

El *tayil* mapuche, como categoría conceptual y medio de comunicación trascendente

María Ester Grebe Vicuña

LOS MAPUCHES DE CHILE utilizan el lexema *tayil* para designar un género de música ritual trascendente, tanto por su densidad y riqueza de significados cognitivo-simbólicos como también por su capacidad comunicativa excepcional que, según se cree, excede los límites de lo humano. Es esta una categoría conceptual *sui generis* que se ubica en el ámbito extraterrestre y suprahumano de las esferas cosmológicas en que se da la "música divina" o la "música de los espíritus." Debido a estas connotaciones, el *tayil* contrasta esencialmente con la "música humana" de los mapuches terrestres, razón por la cual se le suele excluir de las etnotaxonomías musicales comunes que condensan y organizan el conocimiento compartido por los músicos mapuches.

Las connotaciones del lexema *tayil* evocan diversas nociones y asociaciones: poder, secreto, divinidad, revelación, experiencia trascendente y trance extático. En consecuencia, la interpretación del *tayil* implica una experiencia sensorial compleja, absolutamente distinta y única tanto para el emisor como para el receptor. Para ambos es un proceso de comunicación establecido entre seres de dos estratos cósmicos diferentes: *wenu-mapu*, las cuatro tierras altas donde residen los dioses mapuches; y *mapu*, la tierra donde residen los hombres mapuches (véase figura 1).

Hablar de *tayil* con nuestros amigos mapuches nos conduce a un área vedada y de difícilísimo acceso. Nos dirige, asimismo, a un área problemática cuyas barreras comunicativas solo pueden ser superadas

Gerard Béhague's article on María Ester Grebe Vicuña (b Arica, Chile, July 11, 1928) in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), vii, 657, concludes with this statement: "she has concentrated on music analysis, Latin American vernacular music and Chilean traditional music, particularly the mapuche culture." Her list of 18 writings appended to *The New Grove* article begins with an essay on "El Sexteto de Juan Orrego Salas" that appeared in *Revista Musical Chilena*, no. 58 (1958). However, her bibliography in more recent years takes a different turn

with such contributions to the same journal in 1973 and 1974 as "El kultrun mapuche: un microcosmos simbólico," nos. 123-124, pp. 3-42, "Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche," nos. 126-127, pp. 47-79; and "La música alacalufe: aculturación y cambio estilístico," nos. 126-127, pp. 80-111. In keeping with her present trend, she published "Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical," *Revista Musical Chilena*, nos. 153-155 (1981), pp. 52-74. In 1978, *World Music*, xx/3, pp. 84-106, included her article



CULTURA MAPUCHE:

FUNCIONES/ENTIDADES COMUNICATIVAS:

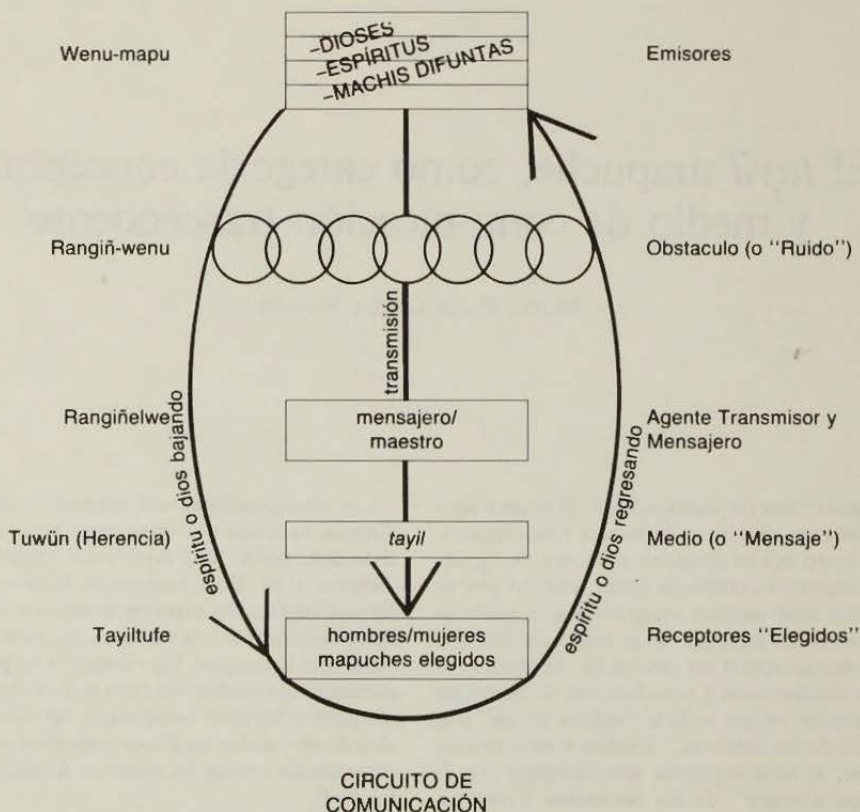


Figura 1: Proceso de Comunicación del Tayil.

in English (of which she is a perfect master), "Relationships between music practice and cultural context: the kultrun and its symbolism."

So far as Mapuche musicians are concerned, *tayil* is recognized as a greatly powerful type of ritual song, released by the gods to only a few privileged humans whom they specifically choose. These elect few can by its power provoke the descent of the gods to reenact on earth their supernatural doings. Categories of *tayil* are determined by the sex of the *tayiltufe* (interpreter of *tayil*), by the age of a given *tayil*, and by the benefi-

cence or malevolence of the spirits evoked by a given *tayil*. In Chile, *tayil* is the legacy of shamans—especially women shamans.

In Chile the shaman is regularly possessed in an ecstatic trance by a spirit (*kompa-püllü*) that brings humans into contact with deities as well as ancestors. Grebe concludes with a table in which she juxtaposes the characteristics of *tayil*, as reported by observers of Argentinian Mapuches, with what she has observed among Chilean Mapuches.

mediante un contacto humano prolongado y profundizado a través de un largo período de experiencia de campo con los exponentes de la cultura mapuche tradicional y, en especial, con los representantes del chamanismo mapuche. En efecto, *tayil* y chamanismo aparecen íntimamente vinculados, puesto que una condición necesaria para ser machi (chamán) es ser *tayiltufe* (intérprete de *tayil*). Aunque las más eximias portadoras de este género son las propias machis, existen también intérpretes sobresalientes de ambos sexos que no son chamanes.

El propósito de este estudio —derivado de un trabajo de campo realizado en los veranos de 1986 y 1987 en el área mapuche del Cautín— es ofrecer una definición, análisis y explicación del concepto de *tayil* como categoría conceptual mapuche y medio de comunicación desde el punto de vista de los músicos, actores y líderes rituales nativos. Se intenta, asimismo, comparar esquemáticamente el *tayil* mapuche chileno con el argentino, tomando como punto de referencia los trabajos previos de Casamiquela (1958), Casamiquela y Pelinski (1966), Aretz (1970), Robertson (1977 y 1979) y Mendizábal (1985 MS).

EL TAYIL COMO CATEGORÍA RITUAL

“*Tayil* es el canto para que baje el *ñamku* (águila), el espíritu acompañante del dios. Es como ayudante de *chao dios* (señor dios). Cuando se hace *tayilün* en *ngillatun* (rito de fertilidad), así lo llaman al *ñamku* y éste baja. La gente lo siente pero no lo ve. Entonces, sienten más fe y ánimo.” Esta definición proporcionada por un prestigioso *dungulmachife* (lenguaraz de machi) da cuenta cabalmente del *tayil* como categoría ritual.

Los oficiantes rituales reconocen la existencia de tres variedades básicas de *tayil*: el *puel-tayil* (*tayil* del Este), el *wenu-tayil* (*tayil* del *wenu-mapu*) y el *kompapüllitayil* (*tayil* del trance extático de la machi). Los dos primeros se interpretan sucesivamente en el *ngillatun*, asociados ambos a la danza del avestruz (*choike* o *trègle-purrun*). El tercero se interpreta en todos aquellos ritos chamánicos que incluyen el trance extático, tales como *machilwün* (iniciático), *ngeikurrewen* (post-iniciático), *datun* (terapéutico para enfermedades graves o crónicas) y *pewutün* (diagnóstico).

El *puel-tayil* está dedicado a los cuatro dioses del Este, representados también por una pareja de dioses

vestidos de azul: *puel-wenu-weche-wentru* y *puel-wenu-ülcha-domo*; y a *puel-ñamku*, dios-águila que desciende de las alturas por el Este, atraído por el *puel-tayil*. Este acompaña la iniciación del *choike* o *trègle-purrun* (baile del avestruz o del *trègle*), interpretado por cuatro bailarines, los cuales representan la llegada desde el Este, el ingreso al campo ritual y el paseo solemne de los *choikes* o *trègles*.

El *wenu-tayil* está dedicado a los cuatro dioses del *wenu-mapu* y del *kalfu* (color azul) como asimismo a las machis difuntas. Acompaña al baile circular de los cuatro *choikes* o *trègles* alrededor de la efigie central del campo ritual. Es el *tayil* más importante e intenso por posibilitar la interacción del dios—águila *ñamku* con los hombres mapuches.

La secuencia del *puel-tayil* y *wenu-tayil* se repite cuatro veces, separadas cada una de ellas por un período de descanso de los bailarines *choikes* en su lugar de partida situado al Este del campo ritual. Se cree que, paralelamente, el *ñamku* sube también al *wenu* en cada período de descanso, regresando a la tierra cada vez que se reinicia el *puel-tayil* y la danza. Una vez concluido el cuarto *wenu-tayil*, el *ñamku* asciende definitivamente al *wenu-mapu*.

El *kompapüllitayil* posee la capacidad de preparar el trance extático de la machi. Su interpretación está a cargo de la propia machi, acompañada de *wada* (sonaja de calabaza), *kaskawilla* (sonaja de cascabeles) y/o *kultrun* (tímbal). Se cree que atrae al espíritu *kompapüllitayil*, haciéndolo descender del *wenu*. Una vez que la machi es poseída por dicho espíritu, será éste el que cante y hable por su boca. Al concluir el trance, la machi suele decir: “*Kompapüllitayil* subió al *wenu-mapu* y se sentó en su *ruka* hecha de yerbas medicinales.” Este espíritu puede ser acompañado a menudo por una pareja de dioses jóvenes: *weche-wentru* y *ülcha-domo*, ayudantes de la pareja de dioses ancianos.

ETNOSEMÁNTICA DEL TAYIL

La etnosemántica del *tayil* rescata los significados asignados a este género de música ritual por los actores —músicos intérpretes, danzarines y receptores—. Estos significados dan sentido a ideas, creencias y conducta ritual, permitiendo comprender su gravitación en la ceremonia ritual y su relevancia como fenómeno cultural.

Para los músicos mapuches, el *tayil* es un cántico ritual de gran poder, generado por los dioses y en-



regado sólo a algunos seres humanos privilegiados, especialmente elegidos por mandato divino. El poder del *tayil* reside en su capacidad de atraer al dios o dioses a la tierra, creando las condiciones necesarias para provocar su descenso, y generando un circuito de comunicación entre la divinidad y los portadores del *tayil*, y entre éstos y la comunidad ritual. El *tayil* reproduce y reactualiza en la tierra la música sobrenatural ejecutada por los propios dioses, la cual se remonta al tiempo mítico de los orígenes. Se cree que estos dioses practican sus propios ritos en el *wenu-mapu*, entonando sus *tayiles* en dicho contexto extraterrestre.

Por tanto, *tayil* es la expresión musical del tiempo sagrado. Crea en los *tayiltufes* y demás actores rituales una percepción del tiempo concentrada e intensa. Cada cual percibe la presencia de lo sobrenatural, captando su presencia, su proximidad, sintiendo una emoción profunda. Es, en suma, una experiencia trascendente. Los siguientes testimonios proporcionados por experimentados *tayiltufes* ilustran esta experiencia:

1. "El dios baja. Se le siente en la creja de uno, aunque no se le ve. Se le siente fuerte y vivo. No es *kuifiqueche* (antepasado) el que llega. Es dios mismo en cuatro personas: *wüñfücha*, *wüñkushe*, *wüñweche-wentru*, *wüñülcha-domo*." Son estos los cuatro dioses del amanecer.
2. "Se llama a dios con *tayil*: a *chau-dios* con su *ñuke* (el señor dios y su esposa). ¡El dios baja! Las gentes lo sienten, lo palpan, lo tocan, lo sienten al lado, lo ven, conversan con él." La *machi* es capaz de verlo; pero el *tayiltufe* sólo lo siente.
3. "Cuando la *machi* canta *tayil*, dios baja viajando desde el *wenu*, cruzando *rangiñ-wenu* (tierra peligrosa intermedia entre *mapu* y *wenu-mapu*, próxima a las nubes). Al llegar queda como flotando en el aire. Se detiene al lado derecho de la *machi*. Cuando ella termina de entonar su *tayil*, el dios se despide y regresa al *wenu-mapu*."
4. "Al comenzar el *puel-tayil* bailando el *choike-purrún*, vimos bajando al *weche-wentru*, ayudante del dios. Venía vestido como *choike* (avestruz), todo azul. Se puso a bailar cerca de nosotros. Estaba allí. Bailaba bien. Era animoso. Sentimos mucha alegría en el *piuke* (corazón). Es algo que no se puede decir con palabras. Al terminar el *tayil*, se fué para arriba: al *wenu*. Todos nosotros, los cuatro *choikes*, lo vimos."

5. "Con *tayil* baja el dios a ayudar. Llamamos a *füta-chachai* (dios anciano). El dios oye y baja. Baja y se para arriba del *rewe* (altar de la *machi*), como pájaro brillante, precioso, de color azul oscuro. Mientras se canta el *tayil*, se queda parado allí: escucha y ayuda al *machi*. Al terminar el *tayil*, sube al *wenu-mapu*. Al ver al dios siento alegría en mi corazón. Cuando estoy con el espíritu (trance extático), parece que estoy volando como pajarito."
6. "El *tayil* que se canta al subir al *rewe* reúne a la *machi* con *füta-chachai*. El *tayil* tiene mucho poder. Es el canto con más fuerza. Va con *kompapülli* y da espíritu al *machi*. Todo canto que trae espíritu es *tayil*."

Estas experiencias trascendentes requieren que los *tayiltufes* sean personas con creencias religiosas tradicionales profundamente enraizadas; y que posean además musicalidad, demostrando capacidades para tocar bien el *kultrun* y entonar cánticos antiguos en el estilo del *tayil*.

APRENDIZAJE, TRANSMISIÓN Y COMUNICACIÓN DEL TAYIL

El proceso de transmisión del *tayil* está íntimamente ligado al concepto de *tuwün* o *képan*, definido por un *tayiltufe* como "herencia del *tayil* en una familia que va pasando de uno a otros que el dios elige." En ciertas familias extensas, algunos de sus miembros pueden recibir el don del *tayil* del *rangiñelwe* (espíritu intermediario o mediador que suele ser el espíritu auxiliar de algún antepasado *machi* o *tayiltufe* no *machi*). Este último lo transmite y enseña sólo a quienes dios elige. El elegido debe pertenecer al mismo linaje o grupo de descendencia patrilinial del antepasado donante del *tayil*. Así, cuando dos hermanos reciben el don del *tayil*, este proviene de dios y del mismo *rangiñelwe*, por lo cual el canto del *tayil* será, en este caso, igual o muy similar. En el caso de no existir pertenencia al mismo patrilinaje, los *tayiles* recibidos serán diferentes por provenir de distintos antepasados donantes.

El *tayil* suele ser recibido a través de un sueño, en el cual aparece un ante-pasado *tayiltufe* fallecido, o bien su intermediario: el *rangiñelwe*, quien enseña la melodía "dictada en el sueño." Tanto uno como el otro actúan como maestros o menasjeros. Los

receptores del *tayil* pueden ser machis o no machis, mayoritariamente mujeres y minoritariamente hombres, de acuerdo a la respectiva proporción actual de machis de ambos sexos.

A continuación ofreceremos un modelo explicativo sobre el proceso de comunicación del *tayil* (véase figura 1).

El proceso de comunicación del *tayil* parte de los dioses, espíritus y/o machis fallecidos ubicados en el *wenu-mapu*. Desde allí llega al hombre o mujer mapuche elegidos. (Obsérvese el eje central de la Figura 1). Dicho proceso de transmisión debe cruzar un obstáculo: la tierra peligrosa de los *wekufes* (espíritus malignos) en el *rangiñ-wenu*. El mensajero-maestro *rangiñelwe* lleva el *tayil* y lo transfiere al elegido.

Los *tayiltufes* entonan sus *tayiles* en ciertos ritos con el fin de que dioses y/o espíritus bajen a la tierra. (Véase flecha curva a la izquierda). Este descenso se produce al iniciarse la interpretación musical del *tayil*. El dios permanecerá en la tierra mientras dure dicha interpretación y regresará al *wenu-mapu* una vez concluida dicha interpretación. (Véase flecha curva a la derecha).

El circuito de comunicación completo es fluido y flexible. Se retroalimenta reforzando la relación entre los hombres y lo sobrenatural a través del flujo dinámico de contenidos cognitivos y simbólicos, reactualizados mediante la actividad ritual tradicional.

En el caso del trance extático chamánico, el recorrido es similar. La machi dialoga primero con su *rangiñelwe* mediante el *tayil*. El *rangiñelwe* sube al *wenu-mapu* a buscar al dios, trayéndolo hacia la tierra. Se cantan cuatro *tayiles*: dos cuando la machi asciende al *rewe* y dos cuando desciende. Se cree que el espíritu auxiliar de la machi (*kompa-püllli*) habla y canta *tayiles* por la boca de la machi. El espíritu *kompa-püllli* acompaña de regreso al dios al *wenu-mapu* y lo despide.

CATEGORÍAS DE TAYIL Y CARACTERÍSTICAS MUSICALES

Existen varias categorías de *tayil* agrupadas de acuerdo a diversos criterios clasificatorios. Así, de acuerdo al sexo del *tayiltufe* hay *domo-tayil* (*tayil* femenino) y *wentru-tayil* (*tayil* masculino). De acuerdo a su antigüedad hay *we* o *weche-tayil* (*tayil* nuevo) y *kuiñi-tayil* (*tayil* viejo). De acuerdo a su

asociación con dioses o espíritus malignos y las consecuencias que provoca, hay *küme-tayil* (*tayil* bueno, con *kompa-püllli*) y *weda-tayil* (*tayil* malo, sin *kompa-püllli*, relacionado con los *wekufes*, la noche, el trueno y el relámpago).

Además cada *tayil* suele asociarse a un tipo de visión —tal como el *perrimontün*— experimentado por la machi durante su periodo iniciático; o bien, al nombre secreto del *kompa-püllli*, que cada machi le asigna de acuerdo a un sueño cargado de simbolismo. Dichos nombres corresponden, ya sea a animales o a fenómenos naturales. Entre los primeros cabe mencionar los siguientes: *ufiza-tayil* (de la oveja), *waka-tayil* (de la vaca), *toro-tayil* (del toro), *kawell-tayil* (del caballo), *piwuchen-tayil* (del piuchén). Entre los segundos cabe mencionar el *ko-tayil* (del agua), *kura-tayil* (de la piedra), *relmu-tayil* (del arco iris), *kalfu-rayen-tayil* (de la flor azul), *këtran-tayil* (de la buena siembra), *ayong-tayil* (del blanco transparente), *willi-mapu-tayil* (del sur), etc. (Véase al respecto los datos proporcionados por Robertson (1977:40-42 y 1979:409-411) y por Mendizábal (1985:4 MS). Aquellos *tayiles* alusivos a víboras u otros animales de connotaciones negativas no se asocian al bien sino al mal.

Estos *tayiles* se suelen cantar en ritos chamánicos, asignándoseles gran poder. Se cree que pueden mejorar el clima trayendo bonanza, lluvia o sol, propiciando una buena cosecha o la fertilidad de los animales.

El *tayil* suele ser acompañado instrumentalmente por un *kultrun* u otro instrumento musical chamánico (*wada* o *kaskawilla*). También suele interpretarse vocalmente sin acompañamiento instrumental. Su textura corresponde a una homofonía caracterizada por esquemas rítmico-melódicos descendentes que dan lugar a variaciones continuas. En ciertos casos, se presentan texturas heterofónicas que superponen varias versiones alternativas de su *tayil*. Pero su característica más sobresaliente es su estilo vocal de gran sutileza articulativa y finura ornamental, destacándose su fluctuación tonal y tempo libre.

Sus textos utilizan habitualmente sílabas sin sentido, tales como: “pue, pue, pue,” “ya, ya, ya,” o “ele, la, elei.” Un ejemplo característico de texto de *tayil* es: “Ven a ayudarnos. Baja del *wenu*. ¡Oh *tayiltufe*! ¡Oh *tayiltufe*! Ayúdanos, danos buena suerte, buena salud, buena cosecha. No nos castigues. ¡Oh dios!”



BREVE ESBOZO COMPARATIVO ENTRE EL TAYIL CHILENO Y EL ARGENTINO

Presentamos, a modo de conclusión, un breve esquema comparativo basado en datos empíricos chilenos y las referencias bibliográficas argentinas más recientes:

ARGENTINA

CHILE

- | | |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Tayiltufes</i> mujeres no machis (Casamiquela y Pelinski 1966; Aretz 1970; Robertson 1977:37, 40; Mendizábal 1985:2 MS). 2. Ocasión: <i>ngillatun</i> (Mendizábal 1985:2 MS). 3. Centrado en <i>kẽmpeñ</i>, "espíritu que se comparte con los miembros vivos y muertos del patrilinaje" (Mendizábal 1985:3 MS). 4. <i>Kẽmpeñ</i> relaciona hombres con antepasados (Robertson 1977:40, 46-47). 5. Se establece la comunicación entre el hombre y sus antepasados del patrilinaje (Robertson 1977:40; Mendizábal 1985:4 MS), con la mediación del <i>kẽmpeñ</i>. 6. "Hacer <i>tayil</i> no es cantar" (Mendizábal 1985:4, 11 MS). | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Tayiltufes</i> machis mujeres y hombres; <i>tayiltufes</i> no machis mujeres y hombres. 2. Ocasión: <i>ngillatun</i> y diversos ritos chamánicos con trance extático. 3. Centrado en el <i>rangiñelwe</i>, agente transmisor del <i>tayil</i>, y en el <i>kompapüllli</i>, espíritu del trance extático chamánico y portador del <i>tayil</i>. 4. <i>Rangiñelwe</i> y <i>kompapüllli</i> relacionan hombres con dioses y antepasados. 5. Se establece la comunicación entre el hombre, sus dioses y antepasados con la mediación del <i>rangiñelwe</i> y/o del <i>kompapüllli</i>. 6. "Hacer <i>tayil</i> no es canto humano sino canto divino, extraterrestre, transpasado al <i>tayiltufe</i>." |
|---|--|

La diferencia principal entre el *tayil* chileno y argentino parece residir en la presencia sobresaliente del chamanismo en Chile y su ausencia en Argentina. Así, mientras en Chile el *tayil* es patrimonio tanto de los chamanes —principalmente mujeres que son eximias *tayiltufes*— como también de intérpretes no chamánicos, en Argentina este género es patrimonio de intérpretes no chamánicos mujeres. Este hecho sitúa al *tayil* mapuche de ambos países en matrices y contextos culturales distintos, pudiendo originarse sus diferencias en el proceso de cambio cultural en marcha. Al respecto, Mendizábal (1985:9 MS) estima necesario verificar "en qué medida estas pautas han sido modificadas por procesos de aculturación."

Recogiendo esta propuesta y comparando los cambios explícitos que ocurren en los significados de los lexemas *kompapüllli* (espíritu de posesión) de Chile y *kẽmpeñ* (acompañante) de Argentina, es posible articular la siguiente explicación tentativa:

En Chile, el *kompapüllli* es el espíritu que toma posesión de la machi durante el trance extático

chamánico que relaciona a la machi con los dioses, espíritus y antepasados. Este espíritu es portador del *tayil* durante el trance chamánico, hablando y cantando por la boca de la machi durante episodios que ocurren en ciertos ritos iniciáticos y medicinales. En Argentina, al haberse extinguido el chamanismo mapuche, el *kompapüllli* queda fuera de las matrices cognitivas y simbólicas y es sustituido por el *kẽmpeñ*, espíritu del patrilinaje portador del *tayil*. Son las mujeres del patrilinaje quienes parecen sustituir a la machi como intérpretes del *tayil*, dando así curso a la continuidad de la tradición que refuerza la relación comunicativa entre los hombres y sus antepasados.

El presente trabajo y su breve comparación esquemática se ofrece a los colegas musicólogos, etnomusicólogos y antropólogos con el fin de obtener su crítica reflexiva siempre bienvenida, intentando, además, estimular, impulsar y revitalizar los estudios comparados sistemáticos de nuestras culturas indígenas asentadas a ambos lados de la cordillera

de Los Andes. Las numerosas interrogantes que surgen de sus resultados preliminares podrían ser respondidas en trabajos comparados con muestras paralelas en ambas áreas; o bien en monografías descriptivas más prolijas, profundas y mejor documentadas.

Referencias

etz, Isabel. "Cantos Araucanos de Mujeres," en *Revista Venezolana de Folklore*, 3 (1970), 73-104.

samiquela, Rodolfo. "Canciones Totémicas Araucanas y Gününa Këna," en Sección Antropológica, *Revista del Museo de La Plata*, 4 (1958), 293-314.

- Casamiquela, Rodolfo y Ramón Pelinski. "Música de Canciones Totémicas y Populares y de Danzas Araucanas," en *Antropología* 31, *Revista del Museo de La Plata*, 6 (1966), 43-80.
- Mendizábal, María. "El Tael y el Këmpeñ Mapuche: Una Aproximación Etnomusicológica" (1985 MS), 13 pp. Trabajo presentado a las II Jornadas Argentinas de Musicología.
- Robertson De Carbo, Carol. "Tayil as Category and Communication among the Argentine Mapuche: A Methodological Suggestion," en *Yearbook of the International Folk Music Council*, viii (1977), 25-52.
- Robertson, Carol. "'Pulling the Ancestors': Performance Practice and Praxis in Mapuche Ordering," en *Ethnomusicology*, xxiii/3 (1979), 395-416.

