	
12-	v9	v10	p1	s5	s5				
13-	s1	s1	s1	s1	s1				

V

14-	e								
15-	a1	v11	s 2.2	p1	s1	s1	s1		
16-	ala 1.2	s1		a 1.2	v12	s2.3	p1		
17-	a1	v13	a1	v13	s 2.3	s6	s2.3	s6	
18-	v14	p1	s1	v5	p1	s1	s1	v15	

### 5.3. Descripción temática

Parry denomina tema un “grupo de ideas regularmente usado en la narración de cuento con estilo formulaico”. Nosotros advertimos el modo de empleo de las fórmulas en el canto que es dual, tetra o cuatripartita en el desarrollo del tema:

5.3.1. En una secuencia de fórmula nominal que conforma toda la primera estrofa, el esposo invoca afectivamente a su mujer con el propósito de comunicar algo relevante para ambos:

*Marikitamarikitamarikitamarikitamarikita*  
*marikitamarikitamarikita*  
*MariitaMariitaMariitaMariitaMariitaMariitaMariitaMariita*  
*Mariita*  
*marikitamarikitamarikitamarikitamarikitamarikita*  
*MariitaMariitaMariitaMariitaMariitaMariita*

5.3.2. Ciertas fórmulas se repiten dos o más veces antes de enlazarse a otra frase. Llamaremos empleo dual, como las fórmulas subrayadas en las líneas:

5        kūmeatendekūmeatendelayannga  
 14      rekūlenturekūlentukunuafimian'ay

El esposo señala que ella deberá tener especial consideración por las visitas, puesto que son personas respetadas. Ambos deberán preocuparse de los más mínimos detalles para ofrecer una recepción digna, esto es, saludarlos pasándoles la mano; ofrecerles asiento en donde descansar; desplazarse con finura y rapidez a fin de estar siempre preocupada por la feliz estada de la visita.

5.3.3. También las fórmulas se repiten tres o más veces antes de enlazarse a otra expresión. A esto hemos llamado uso triple de fórmulas. Por ejemplo:

16 *mūnakūmeatendeeneungamūnakūmeatendeeneunga*  
 con tanta diligencia me atendió  
*gañikūmewen'üyngañikurengañikūmewen'üyngañikure*  
 la querida esposa de mi excelente amigo

El esposo expresa que si la atención a los amigos se efectúa de manera óptima, él como jefe de hogar y varón de la comunidad será objeto de un grato recuerdo. Será estimado por los amigos quienes comentarán diciendo: es un buen amigo, nos recibió en su hogar y, además, que tiene una buena esposa, por su tan diligente atención. Con esto, ellos demostrarán aprecio y valoración.

## 6. Consideraciones finales

6.1. El *ül Marikitá* emplea el metro [vvv-] de manera preponderante, con un 68,03%; luego, el metro [v-] (yámbico) con un 11,47%; y, en tercer lugar, el metro [vv-] (anapéstico) con un 8,19%. Las líneas de más uso

son los octómetros (33,33%); los bímetros (22,22%); los dodecámetros (16,16%). La fórmula nominal *Marikita* por sí sola llega a constituir una estrofa, pero también viene a ser parte de las demás líneas y, sin duda, conlleva parte importante del contenido temático. La fórmula *Marikita* (vvv -), que consta de tres sílabas cortas y una larga, es un sustantivo propio, literalmente significa “*Mariita*” (expresión de afecto). En el texto melódico, connota el amor que el esposo tiene por su esposa, la confianza y estima que siente en cuanto es su compañera, confidente y dueña de hogar. Todo aquello expresado en la línea mediante el ritmo y la melodía. En la representación gráfica, se observa el modo de usar las fórmulas en el canto cuya distribución se podrá apreciar en el esquema presentado (V. 5.2.4). Las fórmulas responden a un orden dual, tri o cuatripartito. El uso de éstas conduce a la construcción del nivel temático.

6.2. En este trabajo se ha pretendido demostrar que el canto mapuche está basado, en cuanto a su composición, en técnicas “textuales” propias de la oralidad; por ende, responde a una estructura definida, es decir, quien la conoce es un *ülkantufe*. En este sentido, el resultado obtenido puede calificarse como positivo, ya que se pudo comprobar la hipótesis de trabajo al haber descrito de manera objetiva los rasgos definitorios del canto mapuche. A su vez, esto permite un mejor acercamiento a la significación y a la lógica cultural presente en el canto, explicitado tanto en el nivel métrico, formulario y temático. La segmentación artificial efectuada, que en la performance no es tal, ya sea a nivel de metro, de fórmula o tema, ha tenido una utilidad práctica, cual es la de observar de manera objetiva los elementos constitutivos, para describir sus características, su funcionamiento y el sentido que se atribuye al canto. Es así como el análisis métrico permitió: 1) identificar las líneas con su composición silábica y métrica; 2) identificar el metro, cuantificarlo y reconocer a los más recurrentes; 3) distinguir la estructura métrica y su frecuencia de uso; 4) reconocer el patrón métrico (aunque, por esta vez, de manera aproximada). El estudio de la fórmula posibilitó mostrar: 1) un listado de fórmulas, cuya descripción gramatical ayuda a comprender su significado; y, al mismo tiempo, que da cuenta que es parte importante en la construcción del canto; 2) la existencia de la fórmula nominal y verbal, cuya distribución dual, tri y cuatripartita no son meras repeticiones, sino que dan cuenta de un conjunto de significados que deben ser comprendidos desde la epistemología mapuche; 3) que el conocimiento, dominio y uso de las fórmulas en el ül responde a fenómenos nemotécnicos y en ningún caso escriturales; 4) que la fórmula es fundamental en la construcción del canto, siempre en coexistencia

y co-funcionamiento con los rasgos métricos y temáticos que caracterizan a las secuencias fónicas que posibilitan la construcción del nivel temático, el que permite comprender cómo el individuo se inspira por la interacción con el mundo concreto en donde vive (su *mapu*), con sus semejantes, el espacio, la naturaleza, etc.

6.3. Por otra parte, la revisión bibliográfica ha permitido observar que el canto mapuche ha sido estudiado preferentemente en cuanto a producción verbal proveniente de la escritura, adscribiéndose a diferentes áreas del saber, como poesía, folklore social, teoría literaria nativa, etnoliteratura, etc. El enfoque oralista asumido por nosotros ha ampliado el concepto de canto mapuche, incluyendo en él tanto el *ül* como el *nūtham*, producciones verbales orales que presentan una composición rítmica, formularia y temática.

6.4. Analizar desde el punto de vista métrico los “textos” orales mapuches, sin duda, tuvo sus complejidades, por cuanto significó, hasta donde fue posible, desprenderse psicológicamente del hábito adquirido de ser en alguna medida “escritor-lector”. El fenómeno gráfico ha calado tan hondo que cuesta trabajo comprender que los grafemas, por ejemplo, son signos arbitrarios, que únicamente representan fonemas. Estas incomprendiones ha llevado a discusiones innecesarias, sobre todo cuando se deben tomar decisiones para el establecimiento de los alfabetos en aquellas lenguas que aún no tienen escritura. Algo similar ha ocurrido al momento de determinar las sílabas y en particular al distinguir los metros. Esto es porque el lenguaje humano es heteróclito, según Saussure (1960). Por otro lado, la condición de ser nativo hablante de la lengua y tener conciencia de la escritura estandarizada ha afectado, en un principio en alguna medida, en la dificultad para discernir cabalmente lo grafémico de lo fonológico. De esta manera, al comienzo se llegó a suponer que la realización fonética de un determinado sonido silábico debería ser segmentado y transcrito conforme al modo en que debería darse en el habla formal, teniendo como referente la escritura. Según lo anterior, todos los fonos deberían realizarse cabalmente en el acto de habla. Sin embargo, se pudo comprender que esto es así sólo en parte, pues ciertas sílabas se realizan a través de complejos procesos morfofonológicos en los que algunos fonos no se realizan de manera fisiológica, sino síquicamente. Por lo que, la descripción métrica, junto con escuchar pacientemente el material grabado, ha demandado fijar los criterios desde el punto de vista oralista para emprender el análisis.

6.5. La presencia de los elementos recurrentes descritos indica que

los cantos están asociados por ciertos eslabones cuya descripción permite comprender su contenido y la visión de mundo indígena, y advertir que estos están operando en el lenguaje mapuche para reconstruir la tradición de la cultura mapuche, estando aún viva. Estos elementos, además, están reflejando la técnica de composición del canto mapuche en la oralidad primaria, es decir, allí el modelo de producción verbal que emplea herramientas sonoras en algunos casos es de gran complejidad. Estos resultados, sin embargo, deben ser entendidos como parciales y no definitivos, pero que, sin duda, aportan al conocimiento del canto mapuche.

## 7. Bibliografía

- Aguirre, P. (1980). *Recopilación y Clasificación de los Relatos Orales Mapuche*, Seminario para optar al Título Pedagogía en Castellano. Temuco. Universidad de Chile.
- Augusta, F. (1934). *Lecturas araucanas*. Imprenta editorial San Francisco. Padre las Casas. Temuco.
- Carrasco, I.. (1988). “Literatura Mapuche”, en *América Indígena*, N° 4, Instituto Indigenista Americano México DF.
- Deny, J. (1995). “El Pensamiento Racional en la Cultura Oral y la Descontextualización Escrita”, en *Cultura Escrita y Oralidad*. España: Gedisa Editorial.
- Flisher, C. (1995). “Metalenguaje Oral”, en *Cultura Escrita y Oralidad*. España: Gedisa Editorial.
- Gallardo, A. (1988). “El Desarrollo de la Escritura en Lenguas Vernáculas de Chile”. En *Alfabeto Mapuche Unificado*, Sociedad Chilena de Lingüística, SOCHIL, Universidad Católica. Temuco, Chile.
- Golluscio de Garaño, L. (1984). “Algunos Aspectos de la Teoría Literaria Mapuche”, en *Actas Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche, Temuco, Chile*, Universidad de la Frontera.
- Grebe, M. E.; S. Pacheco, J. Segura (1972). “Cosmovisión Mapuche”, en *Cuadernos de la Realidad Nacional*, N°14, Santiago. Universidad Católica de Chile.
- Grebe, M. E. (1986). “El Lenguaje Ritual Mapuche, Estudios Antropológico del Texto en su Contexto”, en *Actas de Lengua y Literatura Mapuche, UFRO*. Temuco.

- Havelock, E. (1995). "La Ecuación Oral-Escrita: una Forma para la Mentalidad Moderna", en *Cultura Escrita y Oralidad*. Barcelona. Editorial Gedisa.
- Lenz, R. (1987). *Estudios Araucanos*. Imprenta Cervantes. Santiago de Chile.
- Lord, A. (1960). *Singer of Tale*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y Escritura*. México, D. F. Fondo de Cultura Económica.
- Olson, D. (1995). "Cultura Escrita y Objetividad: el Surgimiento de la Ciencia Moderna", en *Cultura Escrita y Oralidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Oyarce, A. y González, E. (1986). "Kallfulikan un canto mapuche. Descripción Etnográfica, Análisis musical y sus correspondencias con el aspecto literario". En *Actas Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche*, UFRO- ILV. Temuco.
- Painequeo H. (1988). "Kiñe Pichi ùl, Consideraciones Textuales y Extratextuales de una Canción Mapuche", en *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, N° 3 Temuco, Chile.
- (2000). "La Oralidad en el Canto Mapuche", Tesis para optar al grado de Magíster en Lingüística Indoamericana. CIESAS. México. DF.
- (2002). "¿Existe la Oralidad Primaria en el Canto Mapuche: Diálogo con ùlkantufe", En *Revista de Educación y Humanidades*; Facultad de Educación y Humanidades. Ediciones Universidad de la Frontera. Temuco.
- Peabody, B. (1975). "The Winged Word: A study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally Through Hesiod's *Works and Days*", State University of New York Press, Albany.
- Cfr. SOCHIL (1988). *Alfabeto Unificado*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Sede Temuco.
- Zúñiga, F. (2006). *Mapudungun. El Habla Mapuche*. Centro de Estudios Públicos. Santiago. Chile.

## 8. Anexo<sup>26</sup>

**Marikita**  
Canto Mapuche

The musical score is divided into two systems, each containing six staves. The lyrics are written below the notes in both Mapuche and Spanish.

**System 1:**

- Staff 1: ma ri ki ta ma ri ki ta ma ri ki ta ma ri ki
- Staff 2: ta ma ri ki ta ma ri ki ta ma ri ki ta ma ri ki
- Staff 3: ta ma (ro) to ma ri ki ta ma ri ki ta - ma ri ki
- Staff 4: ta ma ri ki ta ma ri ki ta ma ri ki ta
- Staff 5: eu a ku ten ga a ku ten
- Staff 6: ga a ku ten ga a ku ten ga nga ri ku me ku pu wu

**System 2:**

- Staff 1: nhuy a nay Ma ri ki tau Ma ri ki tti Ma ri ki
- Staff 2: tau Ma ri ki tau ku me a ten de ku me a ten de la gan
- Staff 3: nga ngi ti pu we nhuy a nhuy Ma ri ki tau Ma ri ki
- Staff 4: ta Ma ri ki tti Ma ri ki ta Ma ri ki ta Ma ri ki
- Staff 5: ta Ma ri ki ta Ma ri ki ta
- Staff 6: eu pre pa ran ku ley ay mi pre pa ran ku

<sup>26</sup> Cfr. Painequeo P. Héctor (2.000: 76-81)

ley ay mi Ma ri ki tao Pre pa run ko ley ay mi Ma ri ki  
 tao Ku me rey na tu ku me rey na tu ku me rey na tu ley ay  
 mi Ma ri ki tao Ku me rey na tu ley ay mi ma ri ki  
 ta ma ri ki ta ma ri ki ta a ku len ga a ku len  
 ga a ga ri ko me wenhuy ma ri ki ta ma ri ki ta ma ri ki  
 ta cu - - - - - a no na gum a no na  
 gum a no na gum ku ru le lay an kay ki he ku me ku he ku  
 me wang ku me va nhay Ma ri ki ta ma ri ki ta  
 re ku len tu ru ku len tu ku nu a ri mi a nhay  
 (1) ki he ku me pon tho meum ga (na o) ki he ku me pon tho meum  
 ga (na o) Ma ri ki tao Ma ri ki tao Ma ri ki ta Ma ri ki



fey meua fey meua ga fey meua fey meua ga ma na ku me a kor da  
 va (a) e ne u nga fi pa wo nuy a nuy (v) ma ri ki  
 ta ma ri ki ta ma ri ki ta ma na ku me ma na ku  
 me ku re ma na ku me ku re ni yer keyn ga fi we nuy  
 ia chen ga ma na ku me a ten de e neun  
 ga ma na ku me a ten de ge neun ga (ou) nga fi ku  
 me we nuy nga ni ku re - e nga fi ku me we nuy nga  
 ni (wi) pi yen ge na nuy ma ri ki ta a kor da ku nu me ken ge  
 yan a nuy ma ri ki ta ma ri ki ta pin ga