



**TRANS 19 (2015)**  
**ARTÍCULOS/ARTICLES**

**El origen africano del Kultrún mapuche**  
Jorge Salvo (Claflin University)

<p><b>Resumen</b></p> <p>La negación de la africanidad, la sistemática subestimación de las culturas no europeas y los prejuicios eurocéntricos que aun dominan la academia latinoamericana, han impedido desentrañar el origen y la diversidad de muchos de los elementos culturales de nuestras sociedades. Sin embargo, en el siglo XVI, a Las Américas, llegó un promedio de 4 africanos por cada europeo. A pesar de eso, se ha negado la influencia que esa proporción de africanos ejerció durante La Conquista española. En este trabajo nos centramos en la africanidad de un solo instrumento musical, el <i>kultrún</i>, demostramos la imposibilidad de que tenga un origen espontáneo en el ámbito local, establecemos una línea razonable y documentada de su introducción entre los Mapuche del sur de Chile, de su permanencia histórica en esa cultura local, y de su inequívoca relación con los tambores afro-cubanos, afro-brasileños y de Senegambia.</p>	<p><b>Abstract</b></p> <p>Denial of African presence, systematic underestimation of non-European cultures and fossilization of Eurocentric prejudices, within the Latin American Academe, have prevented the understanding of the origin and diversity of many cultural elements in our societies. Nonetheless, during the 16<sup>th</sup> century, an average of 4 Africans arrived to the Americas, for each European. Despite of that, there is a continued negation of the influence that that large proportion of Africans had during the Spanish Conquest. This work centers in the African origin of only one musical instrument, the <i>kultrún</i>, it demonstrates the impossibility of a spontaneous local origin, it establishes a reasonable and documented path for its introduction among the Mapuche from Southern Chile, its historical survival in local cultures, and its unequivocal relation with the Afro-Cuban and Afro-Brazilian drums as well as the drums from Senegambia.</p>
<p><b>Palabras clave</b></p> <p>Etnomusicología, afrochileno, mapuche, kultrún, etnohistoria</p>	<p><b>Keywords</b></p> <p>Ethnomusicology, Afro Chilean, Mapuche, kultrun, ethnohistory</p>
<p><b>Fecha de recepción:</b> octubre 2014 <b>Fecha de aceptación:</b> mayo 2015 <b>Fecha de publicación:</b> octubre 2015</p>	<p><b>Received:</b> October 2014 <b>Acceptance Date:</b> May 2015 <b>Release Date:</b> October 2015</p>

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## El origen africano del Kultrún mapuche

Jorge Salvo (Claflin University)

El *Kultrún* es un instrumento musical de percusión perteneciente a la cultura mapuche. Es un tambor del tipo de timbal, “el cual se cree que posee el poder de atraer las fuerzas cósmicas y terrenales esenciales para la sanación” (Putzi 2009: 77)<sup>1</sup>. Parece tener un rol fundamental en la preservación de la cosmovisión y en la difusión generacional de la estructura ideológica de las comunidades mapuche. Su función principal es de carácter místico y posee cualidades curativas importantes.<sup>2</sup> Tiene que ser consagrado y es de uso exclusivo de la machi<sup>3</sup>, y aunque se transforma, en un instrumento personalizado, con propiedades especiales de carácter espiritual, estas pertenecen a la comunidad, más que a la persona. Se percute con una baqueta sobre un parche de cuero de chivo y, como en su interior posee una serie variable de objetos sueltos, actúa también como una sonajera. A este complejo instrumento músico ritual de la cultura mapuche actual, se le ha supuesto un origen vernáculo, a pesar de la falta de evidencia que soporte dicha suposición. Muchos factores relacionados a la dinámica política y social del Chile republicano, se han juntado para fosilizar este prejuicio<sup>4</sup>, al que se adhieren académicos, musicólogos, historiadores e, incluso, cultores del instrumento. Nosotros partimos comprobando el origen africano de los tambores, la extraordinaria similitud de tambores africanos actuales con el kultrún y, por último, las condiciones y el momento en que dicha transferencia cultural se produjo.

A pesar de la falta de evidencia arqueológica precolombina, los autores presuponen su origen local, ya que tampoco se encuentran instrumentos suficientemente parecidos entre las otras culturas regionales, como para inferir una conexión<sup>5</sup>. Sin embargo, tiene una extraordinaria similitud con otros timbales y tambores de las culturas de la costa occidental del continente africano y los tambores sacros de los enclaves afrodescendientes de Sudamérica y el Caribe, más notablemente los tambores ceremoniales de la Santería<sup>6</sup>, en Cuba, y aquellos estudiados por Herskovits en Brasil (1944). La tradición etnográfica supone que los elementos culturales como los instrumentos de percusión, corresponden a un estadio universal de evolución lineal de la cultura, bajo el postulado, ya desbancado, de que a cierto grado de desarrollo técnico, correspondería un específico entorno cultural. Según esto, el kultrún se habría desarrollado de manera espontánea, independiente y aislada.

En todo caso, se hace difícil aceptar que un instrumento de alta complejidad y sofisticación, tanto en su uso como en su fabricación, haya podido desarrollarse de modo espontáneo en una cultura de reciente formación, con un desarrollo tecnológico más bien simple, como la cultura mapuche. A eso debemos añadir que el kultrún, que no aparece en la evidencia arqueológica, se ha mantenido sin cambios importantes por los quinientos años siguientes a la llegada de los españoles. Digamos además, como lo veremos más adelante, que los principales elementos

<sup>1</sup> En inglés en el original. Todas las traducciones al castellano son de la autoría del autor salvo que se indique lo contrario.

<sup>2</sup> Para Ana Mariella Bacigalupo (2001) es el símbolo de la voz de las machis, la forma e instrumento por el cual ellas se expresan, a la vez que se comunican con los espíritus que les proveen su fortaleza y sus poderes curativos.

<sup>3</sup> “En la cultura mapuche la machi es considerada el vínculo principal entre el mundo sobrenatural de espíritus y deidades y el mundo real y humano (Bacigalupo 2003). Su rol más antiguo y documentado es la curación espiritual y su uso de hierbas medicinales. La función sacerdotal de la machi como orador ante la colectividad es una innovación más reciente”. (Muñoz Morandé 2006, s/p) Aunque hoy en día, la machi es generalmente una mujer, no lo es exclusivamente, sino que existen muchos machis hombres. Incluso, en los siglos XVI y XVII, la gran mayoría de las machis, lo eran.

<sup>4</sup> Cuando decimos “prejuicio” nos referimos a su acepción originaria, o sea a la formación de un juicio, sin cuestionarlo, revisarlo y basado en simples especulaciones o razonamientos sin fundamento en la realidad

<sup>5</sup> Los estudios arqueológicos del Norte Grande de Chile muestran una serie de instrumentos musicales, pero “los tambores no se encuentran representados” (Grebe 1974: 12).

<sup>6</sup> Santería es la forma que la religión Yoruba adoptó en Cuba, para evitar la persecución de la Iglesia Católica Española

incluidos en su fabricación actual, como el chivo, de cuya piel se fabrica la membrana, fueron introducidos a la llegada de estos, en el siglo XVI. La aplicación del Principio de Ockham<sup>7</sup>, nos lleva a pensar que el kultrún no entró en la cultura mapuche sino hasta esa época. A pesar de la negación sistemática y repetida de los historiadores chilenos acerca de la presencia africana en el período colonial español, ha resultado ampliamente demostrada su participación relevante y numerosa en la formación de la última colonia de España en América, en el siglo XVI.<sup>8</sup>

Todo parece indicar que los tambores, en un momento u otro, tuvieron su origen en África (Barriga Monroy 2004). Para seguir su trayectoria, entonces, proponemos un análisis afrocéntrico<sup>9</sup>. Ya, a partir del siglo XVI, los tambores se transformaron en una característica distintiva de la africanidad, junto a las danzas que usualmente les acompañan (Rondón 2014). No puede ser casual, entonces, que las primeras evidencias históricas y arqueológicas que se encuentran del kultrún vengan precisamente de esa época. Pero el kultrún es mucho más que un mero instrumento musical en el complejo entramado de la cultura mapuche:

Cada uno de estos diseños [en el kultrún] representa al mundo terrestre y sus divisiones. La cruz representa a los cuatro puntos cardinales; los puntos o dibujos circulares a las cuatro estrellas o planetas y sus respectivos cuatro dioses; los extremos de los brazos de la cruz a los cuatro lugares terrestres con sus respectivas familias de deidades; la intersección de los brazos de la cruz al centro del mundo, el lugar donde está la propia reducción, la propia tierra (Grebe 1973: 15).

Adherimos a Grebe porque también “creemos que un conocimiento exhaustivo y profundo de este instrumento favorecerá la comprensión de la configuración total de la música mapuche en relación a su contexto sociocultural del cual es parte inseparable” (1973: 4). Sólo que el artículo de María Ester Grebe, se centra en los “aspectos sincrónicos de acuerdo a una perspectiva actual y vigente, [dejando de lado], los aspectos diacrónicos del instrumento, vale decir, su evolución histórica y sus correspondientes procesos de aculturación” (Ibid.). Nuestra intención es, precisamente, la contraria de Grebe, la de hacer esa extrapolación diacrónica que nos ayude a establecer el punto en el cuál el kultrún entró a formar parte de la sacralidad mapuche y la viabilidad de que esta entrada se haya dado directamente desde la africanidad, sin pasar por el cedazo cultural o ideológico europeo, como postulamos en la hipótesis. También, analizaremos los materiales y las técnicas de construcción del kultrún, para compararlas con otros tambores chamánicos o sacros de algunas expresiones afroamericanas, y con los tambores originales de la costa Oeste de África. Cerraremos el trabajo, analizando la información histórica de la que disponemos que contextualice históricamente la auténtica síncretis<sup>10</sup> que se produce entre lo mapuche y lo africano.

El de Grebe parece ser el único trabajo destinado exclusivamente al objeto de nuestro estudio. La misma Grebe informa que, “la revisión de esta literatura [sobre el kultrún] permite concluir que, en la actualidad, no se cuenta con una monografía especializada sobre el instrumento; ni tampoco con trabajos sistemáticos sobre los instrumentos vernáculos de Chile”

<sup>7</sup> El Principio de Ockham (Ockham's Razor, en inglés), llamado así por el monje medieval que lo enunció, postula que de todas las soluciones posibles a un problema científico o filosófico, la más simple será siempre la más acertada o cercana a la verdad.

<sup>8</sup> Para información más detallada ver: Cussen (2006) y Salvo (2013).

<sup>9</sup> Que pone lo africano en el centro de los estudios de temas africanos. Véase, Diop (1974, 1987, 1991); Asante (1998, 2003); Salvo (2013).

<sup>10</sup> Hay que aclarar que entendemos este proceso como una auténtica síncretis entre lo vernáculo americano (mapuche) y lo vernáculo africano, para diferenciarlo del concepto de sincretismo que se le ha aplicado a la Santería, en Cuba. Entendemos el proceso sincrético como análogo al proceso simbiótico en biología, donde se juntan dos elementos en igualdad de condiciones y crean una relación de mutuo beneficio, como sería el caso mapuche/africano. En el caso de la Santería, se trata de una religión africana, la religión Yoruba que adquiere una fachada cristiana, enmascarando a las semi-deidades yorubas (los orishas) en las figuras de los santos católicos, pero manteniendo todos los elementos de la religión africana, sin realmente adquirir los elementos de la teología católica, o sea una unión desigual de carácter no simbiótico, sin beneficios mutuos. No es ni un tema menor, ni un tema exclusivamente semántico, pero que escapa a la denotación de este trabajo.

(1973: 4)<sup>11</sup>. Después de Grebe, Ana Bacigalupo (2001) publica *La voz del kultrún en la modernidad*, cuyo propósito “es identificar y analizar este fenómeno de tradición, adaptación y cambio del rol de la *machi* en la actualidad” (p. 11). Como se ve, el trabajo de Bacigalupo está destinado, no al instrumento, sino que a sus intérpretes, las machis. No se encuentran otros trabajos que puedan aportar elementos relevantes al estudio de este timbal. En todo caso, la intrínseca relación entre el instrumento y su intérprete, no permite aislar un componente del otro:

El *kultrun* o tambor ritual de la *machi* está confeccionado de un plato de madera generalmente de roble o de laurel cubierto con cuero de chivo y amarrado con crin de caballo o cuero torcido. Frecuentemente las *machi* ponen monedas, semillas, balas, bolitas de vidrio y otros objetos dentro del *kultrun* para que suenen cuando las *machi* lo agitan (Bacigalupo 2001: 25. Énfasis añadido)<sup>12</sup>.

Es importante destacar que el kultrún se confecciona a partir de un solo trozo de madera, al que se le ha tallado su forma y ahuecado su interior. Aunque se hagan imitaciones del kultrún con el método de los listones que se usan en la construcción de barriles, estos nunca alcanzan un nivel sagrado o una función ritual. Algo similar sucede con el uso de membranas confeccionadas con la piel de otros animales que no sean chivos. Digamos, en este contexto, que aunque el kultrún hoy en día, es solamente uno, se conocen dos tipos, existiendo otro denominado *kakel-kultrún* descrito por Izikowitz (1935) “como un tambor grande de doble parche manufacturado con un tronco perforado.” (Grebe 1973: 7) Rodolfo Lenz, también registra la existencia de estos tambores de doble parche y mayor tamaño, aunque no lo considera una forma de kultrún, sino que un: “tambor ordinario [que] se hace de un tronco hueco con un cuero en cada lado.” (1895-97: 389) La existencia de estos kultrunes de mayor tamaño se comprueba porque “algunos ejemplares de esta variedad de *kultrún* se conservan en el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago, Chile” (Grebe 1973: 7).

### Origen africano del tambor

La asociación de la percusión y de los tambores con la negritud y la africanidad se ha transformado no sólo en Hispanoamérica, sino que a través del mundo, en una suerte de lugar común. En un proyecto de ley oficial del Gobierno de Chile, presentado para oficializar el reconocimiento de una llamada “etnia afrodescendiente”, se dice que: “en el año 2002 los afrodescendientes crearon la Agrupación “Oro Negro”. Sus integrantes salieron a las calles con sus bailes al ritmo de los tambores para declarar públicamente su existencia.” (2010: s/p) He aquí un contexto, en pleno siglo XXI, en que oficialmente en Chile se declara la existencia de los afrodescendientes, única y exclusivamente porque pueden ser identificados por sus bailes al ritmo de tambores.

Para Rondón, “en estas dos manifestaciones adoptadas y adaptadas a nivel local, se representan dos aspectos distintivos de la negritud: su corporalidad en movimiento y su rítmica en grupos de tambores” (Rondón 2014: 52). Pero esta identificación de la negritud con los tambores y la danza, al son de los ritmos percusivos, no es una cuestión moderna, sino que se ha expandido y mantenido a través de los años:

<sup>11</sup> Hay que hacer notar que la misma María Ester Grebe, en su artículo “Los instrumentos musicales precolombinos de Chile”, publicado en la misma *Revista Musical Chilena*, apenas un año después, en 1974, no menciona el kultrún, aunque menciona un membranófono de madera, proveniente de la zona del norte, en San Pedro de Atacama (1974: 21-24).

<sup>12</sup> Digamos de pasada que los objetos insertos dentro del kultrún, difícilmente tienen como objetivo único el efecto de sonajera. Entre otras cosas se pone tierra de Argentina (o sea, del este) y se “atrapa” la voz de la machi en su interior, lo que indica que los objetos tienen una significación ritual, posiblemente perdida en el tiempo.

Según diversos estudios de investigación, el origen del tambor es africano, y se remonta a la prehistoria. El tambor llega a Europa a través de las migraciones de africanos y moros a Europa. *Posteriormente, el tambor también penetra en el Nuevo Mundo, cuando los ejércitos conquistadores inician la colonización americana.* Cuando los africanos esclavizados llegan a América, exploran diversas posibilidades sonoras, convirtiendo casi cualquier objeto en tambor y en motivación para el baile (Barriga 2004: 31. Énfasis añadido).

Barriga, que hace un buen estudio sobre los tambores, peca de excesivo eurocentrismo e ignora la presencia masiva de africanos en Las Américas junto a los españoles en el siglo XVI y tiende a pensar que la entrada del tambor a Las Américas, si bien viene últimamente de África, habría llegado de la mano de los europeos. En todo caso, está claro, por las crónicas y los documentos del período, que el kultrún mapuche no fue una introducción española, puesto que las primeras referencias vienen de esos cronistas y se refieren al instrumento como característico de las comunidades originarias. Grebe (1974) lo incluye, sin dudas de su parte, entre los instrumentos pre-colombinos. Aunque, como decíamos anteriormente, Grebe hace un estudio sincrónico, lo que significa que no se aventura en deconstruir el origen de dicho instrumento, asumiendo, sin mayores cuestionamientos ni explicaciones, su origen local.<sup>13</sup> Grebe, al igual que la casi totalidad de historiadores y académicos chilenos hasta el día de hoy, parece rechazar de plano que pudiera haber habido algún contacto o relación entre mapuches y africanos que se hubiera dado sin la directa intervención de los españoles.

Lo mismo hace Rondón (2014) en un estudio que, fuera de esa evidente carencia, es bastante innovador y completo sobre la influencia africana en la música popular chilena. Entiende Rondón que tanto los tambores como la música rítmica y las danzas, tanto modernas como la cumbia o tradicionales como la cueca, tienen origen africano, producto del hecho de que los tambores y sus ritmos son característicos de la negritud. En todo caso, al igual que Barriga cae en la visión eurocéntrica que niega la presencia africana directa, no matizada por la influencia española. Él recoge las ordenanzas de un navío, de las cuáles extrapola la función de atambor, como exclusiva de negros en el siglo XVI hispanoamericano: “En la última década de ese siglo las instrucciones que, para dos navíos enviados a Chile dictara el virrey García Hurtado de Mendoza en 1591, nos dan cuenta que la única excepción al embarque de negros era aquella que permitía que abordaran solo en condición de *atambor*, pífano o trompeta” (Rondón 2014: 65-66. Énfasis añadido). Sin embargo, la extrapolación de Rondón induce a error, no en cuanto a la exclusividad para los negros de la profesión de atambor, sino que en cuanto a la autorización para embarcar negros y al traslado de ellos a Las Américas. En la cita del documento, tomada de Mellafe (1959), que Rondón reproduce inmediatamente a continuación de la cita ya mencionada, se expresa claramente que la prohibición es para llevar negros “en plazas de marineros [o] grumetes”. En el siguiente ítem (# 12) de la ordenanza consignada en el libro de Mellafe clarifica las razones por las que se emite la resolución del ítem # 11:

porque los almirantes, capitanes y maestros y otros oficiales han tenido de costumbre llevar y traer en los navíos de la armada, negros y negras de su servicio y los dichos negros los han hecho asentar en plazas de marineros y grumetes y como tales se les ha dado soldada y raciones a la ida y vuelta, lo cual ha sido en daño de la Real Hacienda y del servicio de los dichos navíos, porque los tales negros no sirven en los dichos navíos y oficios y por ser esclavos de los oficiales de la dicha armada son mandados con la libertad que conviene y llegados a tierra sus amos los llevan consigo para

<sup>13</sup> Tuve la fortuna de ser alumno de María Ester Grebe en 1972 y 1973 y conozco su rigurosidad académica. De haber intentado hacer un estudio diacrónico del instrumento, no habría escapado a su perspicacia intelectual, la condición pos-hispánica del cuero de chivo y la crin de caballo como elementos en la construcción del kultrún, aunque, por cierto, no puedo asegurar que hubiera llegado a la misma conclusión nuestra: en esos años, 1973-74, el consenso académico era que la presencia africana en Chile era escasa y tardía. Los principales estudios que dan cuenta de lo contrario no empiezan a aparecer sino hasta aproximadamente veinte años después.

servirse de ellos, ordeno y mando que en los dichos galeones no se puedan llevar más de cuatro esclavos que sirvan de grumetes [...] y el dicho almirante y capitán y maestros y demás oficiales lleven registrados sus esclavos porque los maestros cobren los fletes de ellos (Mellafe 1959: 55).

O sea que la ordenanza se emite, no para evitar el embarque de negros esclavizados, sino para obligar a sus dueños a pagar por el transporte, en lugar de agregar el costo a las arcas reales y además obtener prebendas extras por un servicio falso. Es incuestionable que las ordenanzas se emiten solamente cuando las circunstancias lo requieren, de manera que esta ordenanza prueba exactamente lo contrario de lo que cree Rondón y más bien establece el constante flujo masivo de negros de Europa hacia América<sup>14</sup>. Es más, en las capitulaciones de Conquista y las ordenanzas de barcos, se establece desde el principio, una autorización que se repite prácticamente en todas ellas, aunque el número de esclavos autorizados varía constantemente<sup>15</sup>, como esta que aparece en las capitulaciones dadas a Diego de Almagro para la conquista de Chile:

Otrosi que le daremos licencia como por la presente se la damos para que destos *nuestros reinos e del reino de Portugal e isla de Cabo Verde o de donde él o quien su poder hubiere quisiere o por bien tuviere pueda pasar e pase a las provincias é tierras de su gobernacion cien esclavos negros* en que haya a lo menos el tercio de hembras, libres de todos derechos a nos pertenecientes (Medina 1898-1902, v. 28 (1534) 227-28.Énfasis añadido).

A continuación hace provisiones para que los esclavos le sean quitados en caso de que los deje en otra parte que no sea su destino en Chile, “que si los dejare todos o parte dellos en las islas Española, San Juan é Cuba é Santiago ó en Castilla del Oro é provincias del Peru cuya gobernacion tenemos encargada al dicho Francisco Pizarro ó en otra parte alguna, los que dellos así dejare sean perdidos é aplicados para nuestra cámara é fisco.” (Medina 1898-1902, v. 28 (1534) 228) Volveremos a esta cita más adelante para aclarar que los negros traídos por Almagro a Chile, quienes supuestamente murieron en la travesía, en realidad se quedaron en Chile, ya fuera porque Almagro los liberó o porque desertaron y se refugiaron entre los indígenas. Este habría sido el momento en que los tambores como el kultrún fueron introducidos entre los mapuche.

### **Estabilidad diacrónica de los tambores ceremoniales**

Cuando se trata de tambores asociados con el ritualismo espiritual, con la expresión de la cosmogonía y con la sanación, los elementos que lo componen tienen que mantenerse para ser efectivos. La efectividad ritual de un instrumento musical dependerá de la repetición del rito hasta en sus más mínimos detalles. Por ello, cuando los esclavizados africanos llegan a Las Américas adaptan, como dice Barriga Monroy, cualquier objeto en tambor, pero solamente para efectos lúdicos o de entretenimiento, incluso para efectos políticos, como la transmisión de mensajes; pero nunca para los tambores rituales. Así, la ejecución y las formas que rodean la fabricación y el uso de un instrumento ritualístico o medicinal, como es el caso del kultrún mapuche, tenderán a

<sup>14</sup> Aunque no es la temática de este trabajo, es bueno consignar una cita de la misma ordenanza que reproduce Mellafe: “[oficiales] y capitanes tienen la costumbre de mandar lavar muchas veces su ropa blanca en los viajes que hacen, no obstante que haya falta de agua y que las negras que la lavan a vueltas de la dicha ropa lavan la suya y de *personas que se lo pagan*” (Mellafe 1959, 56). Esta cita ejemplifica la relación entre los negros y los españoles en el siglo XVI, que aunque de esclavitud, el esclavizado parece poder obtener beneficios económicos y guardarlos, con la aquiescencia no sólo de sus esclavizadores, sino que con la venia y conocimiento de las autoridades virreinales. Esta relación, necesaria para mantener el control de los esclavizados durante el período de La Conquista, tiende a desaparecer a partir de mediados del siglo XVII. Existen numerosas evidencias de que muchísimos esclavizados negros lograron reunir suficiente dinero para comprar su libertad, la de sus esposas y sus hijos. Posibilidad real que facilitó el mantenimiento de los negros junto a los españoles. Aun así, en el siglo XVI hubo miles de esclavizados que se escaparon, creando palenques de cimarrones o refugiándose con los indígenas rebeldes.

<sup>15</sup> En realidad el número de cien esclavos autorizados a Almagro para llevar a Chile es, comparativamente, pequeño; lo que podría explicarse porque las capitulaciones fueron negociadas por Hernando Pizarro, hermanastro de Francisco Pizarro y quien tenía una pelea de poder con Almagro, al punto de que terminó siendo su verdugo.

fosilizarse a través del tiempo y, aunque se pierda, o precisamente porque se pierde, el razonamiento que les da inicio, será muy difícil que tengan una variación significativa en el tiempo y en el espacio. Lo contrario ocurre con los instrumentos que tienen un contexto creativo y una función lúdica o de esparcimiento. Estos instrumentos tendrán una evolución rápida, creativa y experimental en períodos relativamente cortos y serán altamente susceptibles de ser influenciados por el contacto con otras culturas y con otras formas musicales. Si la compleja evolución de uno de estos instrumentos no puede ser ni remotamente explicada por elementos casuales y generación espontánea, como lo indica Herskovitz (1946) es absolutamente imposible tratar de explicar el desarrollo paralelo de tambores casi iguales, sin haber habido contacto entre ellos. Una de las carencias más sobresalientes en los trabajos que se refieren a este instrumento, es el que tiene relación con su origen. Grebe dice que,

en líneas generales, es difícil reconstruir su pasado y evolución formal, puesto que carecemos de ejemplares precolombinos y postcolombinos verdaderamente antiguos. Esto se debe a que sus materiales son perecibles y las normas chamánicas favorecen la pronta eliminación del instrumento enterrándolo ya sea junto al chamán fallecido o bien en lugares húmedos (1973: 36).

Se le considera por todos los estudiosos, según Grebe, como un instrumento único en el universo de los instrumentos musicales usados por los pueblos originarios de América del Sur, en el sentido de que no tiene paralelos ni similares conocidos que pertenezcan a las tradiciones musicales precolombinas, que hayan sobrevivido hasta nuestros días, ni que aparezcan descritos en ninguno de los textos europeos, desde los tiempos de la invasión española. Para Grebe, el kultrún, es “uno de los instrumentos musicales *aborígenes chilenos* de mayor interés cultural, dada su vigencia e importancia en las diversas actividades rituales de la comunidad mapuche y sus ricas implicancias funcionales” (1973: 3). La importancia del instrumento, en términos de su profunda relación con todos los elementos de la cultura mapuche, no puede ser menos enfática. Queda claro que Grebe lo estudia, no por sus características musicales, sino por su resonancia cultural. En todo caso, su opinión “concuere con la de Izikowitz, quien define el kultrún como ‘un tipo de tambor peculiar’ de los mapuches. (1935: 193)” (1973: 34) El compositor y musicólogo Juan Orrego Salas, parte también de una premisa similar:

En consecuencia, la trutruka y el kultrún pueden, perfectamente, *ser considerados como instrumentos originales de esta tribu, desarrollados con anterioridad a cualquier contacto con culturas vecinas*. Esto se confirma con los registros de los primeros cronistas en el sentido que se refieren solamente a estos dos instrumentos con la exclusión de cualquier otro (Orrego Salas 1966: 56. Énfasis añadido)<sup>16</sup>.

En lugar de pensar que ciertos elementos se mantienen, refuerzan y desarrollan aisladamente mientras que otros elementos lo hacen en forma extendida y transversal, debemos primero averiguar si la aparición de ciertos elementos corresponde a un momento traumático en la sociedad en la que se desarrollan, como sería este caso. No sólo la evolución paulatina es causal del origen de los elementos culturales, la introducción traumática y agresiva de ciertos elementos, es también causal de su origen, como lo fue en su momento la introducción del caballo<sup>17</sup> y los metales. No hay ninguna razón para pensar que el kultrún, como forma de tambor, no fue introducido al mismo tiempo que el caballo o el chivo. Al contrario, todo parece indicar

<sup>16</sup> Orrego Salas no aporta información bibliográfica sobre estas menciones, más bien parece asumirlo como algo obvio.

<sup>17</sup> El caballo, a pesar de su tardía introducción en Las Américas, a partir de la presencia española, se ha transformado en característica fundamental de la nación Comanche de norteamérica, por ejemplo Gwynne (2010).

precisamente eso, ya que los antecedentes que podrían considerarse como pruebas de la existencia de los kultrunes no aparece antes de la invasión española.

El razonamiento implícito es que el origen del instrumento es un acto de generación espontánea y su evolución, un proceso que ocurre en forma paralela a una indeterminada secuencia natural de la cultura humana, “la correlación de todos los instrumentos de los indios araucanos con la vida, los mitos y el sexo, son coincidentes con la mayoría de las equivalencias válidas para la mayoría de *los grupos primitivos* (sic.)” (Orrego Salas 1966: 56) El concepto de “grupos primitivos”, como opuestos a la idea de una sociedad europea moderna y desarrollada, ha sido descartado casi por la totalidad de los académicos, al igual que la idea de “estadios” determinados de la evolución cultural que serían iguales para todas las culturas. De hecho ya probamos que los tambores son de origen africano y que la complejidad musical y rítmica de la percusión africana no puede explicarse como de generación espontánea. Ya lo decía Melville Herkovits hace más de sesenta años cuando, concluye en su estudio sobre los tambores de Bahía, en Brasil, que

el encuentro con estos patrones de musicalización disciplinada destruye completamente cualquier idea que uno pudo haber tenido con respecto a la naturaleza casual o fortuita de la música primitiva o cualquier preconceito sobre una generación espontánea de los ritmos africanos (1944: 492).

La idea generalmente aceptada por los etnomusicólogos es que el kultrún es un instrumento musical de generación espontánea y desarrollo aislado. Si esto fuera correcto, algunas similitudes entre el kultrún y los tambores africanos podrían, legítimamente, ser explicadas como coincidencias. El uso de casi los mismos materiales, el hecho que muchos de dichos materiales son de reciente introducción en el continente, un proceso de construcción muy parecido, a pesar de su complejidad, y la “relación a su contexto sociocultural del cual es parte inseparable,” (Grebe 1973: 4) similar en ambos casos, son todos elementos que nos llevan a postular la idea contraria. Tanto los kultrunes, como los tambores africanos con que los vamos a comparar, son de uso exclusivamente chamánico, tienen propiedades curativas, usan las mismas técnicas de construcción, y representan cosmogonías muy parecidas. Una vez más vamos a adoptar una secuencia diferente a la de Grebe, quien usa una base teórica dialéctica para

apreciar las formas y significados de las expresiones artísticas y musicales aborígenes de la cultura mapuche, [intenta], mediante un estudio antropológico previo, la comprensión integral de su pensamiento mágico y onírico; de su cosmovisión preñada de contenidos telúricos y míticos, proyectados dialécticamente en estructuras dualistas antitéticas; de sus *objetos-símbolos* que condensan y sintetizan el trasfondo cultural profundo (1973: 3).

En lugar de partir de ese marco dialéctico para interpretar la cosmogonía mapuche, trataremos de partir de la descripción antropológica del instrumento, que la misma Grebe hace, para encontrar su parentesco con los tambores de reconocido origen africano. Ella piensa que el kultrún, “condensa y sintetiza *dialécticamente* su concepción [de los mapuche] espiritualista y *dual del universo*” (Énfasis añadido). Pero su razonamiento resulta contradictorio. Nos dice que,

en él [el kultrún] *se funden* la infraestructura y la superestructura, lo material y lo inmaterial, lo natural y lo sobrenatural, el tiempo y el espacio, la música y la poesía. El *microcosmo musical es uno*. El subsistirá mientras el mapuche siga proyectando en él *su pensamiento telúrico totalizador* (Grebe 1973: 37. Énfasis añadido).

Cada vez que Grebe insiste en la estructura dialéctica dual del kultrún, lo que encontramos es una tétrada: “El territorio Mapuche está dividido en cuatro regiones principales o wallmapu. A estas se les conoce como: Puelmapu (tierras del este), Pikunmapu (tierras del norte), Lafquenmapu (tierras de la costa del océano Pacífico o del oeste) y Huillimapu (tierras del sur)” (Marhiquewun, The Mapuche Nation. Background s/f, s/p). De acuerdo al dibujo recurrente en los kultrunes, Grebe los agrupa de la siguiente manera considerando las cualidades morales de cada orientación:

Mal	==	Oeste/Norte
Bien	==	Este/Sur
Muy Malo (MM)	==	Oeste (mar)
Muy Bueno (MB)	==	Este (cordillera)
Malo/Regular (MR)	==	Norte
Bueno (B)	==	Sur

Tabla 1. Orientación Espacial Ética de la Tierra y Dibujo del Kultrún

Las ideas intermedias o graduales como regular, malo/muy malo, bueno/muy bueno no pueden ser agrupadas en dualidades antitéticas, sin pecar de sobre simplificación. La explicación de Grebe y de la gran mayoría de antropólogos sobre la bondad del punto cardinal Este, viene de una extrapolación fácil pero dudosa: sería porque es el lugar de donde sale el sol. El Oeste sería el lugar donde el sol muere, por lo que sería el mal. Sin embargo, esta explicación no logra realmente explicar la gradación de bien a mal a través de una especie de semicírculo que se extiende hacia el norte, y la gradación opuesta de mal a bien a través de un semicírculo que se extiende hacia el sur. El mundo mapuche parece ser más bien circular, igual que la superficie del kultrún. Habría que agregar además que el sol, *Antu*, no corresponde realmente a una deidad relevante en la cosmogonía mapuche: “La creencia espiritual de los Mapuche *está estrechamente ligada a la tierra y a su entorno natural* de la cual surge el poder de la vida, por la gracia de una familia [de cuatro] divinidades conocidas como ELMAPUN, ELCHEN, NGUNEMAPUN y NGUNECHEN, las que crean y sostienen al hombre y a la naturaleza” (Marhiquewun, Mapuche Culture. Philosophy of Life s/f, s/p. Énfasis añadido).

Si miramos, en cambio esta estructura de orientación cardinal desde el punto de vista de Senegambia en el siglo XVI, por el mar (en el oeste) viene la desgracia de la esclavización europea, del norte vienen los tuaregs, que aunque no tan desalmados como los europeos, tienen el propósito de expoliar, dominar y esclavizar a los africanos, mientras que en el este está la ciudad de La Mecca, el punto más importante de la religión musulmana a la que pertenecen ya muchos de los africanos de la región. Al mismo tiempo, del este (Nubia, hoy Sudán) llegaron, los antepasados, algunos no mucho tiempo antes y vienen las caravanas de comerciantes que traen los avances, la cultura y el bienestar, mientras que el sur es más bien neutro, aunque todavía positivo, pues allí radican las poblaciones y culturas sub-saharianas, algunas belicosas y otras hospitalarias, pero también dispuesta a comerciar.

En su tabla, Grebe menciona el mar y la cordillera, asociándolos con los puntos cardinales extremos dando a entender que ambos accidentes geográficos estarían incidiendo en el valor ético de los mismos. Esto tendría bastante sentido, ya que los numerosos volcanes que coronan la cordillera de los Andes a esa latitud, representan una fuente de poder mítico a los que la cultura y sociedad mapuche respeta profundamente. Al mismo tiempo, en la zona de la costa del Pacífico,

en el Golfo de Arauco, el mar tiene reputación de peligroso y traicionero, especialmente para los pescadores artesanales, debido a una combinación de elementos naturales: varias corrientes marinas, una fosa marina cercana a la costa de más de cuatro mil metros de profundidad, y corrientes de viento que se entrechocan y se arremolinan sobre la superficie. Lo que no coincide con la explicación es que los Puelche (gente del Este), que se extienden sobre la Pampa argentina, quedan ubicados en la orientación opuesta a estos elementos geográficos, sin embargo, la cosmología y la estructura ética del kultrún siguen teniendo la misma orientación cardinal, equivalente a la posición geográfica de los habitantes de Senegambia.

Otra estructura cuaternaria que presenta Grebe es la de lo que ella llama “los dioses de la música”:

pareja	<i>tayiltufe fūcha</i>	anciano dios de la música
anciana	<i>tayiltufe kushe</i>	anciana diosa de la música
pareja	<i>tayiltufe weche wentru</i>	joven dios de la música
joven	<i>tayiltufe ūlcha domo</i>	joven diosa de la música

Tabla 2. Los Cuatro Dioses de la Música (Grebe 1973: 28-33).

Este cuadro, mirado desde la perspectiva del lenguaje mapuche (mapudungún)<sup>18</sup>, nos presenta una sola identidad divina (*tayiltufe*), con cuatro diferentes avatares o encarnaciones humanas. No hay cómo derivar de aquí dos parejas, a no ser que se miren en español, en cuyo caso, se pueden diferenciar claramente dos parejas de opuestos (de edad y de género), pero resulta bastante claro que el mapudungún no hace ninguna de las dos diferenciaciones separadamente. Ni siquiera el dios/diosa de la música cambia de género según quién sea el individuo que lo/la representa. Todo indica que la ‘divinidad’ conocida como *tayiltufe*, que representa el espíritu de la música en el panteón mapuche, es cronológica y genéricamente neutra, algo que resulta coherente con el hecho de que *el/la machi* que posee la exclusividad social sobre el instrumento es genéricamente ambiguo/a. El trabajo de Bacigalupo (2001) incluye, “cuatro *machi* mujeres (todas madres), dos *machi* hombres, y un *machi* del tercer género de sexo masculino pero que viste y asume el rol de mujer” (2001: 122). Debemos mirar al *tayiltufe*, como una fuerza espiritual multifacética de cuatro avatares específicos que le permite la identificación con distintos estamentos del grupo social, pero si le añadimos categorizaciones exógenas de edad o de género, desvirtuamos la función social y tergiversamos la valoración ético/moral dentro de la percepción mapuche de la realidad.

La dicotomía de género es un condicionamiento lingüístico eurocéntrico, producto de la necesidad de género del sustantivo en español. Es tan condicionante que la primera división instintiva en cualquier hispanohablante es, precisamente, la separación de género y es vista como una separación casi intrínseca. Se olvida que la diferenciación gramatical del género, no corresponde a una diferenciación necesariamente efectiva de género, como por ejemplo la dicotomía *puerta/puerto*, en donde la diferenciación genérica gramatical es usada para separar significado y no género. Otros idiomas, como por ejemplo el inglés, en que la separación genérica es gramaticalmente mucho menos importante y se reserva casi exclusivamente para machos y hembras (*men/women; sheeps/rams; cows/bulls*), el pensamiento no se inclina inmediatamente hacia una dicotomía de este tipo, sino más bien a la dicotomía euro-cristiana de *bien y mal*, en una

<sup>18</sup> Recordemos que casi todos los lingüistas modernos sostienen que el lenguaje de una comunidad refleja, también, su estructura ideológica y cosmogónica

visión absolutista. Grebe en el primer ejemplo, aunque su mismo diagrama está matizado en un *continuum* circular de cuatro puntos simétricos (una tétrada), en la que se combinan: bien, mal, muy bien y muy mal, con N, S, E, O, los cuatro puntos cardinales, fuerza la división dual dialéctica, de pares de opuestos que se niegan y se rechazan uno a otro.

Algo similar se percibe en la comunidad afrobrasileña cuyos tambores estudia Melville Herkovits antes de 1944: “La membrecía de un grupo de cultores consiste de sacerdotes y sacerdotisas iniciados que han pasado por un proceso de entrenamiento especializado, y de miembros asociados. La mayoría de los iniciados son mujeres, aunque también hay un número apreciable de hombres en esta categoría” (1944: 479-80). Como se ve, al igual que entre los mapuche, la separación de género es un elemento secundario, si no irrelevante, para la práctica religiosa, aunque la función chamánica suela ser una función ejercida por mujeres. Otro elemento para pensar que estas dos tradiciones pueden compartir el mismo origen. La cosmogonía mapuche, al igual que la gran mayoría de las cosmogonías africanas tienden a aceptar la dualidad bien/mal como parte de la unidad. Así, por ejemplo, los *orishas* de la Santería, al igual que los “pillanes” mapuche, suelen tener avatares y faces en las que expresan sentimientos diferentes o contradictorios, ya que tanto pueden proteger y ayudar, como castigar, dependiendo de las acciones de los seres humanos.

Hay dos conductas éticas que reciben el castigo de los espíritus y de los antepasados: el demostrar falta de respeto o desagrado a las tradiciones, la naturaleza o los ancianos de la comunidad y el de utilizar los conocimientos rituales para el lucro propio o para hacer daño a otras personas con objetivos oscuros. Básicamente, a diferencia de las religiones monoteístas del mundo occidental, las personas y los dioses o espíritus están sometidos a diferentes estándares morales. Los seres humanos no están hechos *a imagen y semejanza de la divinidad*. Al mismo tiempo no están sometidos a normas de comportamiento específico pues tienen libre albedrío, ni están encomendados con la misión de hacer proselitismo.

## **Materiales y técnicas de construcción**

La reproducción del kultrún tiene algunas características que también nos llevan a pensar que tiene su origen en una introducción que se produce en un momento específico, en lugar de haber sido el resultado casual de una evolución paulatina y espontánea:

*el kultrún se construye siempre a pedido, tomando como modelo previo otro instrumento análogo que determina su forma, tamaño, materiales y ornamentación. No obstante, observamos la existencia de diversas variantes regionales y locales en sus ataduras y diseños de la membrana. En líneas generales, es difícil reconstruir su pasado y evolución formal, puesto que carecemos de ejemplares precolombinos y postcolombinos verdaderamente antiguos. Esto se debe a que sus materiales son perecibles y las normas chamánicas favorecen la pronta eliminación del instrumento enterrándolo ya sea junto al chamán fallecido o bien en lugares húmedos (Grebe 1973: 36. Énfasis añadido).*

Considerando la persistencia formal, en el tiempo, de los instrumentos rituales en general, y el uso de un modelo previamente existente, o sea, vivo<sup>19</sup>, para la reproducción del kultrún, resulta razonable especular que su pasado no se diferencia de modo substancial a su presente. Es una constante reproducción del mismo modelo. No es que no se pueda reconstruir su evolución formal, es simplemente que casi no la tuvo, que las diferenciaciones son muy pequeñas y producidas por situaciones imposibles de controlar. Grebe se acerca a esta explicación cuando

<sup>19</sup> Si la machi es enterrada con su instrumento, la única forma de obtener un modelo para construir otro es usar el kultrún de una machi activa

registra el cambio del uso de la madera de canelo, por la de laurel, para la vasija:

Antiguamente, la vasija del *kultrún* se tallaba en madera de canelo (*foiye*), árbol sagrado venerado por los mapuches. Sin embargo, la gradual extinción de este árbol implicó su sustitución por otro árbol de connotaciones similares: el laurel (*triwe*), cuyo grosor de tronco proporcionaba mejor que el delgado canelo el tamaño requerido para el instrumento (Grebe 1973: 9).

Esto nos induce a pensar que el instrumento fue introducido, no desarrollado y que esta introducción se produjo en circunstancias en que el original tenía casi las mismas características que posee hoy día. Ni en la rica tradición oral mapuche, ni entre los resguardados secretos de las machis, ni entre los más sagrados rituales, se pueden encontrar los rastros de una evolución del *kultrún*. Es como si hubiera aparecido de pronto y ya formado, que fue lo que postulamos que ocurrió. Grebe se acerca a una explicación razonable, aunque su pre-convicción teórica del proceso evolutivo cultural, como un fenómeno casi exclusivo de dinámica interna de la sociedad<sup>20</sup>, le impide explorar la posibilidad del origen africano del *kultrún*:

Desde el período de la Conquista, los indígenas sudamericanos adquirieron como préstamo cultural el tambor militar español y algunos tipos de tambores africanos<sup>21</sup> los cuales han coexistido con las especies indoamericanas. Dicha coexistencia parece no haber afectado las características del *kultrún* por ser este un instrumento tradicional de gran permanencia debido a sus atributos rituales (Grebe 1973: 36).

Los cultores y artesanos mapuches coinciden en el empleo de una nomenclatura tradicional específica para cada una de las partes del instrumento (Grebe 1973: 8):

- |                           |   |                                  |
|---------------------------|---|----------------------------------|
| 1. <i>trëlke-kapëra</i>   | = | cuero de cabrito                 |
| 2. <i>wirrin-kultrún</i>  | = | dibujo de la membrana            |
| 3. <i>mamël-kultrún</i>   | = | vasija de madera                 |
| 4. <i>korrón-kultrún</i>  | = | bordón o cordón de cuero torcido |
| 5. <i>wedke-kultrún</i>   | = | rencillas de crin de caballo     |
| 6. <i>nëwe-kultrún</i>    | = | asa de cuero                     |
| 7. <i>trëpú-kultrunwe</i> | = | baqueta de colihue               |

Nótese la cercanía fono lingüística entre la palabra mapudungún *kapëra* y el español *cabra*. No parece existir una sustitución de algún animal local por el recientemente introducido caprino, lo que podría haber sido una explicación plausible. En más de algún folleto turístico o página de difusión popular se asegura que se usaba el guanaco o, incluso el huemul<sup>22</sup>, pero no encontramos ninguna evidencia de que esto haya sido así. Sin embargo, lo más lógico es que en ese caso hubiese conservado el sustantivo original, además de haber sido un material alternativo. Esta posibilidad no se sostiene sin la existencia de ejemplares hechos con cuero de guanaco u otro

<sup>20</sup>En defensa de María Ester Grebe, digamos que en la época del trabajo (1974), la idea de la evolución cultural como un fenómeno de dinámica interna era prácticamente consensual entre los antropólogos culturales

<sup>21</sup>La referencia bibliográfica dice: (Izikowitz 1935: 193). Izikowitz, Karl. 1935. *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*. Goteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag. No logramos tener acceso al texto referido

<sup>22</sup>Este ciervo sur-andino (*Hippocamelus bisulcus*), en peligro de extinción, aparece en el escudo nacional de Chile y se le considera un símbolo patrio. Es fácil derivar de todo ello que algún redactor de celoso patriotismo haya considerado "incuestionable" su uso en un instrumento tan típico y reverenciado por la etnia mapuche, como es el *kultrún*.

animal, ni antes, ni después de la llegada de los españoles. Si hubiera sido intrascendente, desde el punto de vista ritual, el uso de chivo u otro animal, esta costumbre de usar el cuero del animal autóctono se habría mantenido, en lugar de implantar una obligación ritual de usar el cuero del animal introducido, el chivo. Ya lo habíamos expresado anteriormente, a diferencia de los instrumentos lúdicos que son ambiguos y de relativamente fácil adaptación, los instrumentos sacros tienden a ser estables y precisos. Es más, como la misma María Ester Grebe lo dice, el kultrún mantiene forma, tamaño, y materiales y solamente se fabrica de acuerdo al pedido y repitiendo el modelo proporcionado por la machi que lo va a usar (1973: 37). No se justificaría, entonces, que el instrumento sea fabricado con materiales provenientes de animales introducidos después de la invasión europea, como el chivo y el caballo.

Otro elemento relevante de esta aparente incongruencia histórica es que el ganado caprino, por su adaptabilidad a terrenos secos y montañosos, su producción y uso, hoy en día, se ha concentrado en más de un 90% en la región de Coquimbo, en el norte del país, fuera del área de influencia de la cultura mapuche (Ministerio de Agricultura 2011: 23). El área de La Araucanía es la única que también tiene una presencia caprina relativamente importante, de acuerdo a las cifras del gobierno chileno. En lugar del chivo, las comunidades mapuche se adaptaron mucho mejor a la producción ovina, hoy en día muchísimo más numerosa que la caprina. De manera que el uso de cuero de chivo no es sólo étnica e históricamente exógeno, sino que no está respaldado por un rol relevante en el sustento de la comunidad. Si consideramos la importancia del mantenimiento de las tradiciones hasta el detalle cuando se trata de instrumentos rituales, el chivo no habría sido nunca incorporado en la construcción del kultrún. Solamente Rodolfo Lenz asegura que,

las machis usan un *rali kult'un* un timbal formado por un plato hondo de madera (*rali*) cubierto de un *cuero de caballo* que se afirma mediante correas. El tambor ordinario se hace de un tronco hueco con un cuero en cada lado. Ambos se usan tocándolos con un solo palo cuya punta se envuelve en lana (1895-97: 389).

En el caso del cuero de caballo que observa Lenz, podría tratarse de una observación mal interpretada por el científico alemán, debido, quizás a su falta de familiaridad con la piel de chivo y/o al extenso campo de sus investigaciones, que le haya hecho pasar por alto un detalle que en su momento le pareció sin importancia. También podríamos pensar que a Lenz no le mostraron un kultrún ritual, sino que uno de esos que se fabrican para juguetes de niños o para satisfacer el apetito de suvenires de los turistas y visitantes. En todo caso el caballo es un animal introducido al mismo tiempo que el chivo, a la llegada de los españoles, no se trata de un animal autóctono, ni mucho menos.<sup>23</sup> Digamos de paso que, “generalmente las *machi* se acompañan de tres animales auxiliares: la oveja, el caballo y el pollo” (Bacigalupo 2001: 23)<sup>24</sup>. Los tres corresponden a introducciones europeas tardías en la fauna doméstica, ocurridas justamente al momento de la llegada de los españoles y de los africanos. Es más, “la *machi* debe tener uno o varios de estos animales, los que son ‘bailados’ al compás del *kultrún* o tambor ritual. Se cree que estos animales poseen parte del espíritu de la *machi* y que le entregarán fuerza y apoyo cuando ella esté enferma” (Bacigalupo 2001: 23).

La única explicación posible es que tanto el chivo, como animal doméstico, y sus usos

<sup>23</sup> Aunque se han encontrado, en excavaciones hechas en Chile restos paleontológicos de un caballo originario del continente americano (*Hippidion saldiasi*), se trataba de un animal diferente al introducido por los españoles y ya extinguido mucho tiempo antes de la llegada de estos.

<sup>24</sup> Es interesante destacar que a pesar de que las regiones de La Araucanía y del Bío Bío contribuyen con casi el 13% de la producción porcina del país (Instituto Nacional de Estadísticas de Chile 2013, 25), no se encuentran representados en ninguna forma de acto ritual mapuche. Algo similar sucede con la fauna autóctona, no suele formar parte de los rituales, solamente lo hacen los animales domésticos introducidos en el siglo XVI. A diferencia de las comunidades originarias de Atacama y del altiplano boliviano, la producción de alpacas, vicuñas y llamas desapareció de la cultura mapuche, sustituida por caprinos, porcinos, ovinos y equinos, a pesar de que las culturas atacameñas fueron subyugadas por los españoles y la cultura mapuche se mantuvo independiente.

rituales fueron introducidos al mismo tiempo. De lo que se trata, entonces, no es de descubrir si el kultrún es o no de origen externo al mundo aborigen de Chile, sino de cómo y cuándo hizo su periplo desde África. Es más, no se encuentran otros artefactos<sup>25</sup> tallados en troncos de maderas ahuecados. Antes de la llegada de los españoles, los aborígenes del sur de Chile, al igual que sus congéneres de más al norte y de la región incásica, usaban ollas, platos y contenedores de cerámica, no de madera. Lo lógico hubiera sido hacer el kultrún con una base de cerámica si hubiera sido autóctono, como los tambores marroquíes, ya que los mapuche sí conocían el trabajo en cerámica.

Cuando Grebe comienza su descripción de la construcción del kultrún, nos refiere a la revisión del “minucioso trabajo etnográfico de Merriam (1969) en el cual se describe la construcción de un tambor africano” (1973: 8). Cuando fuimos a la referencia bibliográfica que Grebe nos da, nos encontramos con lo siguiente:

El tambor común, *etumba* (pl. *matumba*), hecho de un tronco o rama de árbol ahuecado, tiene entre 16 y 24 pulgadas en forma de cáliz *coronado con cuero de chivo*. Es interesante anotar a la pasada que la gente de Lupupa Ngye asegura casi unánimemente que este tipo de tambor se originó en la region de Bala, y precisamente en su propia aldea, desde donde se propagó al resto del mundo (Merriam 1969: 75. Énfasis añadido).

La inconsistencia de Grebe proviene de mirar al kultrún desde una perspectiva eurocéntrica, característica de las ciencias sociales latinoamericanas. Por una parte, presume que existe una correspondencia exactamente paralela entre el desarrollo de lo que llamamos avances tecnológicos y la evolución de la cultura. De esta manera, asume que la fabricación de tambores rituales corresponde a una cierta etapa del desarrollo tecnológico y, por tanto, de la evolución cultural, que se daría en forma espontánea y automática en todas las culturas al llegar a cierto punto en su uniformemente acelerado proceso de desarrollo. No vamos a entrar en detalles, de cómo se ha hecho una jerarquía del desarrollo basado en una interpretación simplista y superficial de los hallazgos arqueológicos e históricos europeos. En esta se hace una escala del progreso supuestamente piramidal de la tecnología y que correspondería a ciertas formas encontradas en Europa. De ahí tenemos las eras de la prehistoria, la Edad de la Piedra, la Edad de los Metales, la formación de las ciudades en torno a la agricultura y ganadería, el desarrollo de las llamadas Grandes Civilizaciones, y, por último, las sociedades monoteístas. Así vemos que cualquiera de estos elementos sirve para definir el estadio cultural de cualquier sociedad. A los aborígenes chilenos del siglo XVI, entonces se les califica como “cazadores-recolectores” (Bengoa 1996: 10), y como tales se les adjudican una serie de elementos culturales, creencias religiosas y cosmogonías, que serían correspondientes al tipo de sociedad a la que pertenecen, como por ejemplo, se les achaca, sin cuestionar, un culto al sol, y cada vez que cualquiera de sus actividades religiosas, su arquitectura, su posición relativa en el espacio, su percepción de lo positivo y de lo negativo, se inclina en la dirección Este, se explica por dicho supuesto culto al sol.

El más claro, a la vez que el más distorsionador, de los elementos eurocéntricos se refiere a la visión aislacionista de la cultura, cómo si todas ellas se hubieran desarrollado careciendo de comunicación entre sí. Solamente la presencia europea deja una muesca en las culturas aborígenes, las impregna y las transforma a su imagen y semejanza. Esto claro, deviene de la visión supremacista del eurocentrismo. Así, todo a lo que no se le pueden seguir sus huellas hasta el

<sup>25</sup> Podemos decir que la construcción de canoas, hechas de troncos ahuecados, común a la región del sur de Chile, no tiene ningún correspondiente en las comunidades de más al norte, donde las canoas, cuando se hacían, eran hechas de paja, como las que hizo famosas el aventurero Thor Heyerdahl. Tampoco encontramos antecedentes arqueológicos precolombinos, de canoas hechas de troncos ahuecados. Sería fácil descartar la ausencia de antecedentes arqueológicos, sustentándola en la humedad de la región por el alto índice de agua de lluvias, pero eso sería ignorar la existencia de maderas altamente resistentes al agua como la *luma*, *el alerce* y el *pellín*.

cristianismo occidental, tiene que ser primitivo, autóctono, tradicional y vernáculo. Con este razonamiento, no existe la posibilidad de que haya préstamos culturales que puedan tener un origen distinto al europeo. Sin embargo, vemos que el único probable origen del kultrún es africano.

"La morfología del *kultrun* y su función ritual que se remontan al período previo a la invasión hispánica continúan hasta hoy inalteradas" (Merino 1974: 90). Esta aseveración, que prueba que el kultrún se mantiene con sus características de modo casi inalterado, asume la imposibilidad de otra influencia en la cultura de los pueblos originarios, como si los españoles efectivamente hubieran llegado solos a Las Américas y no hubieran traído un numeroso contingente de afrodescendientes. El razonamiento de Merino es claro: como el kultrún de carácter ritual, no ha sufrido grandes transformaciones, a pesar de la presencia española, entonces no puede ser sino que data de larga vida anterior. La ausencia de evidencia arqueológica no lo sorprende, ni a él, ni a ningún otro. Es más, Merino argumenta, como prueba de la antigüedad prehistórica del instrumento, la aparición de petroglifos antiguos que representan la ornamentación que los actuales mapuche pintan en las membranas del kultrún, iguales a las que describe Grebe en su trabajo sobre la cosmovisión mapuche. Aunque nuestra búsqueda se concentra en la africanidad del timbal mapuche, podemos decir que no pensamos que el instrumento actual sea exclusivamente africano, sino que tiene incorporados varios elementos que son vernáculos o préstamos culturales de otras culturas, incluyendo la cultura europea. Es lo que llamamos un verdadero sincretismo<sup>26</sup>, en el que dos cosmovisiones se unen y complementan en función de iguales. Ni los tambores Batá, ni los tambores afrobrasileños, ni los de la Costa Oeste de África, usan la ornamentación de la membrana, por lo que esta sería una contribución claramente local, lo que explica tanto la presencia de la ornamentación en las piezas arqueológicas, como la ausencia de tambores entre las mismas piezas. Al igual que en el kultrún se realiza una combinación sincrética de dos cosmovisiones, en la vida social se realizó una combinación simbiótica de dos culturas: la africana y la de los pueblos originarios del sur de Chile.

### La construcción del kultrún y de los tambores

Veamos la detallada descripción que hace Grebe sobre la construcción del kultrún, sin perder la perspectiva sobre la repetición constante y tradicional de cada uno de los pasos, por pequeños que sean o irrelevantes que parezcan, en la construcción de cada instrumento, de la misma forma en que ella lo observa en terreno:

Sobre una mesa se extiende el cuero húmedo de cabrito previamente pelado. La vasija de madera, colocada con su abertura hacia abajo sobre la mesa con el cuero extendido, delimita la medida adecuada para cortar la membrana, la cual debe cubrir completamente dicha abertura y dejar, además, unos 10 cms. sobrantes para cubrir parte de la pared exterior de la vasija (véase Dis. 2, fig. 3)

Al cortar la membrana, quedan restos de cuero húmedo los cuales se utilizarán para cortar una banda larga, aproximadamente de 2 cms. de ancho. Ella se retuerce con el fin de formar un bordón tenso, procediéndose como sigue: Dos artesanos efectúan el torcimiento del cuero, sujetándolo por ambos extremos. Mediante esta acción se estruja el agua que aún permanece en el cuero y se aumenta la tensión y firmeza del bordón. Este no debe quedar muy grueso ni muy delgado, prefiriéndose un grosor de 1.5 o 2 cms. Una vez torcido, se seca con un paño frotándolo

<sup>26</sup> La palabra sincretismo fue acuñada por los etnógrafos cubanos para explicar los elementos católicos de la práctica de la tradición afroamericana de Santería. Se puede argumentar, sin embargo, que la Santería, no es en realidad una práctica sincrética, sino que la mimetización de la religión yoruba bajo elementos católicos con la intención de evitar la persecución de la jerarquía eclesiástica. Para que haya una práctica sincrética se necesita que ambas religiones participen libre e internamente en el resultado. Ver, también, nota al pie de página nº 8.

fuertemente. Se estira al sol atado a la baranda de una carreta campesina, esperándose unos 15 minutos hasta que pierda su humedad y quede semiseco (véase Dis. 2, fig. 4 A Y E).

El cuero previamente estirado se coloca sobre la abertura de la vasija, sujetando y adhiriendo el excedente en la pared exterior superior de la misma, labor realizada con la vasija boca abajo sobre la mesa de trabajo. En el extremo inferior de dicho reborde externo del cuero, se efectúan una serie de pequeñas incisiones agrupadas en pares. La distancia que media entre ambas incisiones correspondientes a cada par es aproximadamente de 2 o 3 cms.; a su vez, cada par se separa del siguiente en 10 cms. de distancia aproximada (véase Dis. 2, fig. 5). Cabe señalar que las medidas aquí indicadas son calculadas "a ojo" por el artesano, quien no se preocupa de su precisión absoluta.

La vasija de madera se cubre con una capa de grasa cruda de cordero, lo cual tiene por objeto prevenir futuras grietas o partiduras en la madera. Se levanta el parche por uno de sus costados, introduciendo dentro de la vasija los objetos simbólicos antes mencionados, a los cuales se suman las bolitas de vidrio adquiridas en el pueblo (véase Dis. 2, fig. 6).

El bordón se desprende de la carreta una vez que ha perdido parte de su humedad y, al frotarlo, no destila agua. Se introduce uno de sus extremos a través de cada par de incisiones de la membrana, cuidando de estirar y ordenar sus pliegues en el borde de la misma. El bordón, con sus extremos aún sueltos, queda listo para ser amarrado (véase Dis. 2, fig. 7)<sup>27</sup>. [...]

Una vez concluido el episodio simbólico de la "introducción de la voz", el instrumento se cierra fuertemente amarrando el bordón previamente introducido por las incisiones del parche, formándose así el primer aro cuyo nudo se afina con un trozo de cordel o lienza. El bordón sobrante se corta con un cuchillo. Con él se elabora un segundo aro modelado según el perímetro de la base inferior de la vasija. Antes de proceder a anudarlo, se coloca en su diámetro una asa o manilla de cuero doble cuyos extremos se sujetan uno al otro por medio de puntadas. El nudo del aro se afirma con lienza (véase Dis. 2, fig. 9). Con la trencilla de crin, se procede a efectuar una atadura vertical en zig-zag que une gradualmente los dos aros antedichos. Cada lazada se sujeta de ambos bordones y se estira, dando cada vez mayor tensión a la trencilla y, por lo tanto, a la membrana. Finalmente, estas lazadas cubren el contorno de la pared exterior de la vasija (véase Dis. 2, fig. 10).

En el segmento medio de las antedichas lazadas, se agrega una nueva atadura horizontal, con la cual se procede a unir con pequeñas vueltas torcidas cada par de trencillas de la atadura vertical (véase Dis. 2, fig. 11). La construcción del *kultrún* ha terminado (1973: 11-14).

El tambor afro brasileño descrito por Herkovits se hace de la siguiente manera:

Para coronar un tambor, el cuero se pone sobre la abertura grande y una orla de madera, en forma de aro, se coloca alrededor de la base del tambor, sobre el cuero; la porción que sobra, colgando por sobre la tira de madera se dobla y se corta. La tira previene que la membrana se rompa cuando la cuerda se pasa por entre los hoyos que se han hecho y se estira bien. La cuerda se anuda para prevenir que se deslice, se pasa por el primer hoyo arriba de la tira y hacia atrás bajo el aro, entonces hacia arriba a través del cuero y junto a la tira y vuelta hacia abajo por el siguiente aro; entonces por abajo, arriba y junto a la tira, repitiéndose el proceso hasta que ambos extremos de la cuerda concuerdan y son atados firmemente. Los aros están sueltos cuando se corona el tambor, y luego son golpeados gradualmente hacia abajo, de manera que la presión en la membrana sea pareja a todo alrededor.

Una vez que el tambor ha sido tapado, se afeita el pelo de la parte de arriba, si es que no ha sido removido de toda la piel anteriormente. La membrana se humedece para permitir que sea estirada al grado apropiado de tensión, se puede tocar tan pronto como se seca. Los tambores se mantienen en un cuarto frío y oscuro, con las membranas distensionadas. El cuero se refriega con aceite de

<sup>27</sup> No consideramos necesaria la reproducción de las figuras, debido a que Herkovits no las incluye y, por tanto, carecen de punto de referencia comparativo. En todo caso, para nuestro objetivo de comparar el grado de similitud del proceso, ambas descripciones son lo suficientemente detalladas.

palma y son bien aireados antes de ser usados, los aros son apretados para obtener el tono deseado. Los instrumentos nunca se ponen directamente bajo el sol, ya que se cree que esto daña el cuero (1944: 481-83).

Como se puede ver, los principios básicos de ambas construcciones son casi idénticos y la similitud de los detalles resulta inexplicable si no aceptamos que ambos tienen el mismo origen. La separación en el espacio (de Brasil al sur de Chile) y la separación en el tiempo (el origen de los tambores brasileños puede ser rastreado hasta el siglo XIX o XVIII en África, mientras que el kultrún ya es conocido en el Chile de los siglos XVI y XVII) deja la interrogante de cuándo y cómo ambos instrumentos tuvieron su origen común. La inferencia de María Ester Grebe, de que el kultrún nació espontáneamente entre los aborígenes chilenos es entendible, aunque sigue siendo indefendible.

### **Cuándo y cómo llegaron los tambores africanos**

De acuerdo con el cronista Francisco López de Gómara (2011) en los primeros años de la invasión española del Caribe, mucho antes de que Diego de Almagro iniciara la expedición a Chile de 1536, tanto en La Hispaniola (hoy en día Isla de Santo Domingo, cuya soberanía es compartida entre Haití y la República Dominicana), como en Cuba, la casi totalidad de la población originaria había desaparecido y había sido reemplazada por africanos y afrodescendientes, habiendo accedido muchos de ellos a los palenques, o sea a la formación de pequeños poblados independientes en lugares de difícil acceso para los esclavizadores españoles, protegidos por pantanos, casi siempre en zonas montañosas, de vegetación selvática y relativamente fáciles de defender. Todas estas características, se encuentran aún hoy en día en la zona de la cordillera de Nahuelbuta, exactamente donde Alonso de Ercilla ubica el

Estado de Arauco [que] es una provincia pequeña de veinte leguas de largo y siete de ancho<sup>28</sup>, poco mas ó menos, que produce la gente mas belicosa que ha habido en las Indias, y por eso es llamado el Estado indómito: llámense los Indios dél Araucanos tomando el nombre de la provincia (1803 (1587): xii).

Barriga Monroy afirma que:

en América del Sur, se vieron y oyeron los tambores africanos en bailongos, candomblés, y demás ocasiones religiosas y de diversión de los negros. Cuando se van acabando los negros de nación, éstos se llevan sus tambores al otro mundo, pues son enterrados con ellos, con sus imágenes, amuletos y otros elementos de su religión (2004: 38).

Destacamos esta aseveración de Barriga sobre los negros de las Américas y sugerimos compararla con las afirmaciones de Grebe sobre la inexistencia de antiguas formas de tambores, porque habrían sido enterrados junto a las machis que los poseían, costumbre que se mantiene. Nuevamente coinciden prácticamente sin diferencias dos tradiciones funerarias iguales sobre dos instrumentos musicales similares y con funciones sociales casi idénticas. ¿Todo el espectro cultural originado espontáneamente en dos continentes diferentes entre culturas que nunca se han

---

<sup>28</sup> La distancia de una legua varía en diferentes circunstancias entre cuatro y cinco kilómetros (Real Academia Española de la Lengua n.d.), lo que hace del Estado de Arauco una faja de tierra no mayor de tres mil quinientos kilómetros cuadrados, muy lejos de la extensión de tierra que se considera como las tierras mapuche de nuestros tiempos. Es importante destacar que en la misma cita, Ercilla hace una clara e importante distinción entre Araucanos y "Puelches [que] se llaman los Indios de la sierra, que son fortísimos y ligeros, aunque de menos entendimiento que los otros". (Ercilla 1803: xii)

relacionado? No tiene, ni sentido lógico, ni científico, hay sin lugar a dudas un origen común y un punto de contacto. Las manifestaciones, concepciones y rituales religiosos y chamánicos se mantienen vivos hasta hoy, y son especialmente notorios y reconocibles tanto en Cuba, como en Brasil, Colombia, Perú, Jamaica, Trinidad y Tobago, Belice y Haití. Los tambores africanos, si bien tienden a evolucionar rápidamente en sus funciones de esparcimiento social, se mantienen estables en sus formas sacras o religiosas, ya sea porque se ven reafirmados por nuevas migraciones desde África como es el caso de Brasil (Herskovits 1944) o Cuba (Cornelius 1995),<sup>29</sup> o se han mantenido relativamente aisladas en un ambiente de convivencia entre afro descendientes y pueblos originarios como sería el caso de los mapuche, y probablemente la nación Navajo<sup>30</sup> de Norteamérica, pero están tan acendrados en las bases de la cultura popular, desde los primeros años de la invasión española a fines del siglo XV, que parecen pertenecer a una cultura ancestral originaria<sup>31</sup>, pero no son sino el resultado de un verdadero sincretismo religioso y cultural entre africanos y pueblos originarios, producido fundamentalmente durante los primeros años de la presencia afro-española en Las Américas<sup>32</sup>.

Más de un millón de africanos fueron desplazados y esclavizados en el siglo XVI (Unesco 2002) y la gran mayoría de ellos participaron en La Conquista española de Las Américas. Sin embargo, “en el siglo XVI, quizás unos 240.000 españoles entraron por los puertos americanos” (Axtell 1992-93: 136), una relación de cuatro africanos por cada español. Sería absolutamente prejuiciado pensar que cuatro africanos ejercieran menos influencia cultural que un español, especialmente si consideramos que

La gran mayoría [de españoles] eran hombres jóvenes; solamente a fines del siglo XVI la proporción de mujeres alcanzó un tercio<sup>33</sup> Esto significó que muchos hombres tuvieron que casarse, o al menos cohabitar, con mujeres indias, lo que a su vez dio origen a una gran población mestiza o mezclada (Axtell 1992: 137).<sup>34</sup>

Como todos sabemos, los principios básicos de la cultura con la que nos identificamos, son los que se adquieren en el regazo materno y ese regazo, de los primeros chilenos y de los araucanos, fue más indígena que europeo y tan negro como indígena.

## Conclusiones

La idea de percutir dos elementos sólidos entre sí, es una idea que puede generarse espontáneamente en diferentes momentos y lugares de la tierra; es más, es una idea que puede surgir entre otros primates, ya que es el resultado de la simple observación. Lo más probable es que haya surgido, incluso antes de la fabricación de herramientas de piedra, ya que el sentido

<sup>29</sup> Donde numerosos contingentes de nuevos esclavizados continuaron llegando hasta fines del siglo XIX.

<sup>30</sup> Digamos que, por experiencia personal, he visto el tambor ceremonial de la nación Navajo y es casi exactamente igual al kultrún mapuche. Fotos de ambos pueden ser fácilmente encontradas en el Internet.

<sup>31</sup> El centro de esta percepción está sustentada por el supremacismo blanco del eurocentrismo. De acuerdo a dicha teoría, la cultura africana “debe” desaparecer junto con la primera generación de sus cultores traídos desde el continente, porque se trataría de una cultura “inferior” que necesariamente es reemplazada por la cultura blanco-europea.

<sup>32</sup> Es perfectamente válido defender la idea de que La Conquista (o Invasión) de Las Américas fue una empresa afro-española, ya que hubo muchos más africanos que españoles desde los primeros años de la misma. Por cierto, solamente la parte “española” participó de un modo *libre y espontáneo*.

<sup>33</sup> La proporción de mujeres negras no está establecida en forma creíble, pero digamos que casi todas las licencias reales para importación de negros sin pagos de tasas y alcabalas que hemos podido examinar, establecen un porcentaje (usualmente 50%) que deben ser mujeres.

<sup>34</sup> No entraremos aquí en detalles, pero es en este proceso en el que “se hace desaparecer” a los africanos. La mayoría de los españoles conquistadores se juntaba con mujeres negras, mulatas o zambas, pues podían, a fin de cuentas, comprarlas y/o venderlas. El mismo Diego de Almagro tenía una “esposa” negra, Malgarida que aparentemente le dio a su hijo Diego de Almagro, conocido como “el Mozo” y a quien Garcilaso de la Vega llama el Mestizo (Vega 1609, libro VII, cap. XX, p. 186).

común indica que la construcción de herramientas de piedra requiere el golpeo metódico y repetitivo de dos sólidos.<sup>35</sup> La manufactura de herramientas, ya sean de madera, hueso, piedra, metal o cualquier otro elemento requiere un sofisticado proceso de evolución cultural. De ahí a usar la percusión como una forma de lenguaje comunicativo o como una expresión musical, tienen que haberse juntado una cantidad de elementos casi inimaginable. Así como un proceso aparentemente tan simple y sencillo como la manufactura de herramientas de piedra adquiere dimensiones completamente diferenciadas entre dos grupos humanos en distinto territorio al mismo tiempo, o en el mismo territorio en momentos diferentes, resulta de todo punto de vista absurdo pensar que el desarrollo de dos complejos timbales chamánicos, asociados a las mismas expresiones sofisticadas de pensamiento abstracto como son los ritos funerarios, las funciones sociales, las prácticas religiosas, y las prácticas medicinales, como es el caso de los tambores africanos y el kultrún mapuche, hayan podido desarrollarse en diferentes sociedades y circunstancias de manera paralela, sin que uno haya sido introducido en la otra cultura.

Como los tambores africanos parecen estar más directamente relacionados a las más antiguas formas de instrumentos de percusión, no es aventurado pensar que los instrumentos percusivos tienen origen, al igual que el *homo sapiens sapiens*, en África, desde donde en diferentes momentos y de muchas formas fueron repartiéndose y esparciéndose por el mundo. El kultrún mapuche, sin embargo, visto desde la perspectiva eurocéntrica aborinista, se habría desarrollado en una cultura aparentemente aislada y sin influencia externa, para mantenerse, después de ello, casi sin diferencias o cambios evolutivos, por más de cuatro siglos de presencia europea. Como sea que se mire, la teoría es indefendible. No hay duda de que el kultrún mapuche tiene un origen africano, no puede ser de otro modo.

Aunque muchos la nieguen, la presencia africana en Chile en los primeros años de la Invasión española, fue muchísimo más significativa que la presencia de españoles o de otros europeos, al menos en una relación de cuatro a uno. La importación de esclavizados africanos durante el resto del período colonial, está aún por estudiarse de modo sistemático y desprejuiciado, pero la presencia de afrodescendientes tiene que haber sido masiva, de ahí algunas de las características biogenéticas de las clases populares chilenas y de los grupos étnicos mapuches<sup>36</sup>. Pero de toda la herencia africana entre los mapuche, la cultural es, sin duda, la más importante, la que les ha dado la robustez, el ímpetu y la vitalidad para mantenerse y sobrevivir todos estos años, y aunque a diferencia de otros lugares de Las Américas, como Cuba y Brasil, no tuvieron el reforzamiento vital de las migraciones tardías de esclavizados en el siglo XIX, no podrán entenderse hasta que logren encontrar el hilo de la historia de sí mismos.

Creemos haber demostrado, sin lugar a dudas, el origen africano del kultrún mapuche. También establecimos algunas coordenadas de estudio que nos permiten proponer la incorporación de dicho instrumento durante el siglo XVI y, específicamente, en el período comprendido entre la llegada de Diego de Almagro en 1536-37 y la llegada de Pedro de Valdivia en 1540-41. Está por analizarse, todavía, la posible presencia africana, antes del período de la invasión española de Las Américas<sup>37</sup> y la extensión de la presencia e influencia cultural africana a partir del

---

<sup>35</sup> Esto se ve reafirmado por el hecho de que las herramientas de piedras de diferentes culturas pueden ser diferenciadas por sus formas, tamaños y apariencias, lo que indica movimientos definidos y diferenciados entre una cultura y la otra.

<sup>36</sup> Me gustaría dejar absolutamente claro que la negritud de los mapuche, como se ha planteado en este trabajo, no puede ser tomada como un menoscabo o ser usadas en detrimento de los derechos políticos de las comunidades mapuche modernas.

<sup>37</sup>

Más de algún estudioso cree en la posibilidad de una migración Tupi-Guaraní que hubiera dado origen a los mapuche, en los siglos XIII o XIV de nuestra era. Es nuestra contención que al igual que las migraciones africanas que llegaron a Oaxaca y Yucatán, en México (véase Van Sertima, 2003) tendrían que haber habido migraciones africanas que entraron por el Río de La Plata y llegaron al Paraná y al Chaco, donde habrían influenciado, lógicamente, a los Tupi-Guaraní de la zona.

siglo XVII. La innegable africanidad del kultrún es una prueba de la profunda huella de África en los elementos más intrínsecos de la cultura mapuche: su cosmovisión, sus expresiones artísticas y su conocimiento médico.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Asante, Molefi Kete. 2003. *Afrocentricity. The Theory of Social Change*. Chicago, Illinois: African American Images.
- \_\_\_\_\_. 1998. *The Afrocentric Idea*. Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Axtell, James. 1992. "The Columbian Mosaic in Colonial America". *The Wisconsin Magazine of History* 12(5): 132-145.
- Bacigalupo, Ana María. 2001. *La voz del Kultrún en la modernidad*. Santiago: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Barriga Monroy, Martha Lucía. 2004. "La historia del tambor africano y su legado en el mundo". *El Artista: Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas* (Universidad de Pamplona) 1: 30-48.
- Bengoa, José. 1996. *Historia del pueblo mapuche*. Santiago: Ediciones Sur.
- Calbucura, Jorge y Reynaldo Mariqueo. 2002. *The Mapuche Nation. Introduction*. [http://www.mapuche-nation.org/english/main/feature/m\\_nation.htm](http://www.mapuche-nation.org/english/main/feature/m_nation.htm) (Fecha de consulta: 3 de agosto de 2015).
- Cornelius, Steven. 1995. "Personalizing Public Symbols through Music Ritual: Santería's Presentation to Aña" *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 16(1): 42-57.
- Cruz, Eduardo Agustín. 2010. *The Grand Araucanian Wars (1541-1883) in the Kingdom of Chile*. Vancouver: Xlibris Corp.
- Cussen, Celia L. 2006. "El paso de los negros por la historia de Chile." *Cuadernos de Historia* 25: 45-58.
- Diop, Cheikh Anta. 1991. *Civilization or Barbarism*. Translated by Yaa-Lengi Meema Ngemi. Chicago, Ill: Lawrence Hill Books.
- \_\_\_\_\_. 1987. *Precolonial Black Africa*. Translated by Harold Salemson. Chicago: Lawrence Hill Books.
- \_\_\_\_\_. 1974. *The African Origin of Civilization, Myth or Reality*. Translated by Mercer Cook. Chicago: Lawrence Hill Books.
- Ercilla, Alonso de. 1803. *La Araucana*. Vol. I. 2 vols. Madrid: Imprenta de Mateo Repullés.
- Fernández de Quirós, Pedro. 1615. *Memoriales de las Indias Australes* (digitalizada). Madrid: Junta de Castilla y León.
- García-Alvite, Dosinda. 2008. "Desde Guinea Ecuatorial a la escena global: música y cuentos de María Nsue" *Ciberletras* (CUNY).
- Gobierno de Chile. 2010. "Establece el reconocimiento de la etnia afrodescendiente en Chile". *Boletín* nº 6655-17. Santiago: Diario Oficial.
- Grebe, María Ester. 1973. "El Kultrún mapuche: un microcosmos simbólico." *Revista Musical Chilena* 27(123): 1-47.
- \_\_\_\_\_. 1974. "Los instrumentos musicales precolombinos de Chile." *Revista Musical Chilena* (Universidad de Chile) 28(128): 5-55.
- Gwynne, S. C. 2010. *Empire of the Summer Moon*. New York: Scribner.
- Herkovits, Melville J. 1944. "Drums and Drummers in Afro-Brazilian Cult Life." *The Musical Quarterly* 30(4): 477-492.
- \_\_\_\_\_. 1960. "The Ahistorical Approach to Afroamerican Studies: A Critique" *American Anthropologist* 62(4): 559-568.
- Instituto Nacional de Estadísticas de Chile. 2013. *Producción Pecuaria 2007-2012*. Santiago de Chile: Instituto Nacional de Estadísticas de Chile.
- Izikowitz, Karl. 1935. *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*. Goteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.

- Lenz, Rodolfo. 1895-97. *Estudios Araucanos: Materiales para el estudio de la lengua, la literatura y las costumbres de los indios mapuches o araucanos*. Vol. XCVII. Santiago: Anales de la Universidad de Chile.
- Liberman, Mark. 2011. *Linguistic 001: Introduction to Linguistics*. <http://www.ling.upenn.edu/courses/ling001/index.html> [Fecha de consulta: 27 de septiembre de 2013].
- López de Gómara, Francisco. 2011. *Historia General de las Indias*. Barcelona: Red Ediciones S. L.
- Marhiquewun, R. *Mapuche Culture. Philosophy of Life*. s/f. [http://www.mapuchemission.org/english/main/feature/m\\_nation.htm](http://www.mapuchemission.org/english/main/feature/m_nation.htm) ( Fecha de consulta: 3 de agosto de 2015).
- \_\_\_\_\_. *The Mapuche Nation. Background*. s/f. [http://www.mapuchemission.org/english/main/feature/m\\_nation.htm](http://www.mapuchemission.org/english/main/feature/m_nation.htm) ( Fecha de consulta: 3 de agosto de 2015).
- Medina, José T. 1898. "Capitulación con Don Diego de Almagro (1534)." *C.D.I.H. Vol IV*. Vol. 4: 224-239.
- Mellafe, Rolando. 1959. *La introducción de la esclavitud negra en Chile. Tráfico y rutas*. Santiago: Universidad de Chile (Departamento Historia Instituto Pedagógico).
- Merino Montero, Luis. 1974. "Instrumentos musicales, cultura mapuche y el Cautiverio Feliz del maestro de Campo Francisco Núñez y Bascuñán". *Revista Musical Chilena* 28(128): 56-95.
- Merriam, Alan P. 1969. "The Ethnographic Experience: Drum-Making among the Bala (Basongye)" *Ethnomusicology* 13(1): 74-100.
- Ministerio de Agricultura. 2011. *Encuesta de Ganadería Caprina. 2010*. Santiago: Instituto Nacional de Estadísticas (INE).
- Ministerio de Agricultura. 2011. *Encuesta de ganado Ovino. 2010*. Santiago: Instituto Nacional de Estadísticas (INE).
- Muñoz Morandé, Mariana. 2006. "El rol del machi en la historia del pueblo Mapuche." *Revista Ser Indígena. Pueblos originarios de Chile*. (s/n) 07, 21. <http://www.revista.serindigena.org/?p=168> (Fecha de consulta: 22 de julio de 2015).
- Needham, Rodney. 1967. "Percussion and Transition" *Man, New Series* 2(4): 606-614.
- Orrego-Salas, Juan. 1966. "Araucanian Indian Instruments" *Ethnomusicology* 10(1): 48-57.
- Putzi, Sibylla. 2009. *A to Z World Superstitions and Folklore: 175 Countries*. Petaluma, California: World Trade Press.
- Saganogo, Brahiman. 2012. "Literatura oral y retórica en África occidental" *Letralia, Tierra de Letras* 18(273): s/p.
- Salvo, Jorge. 2013. "El componente africano de la chilenidad". *Persona y Sociedad* 27(3): 53-77.
- Unesco. 2012. *The Unesco Slave Trade Map*. [http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/ERI/pdf/Slave\\_Route\\_Map.pdf](http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/ERI/pdf/Slave_Route_Map.pdf). [Fecha de consulta: 31 de diciembre de 2012]
- Van Sertima, Ivan. 2003. *They Came Before Columbus. The African Presence in Ancient America*. New York: Random House.
- Rondón, Víctor. 2014. "Música y negritud en Chile: de la ausencia presente a la presencia ausente." *Latin American Music Review* 35(1): 50-87.
- Vega, Garcilaso de la. 1609. *Primera parte de los Comentarios Reales*. digitalizada. Lisboa: Pedro Crassbeck.

---

**Jorge Salvo** es escritor y profesor de literatura y cultura Afro-Hispana en *Clafin University*, en Carolina del Sur, en los Estados Unidos, donde reside desde hace más de 30 años. Nacido en Chile, en 1951, se identifica como afro-mapuche y se ha dedicado en los últimos años a investigar la presencia africana en Chile. Entre sus publicaciones se cuentan el libro de cuentos: *Encuentros y desensueños* y la novela *El laberinto del tiempo*, publicados por la Editorial Grupo Des-tiempos, de México; así como varios artículos académicos en las áreas de lingüística, cultura y literatura. Su tesis doctoral sobre la literatura de Guinea Ecuatorial, publicada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, de la Universidad de Alicante, es la primera sobre el tema escrita en los Estados Unidos.

---

**Cita recomendada**

Salvo, Jorge. 2015. "El origen africano del kultrún mapuche". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 19 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)