

El caballo de Troya: edición crítica de los Treinta cantos araucanos de Carlos Isamitt Alarcón

The Trojan horse: Critical edition of Treinta Cantos Araucanos by Carlos Isamitt Alarcón

por

Freddy Chávez Cancino

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile

freddyhavezc@gmail.com

Este trabajo comunica las tensiones teóricas y metodológicas con que se abordó la edición crítica del manuscrito de los *Treinta cantos araucanos* de Carlos Isamitt Alarcón, recopilados en las reducciones de la década de 1930. En la primera parte del texto se describe el objeto de estudio y la discusión teórica de base en el desarrollo de la edición –texto–. Posteriormente y como resultado de las posturas teóricas discutidas en el apartado inicial, se explicitan posicionamientos editoriales con ejemplos de edición de cantos, sistematización de datos y consecución de dos partituras terminadas. A raíz de las reflexiones señaladas, exponemos evidencias documentales que vinculan este trabajo etnográfico con una declarada defensa política de las comunidades en estudio –contexto–. Como tercera parte, a modo de conclusiones y discusiones, planteamos que la edición crítica de los *Treinta cantos araucanos* proyecta un abordaje metodológico para objetos de estudios relacionados con la recopilación y transcripción musical de *músicas folclóricas*; extendiendo las posibilidades teóricas para su comprensión –texto-contexto– y extrapolando los límites de la transcripción y su posterior fijación editorial. Acerca de la figura de Carlos Isamitt se exponen aspectos inéditos desarrollados durante la recopilación de cantos araucanos, desplazando esta unívoca idea sostenida por la literatura de que solo recopiló material musical para ser usado en su creación musical.

Palabras clave: Carlos Isamitt, edición crítica, manuscritos, cantos araucanos, *Friso araucano*, ùl, transcripción, recopilación de cantos.

This work communicates the theoretical and methodological tensions of the critical edition of the manuscript of Treinta Cantos Araucanos by Carlos Isamitt Alarcón, collected in the reductions of the 1930s. The first part describes the object of study and the theoretical basis discussion in the development of the edition –text–. Subsequently, and because of the theoretical positions discussed in the first section, editorial positions are made explicit with examples of song editing, data systematization and achievement of two finished scores. In the second part, and because of the aforementioned reflections, we present documentary evidence that links this ethnographic work with a declared political defense of the communities under study –context–. In the third part, conclusions and discussions, we propose that the critical edition of Treinta Cantos Araucanos by Carlos Isamitt Alarcón projects a methodological approach for objects of study related to the musical compilation and transcription of folk music; extending the theoretical possibilities for its understanding –text-context– and extrapolating the limits of transcription and its subsequent editorial fixation. On the figure of Carlos Isamitt, unpublished aspects developed during the compilation of Araucan songs are exposed, displacing this univocal idea supported by the literature that he only compiled musical material to be used in his musical creation.

Keywords: Carlos Isamitt, critical edition, manuscripts, cantos araucanos, *Friso araucano*, ùl, transcription, compilation of songs.

I. INTRODUCCIÓN¹

El hallazgo del manuscrito² de los *Treinta cantos araucanos*³ de Carlos Isamitt Alarcón constituye hasta hoy la evidencia de mayor envergadura conocida del trabajo en terreno del compositor. La etnografía encomendada en sus inicios por la Universidad de Chile⁴ durante la década de 1930 en las reducciones de Quepe y Toltén entre Queule y el lago Budi –Región de La Araucanía, Chile– fue el origen de la recopilación y compilación de estos cantos. En 1941 este manuscrito obtuvo el primer premio en la sección “Melodías Folkloricas”⁵ del Concurso Anual de Composición organizado por la Universidad de Chile y la Municipalidad de Santiago con motivo de las celebraciones del IV Centenario de la fundación de la ciudad (Chávez 2019: 30).



Figura 1. Diploma de la obtención del primer premio en el Concurso Anual de Composición 1941. Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

¹ Manuscrito editado en una primera versión en libro impreso en julio de 2019. Mi gratitud al aporte bibliográfico y de sugerencias al escrito realizados por la Dra. Silvina Luz Mansilla. A la Dra. Amanda Minks le agradezco la recomendación de relacionar el texto con la insurrección acontecida en nuestro país el 18 de octubre de 2019. Finalmente, aprecio las discusiones sostenidas en torno a la música e ideología con el Dr. Cristhian Uribe Valladares.

² Editado en formato de libro (Chávez 2019). Agradezco a Dionis Isamitt Danitz el acceso y mediación de los manuscritos contenidos en el archivo privado de su padre.

³ En concordancia con lo expuesto por Isamitt en la época en que generó sus escritos, utilizaremos el concepto de *araucano* para este texto, sin que ello friccioné o se contraponga a las actuales reivindicaciones epistémicas de las comunidades *mapuche* en cuanto al origen de su denominación. Respetamos la denominación histórica utilizada en las fuentes primarias.

⁴ Con el aporte único de mil pesos realizado por la Universidad de Chile, esta expedición realizada junto con Pedro Humberto Allende tuvo como finalidad la recopilación de canciones araucanas para ser presentadas en el Congreso de la Liga de las Naciones de la ciudad de Berna. Luego de un mes de intentos y ante la dificultad de acceder a las comunidades para el registro de cantos, Pedro Humberto Allende regresó a Santiago (Chávez 2019: 26).

⁵ Denominadas por el autor como *Treinta canciones del folklore chileno*.

Estos cantos, recopilados de manera directa y transcritos al sistema de escritura musical convencional, poseen una línea melódica escrita en hoja pautada, con tres líneas de texto: letra en mapudungun, fonética y traducción al español. Luego de la premiación, al igual que un alto porcentaje de sus obras, el manuscrito en cuestión no despertó el interés de la comunidad académica para su publicación.

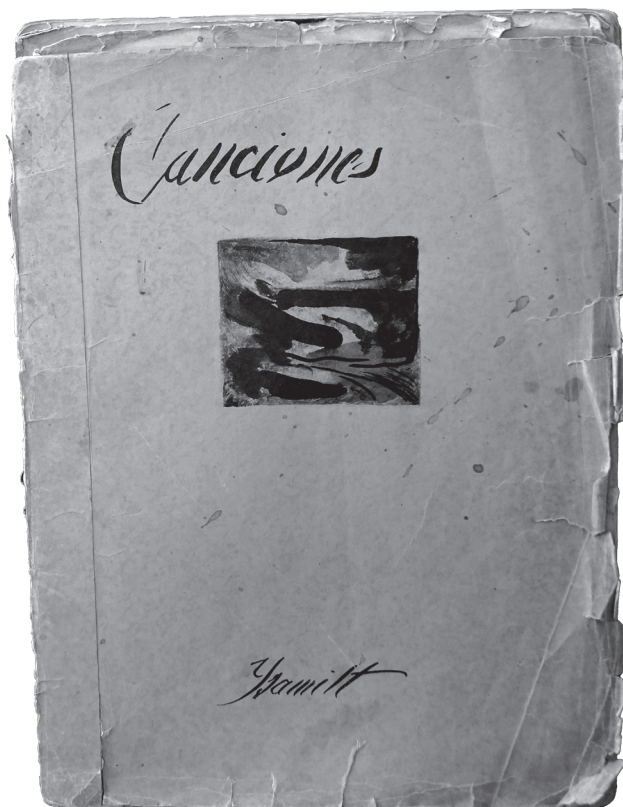


Figura 2. Portada del manuscrito original de los *Treinta cantos araucanos*, titulado "Canciones". Archivo del compositor.

Entre los frutos de la creación musical de Isamitt que se han publicado, se encuentra un grupo reducido de piezas editadas en suplementos musicales de revistas académicas, boletines y de una editora norteamericana (ver Tabla 1).

Con la finalidad de ser ejecutadas por la Orquesta Sinfónica de Chile⁶, otro grupo importante de obras fue editado por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile –IEM–. Por tratarse de una edición de uso interno con este propósito específico, el conjunto de piezas no ha tenido circulación en el medio musical. Respecto de la edición

⁶ Consultar catálogo publicado por la *Revista Musical Chilena* (Claro 1966b).

de cantos araucanos recopilados en sus estudios, encontramos el Calendario Instructivo Carozzi de 1959 que publicó *Machi ül y Umac ül pichichen*⁷. Se agregan a esta descripción de publicaciones los cantos editados para ejemplificar la divulgación académica de sus investigaciones (ver Tabla 2).

TABLA 1. PARTITURAS PUBLICADAS DE CARLOS ISAMITT ALARCÓN
CATASTRADAS HASTA 2021.

Obra	Edición	Año
Quietud –para voz y canto–	Separata de ediciones de <i>Aulos: revista musical</i> . Casa Amarilla.	1932
Estudio para piano	Ediciones de la <i>Revista de Arte</i> , Facultad de Bellas Artes.	1934
Pichi Pürun –para piano–	Separata de <i>Revista de Arte</i> N° 6, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Casa Amarilla.	1935
Wirafun kawellu –para piano–	Suplemento musical publicado en el tomo I del <i>Boletín Latino-Americano de Música</i> . Francisco Curt Lange, director.	1935
Pichi Pürun	<i>Revista Cultura musical</i> , Año I. N° 4, p.17.	1937
Estudio N° 3 –para piano–	Suplemento musical publicado en el tomo IV del <i>Boletín Latino-Americano de Música</i> . Francisco Curt Lange, director.	1938
Lonko Pürun (danza del jefe) –para clarinete, fagot, trompetas en do, timbales o kultrún, barítono, violonchelo–	Suplemento musical publicado en el tomo V del <i>Boletín Latino-Americano de Música</i> . Francisco Curt Lange, director.	1941
Estudio N° 3 –para piano–	Edward B. Marks Music Corporation RCA Building-Radio City (Nueva York).	1946 ⁸
Tres pastorales –para violín y piano–	Editorial Cooperativa Interamericana de compositores (Montevideo, Uruguay).	1947
Diez piezas para niños –para piano–	Imprenta y litografía Casa Amarilla.	1948

⁷ También se publicó un grupo de obras pictóricas del autor y una lámina –en la contratapa– con diez dibujos de instrumentos araucanos.

⁸ La fecha indicada fue extraída del catálogo de obras musicales (Claro 1966b) publicada por la *Revista Musical Chilena*.

Obra	Edición	Año
De una <i>suite</i> de tres pequeños trozos –piano–	Publicación de la Asociación Nacional de Compositores. Boletín N° 3 (mayo y junio)	1966

Elaboración propia.

TABLA 2. UTILIZACIÓN DE CANTOS RECOPIRADOS EN PUBLICACIONES –1931-1941–.

Cantos	Publicación	Año
Umaq ùl pichiche´en y Umaq ùl	<i>Aulos</i> N° 3	diciembre 1932
Pürün ù	<i>Aulos</i> N° 6	junio y julio 1933
Dos Kauchu ùl	<i>Aulos</i> N° 7	enero y febrero de 1934
Machi ùl y tres fragmentos de cantos del machitún	<i>Revista de Arte</i> I/6	1935
Texto de Trawin ùl	<i>Boletín Latino-Americano de Música</i> , Tomo IV	octubre de 1941

Elaboración propia.

Los escritos académicos no solo comunican aspectos vinculados con cantos recopilados, sino también muestran perspectivas generales de su trabajo *in situ*: descripciones y reflexiones concernientes a rituales, danzas e instrumentos musicales (ver Tabla 3).

TABLA 3. ESCRITOS ACADÉMICOS PUBLICADOS –1932-1949–.

Escrito	Publicación	Año
Apuntes sobre nuestro folklore nacional ⁹	<i>Aulos</i> N° 1-2-3-4-6-7	1932-1934
Araucanian Art Music	<i>Bulletin of the Pan American Union</i> LXVIII/5, p.362-364.	1934
El machitún y sus elementos musicales de carácter mágico	<i>Revista de Arte</i> I/3, p.5-9.	octubre-noviembre 1934

⁹ Este escrito fue publicado en seis de los siete números de las revistas editadas entre 1932 y 1934.

Escrito	Publicación	Año
Cantos mágicos de los araucanos	<i>Revista de Arte</i> I/6, p.9-13.	1935
Un instrumento araucano. La trutruka	<i>Boletín Latino-Americano de Música</i> , Tomo I, p.43-46.	abril 1935
Cuatro instrumentos musicales araucanos	<i>Boletín Latino-Americano de Música</i> , Tomo III, p.55-66.	abril 1937
Los instrumentos araucanos wada, künkülkawe, yüllu, trompe, corneta y charango	<i>Boletín Latino-Americano de Música</i> , Tomo IV, p.305-312.	octubre 1938
La danza entre los araucanos	<i>Boletín Latino-Americano de Música</i> , Tomo IV, p.601-605	octubre 1941
El machitún y sus elementos musicales de carácter mágico	<i>Boletín de educación musical</i> , III/20-21 (extracto), pp.13-14.	junio y julio de 1948
Machiluwn	<i>Revista de estudios musicales</i> , Tomo I, p. 102-108	agosto 1949

Elaboración propia.

Si bien existen en el archivo personal de Isamitt creaciones musicales en que utilizó el material recopilado, este es más notorio en cinco de las siete canciones que componen la obra *Friso araucano* (1931): *Umaq ül pichiche'en* (2)¹⁰, *Purün ül pichiche'en* (7), *Umaq ül pichiche'en* (1), *Kauchu ül* (11) y *Llamekan* (16).

Las publicaciones realizadas por Isamitt entre 1932 y 1949 han sido consideradas como punto de partida indispensable para cualquier investigación acerca del tema (Merino 1987: 46). A pesar de esto, el estudio de la función de investigador ejercida por Isamitt en las reducciones no ha tenido una profundización en la literatura musicológica histórica. Este aspecto fue en parte remediado, luego de recibir el Premio Nacional de Arte, mención Música (1965), con la publicación de un número especial de la *Revista Musical Chilena* (XX/97, julio-septiembre, 1966). En esta edición se hace referencia a las múltiples funciones ejercidas en su trayectoria de vida, así como a algunos rasgos particulares de su personalidad que guían su labor investigativa, pedagógica y artística. Es una referencia bibliográfica ineludible en los trabajos que consideran su quehacer. Se destacan la entrevista “Carlos Isamitt, el hombre, el artista y el investigador” (1966: 6-12), que menciona algunos aspectos de su etnografía, y “Carlos Isamitt, Folklore e Indigenismo” de Raquel Barros y Manuel Dannemann (1966: 37-42), que profundiza en las características del ejercicio de investigación realizado en las reducciones araucanas. Exhibe aspectos biográficos y los

¹⁰ El número entre paréntesis indica el orden establecido por Isamitt en el manuscrito de los *Treinta cantos araucanos*.

aportes efectuados a la educación musical chilena. Sin embargo, si bien estos trabajos se focalizan en su función de investigador, no profundizan en los tópicos que guían esta etnografía, solamente remiten a una descripción basada en antiguas referencias que unen sus estudios con la composición musical.

Esta visión complementaria descrita anteriormente –investigación y creación– tampoco ha sido objeto de una discusión teórica profunda en la literatura musicológica. La disciplina cuenta con trabajos analíticos desarrollados por Salas Viu (1952: 215-228) y Claro (1966a: 22-36), los que, sumados a las anteriores publicaciones y usando los medios de divulgación institucional, cristalizaron la denominación de “compositor nacionalista-indigenista” alrededor de su figura. Luego de su muerte en julio de 1974, esta categorización histórica fue reutilizada en las nuevas referencias que abordaron su labor (Claro 1977, Merino 1987, González 1993, Díaz 2008, Díaz y González 2011, Herrera 2017).

I.1. Discusiones teóricas alrededor de la edición crítica

La edición crítica de partituras es una disciplina que posee escasas reflexiones metodológicas alrededor de sus fundamentos (Rodríguez 2009: 3). Es así como la propuesta –basada en el pensamiento de Philip Brett– que interpela al traspaso acrítico del contenido y el tratamiento de lo editado como algo definitivo (Grier 2008: 13), resulta ser enriquecedora para esta tarea. En sintonía con esto, Jacques Chailley (1991:27) menciona las innumerables trampas que posee esta tipología de trabajos si no se poseen los conocimientos necesarios, en concreto, el riesgo a desarrollar una labor de índole técnica, una tarea de amanuenses o copistas centrada en la transferencia acrítica de la información contenida en una partitura o manuscrito como lo planteó posteriormente Sans (2006: 4). En síntesis, esta tarea demanda un posicionamiento crítico en el proceso de edición, al encarar la labor científica sin eludir los fundamentos sobre los cuales se erige toda construcción teórica y abordaje empírico (Ruffini 2017: 307).

Estas observaciones relativas a la seriedad que adquiere la teoría crítica para el desempeño de la profesión musicológica proponen transparentar la problematización y las decisiones que están en juego durante el proceso de edición (Grier 2008: 14); asimismo, el resguardo del mandato inicial que garantice la transmisión del texto que mejor representa la evidencia histórica de las fuentes (Grier 2008: 136). Para esta tarea hemos recurrido a un proceso editorial común en el tratamiento de las fuentes: recolectar material manuscrito, examinar las discrepancias, buscar las variantes y alteraciones encontradas; finalmente, enmendar o corregir aquellas diferencias que, de un manuscrito a otro, se consideraron errores o variaciones azarosas (Scotto 2017: 4).

Grier (2008: 14) propone de modo general cinco potenciales tensiones extrapolables que, según la particularidad del documento, pueden constituirse como objetivos y direccionalidades que guían el trabajo editorial:

1. ¿Cuál es la naturaleza y la situación histórica de las fuentes de trabajo?
2. ¿Cómo se relacionan la una con la otra?
3. A partir de las evidencias de las fuentes, ¿qué conclusiones pueden alcanzarse acerca de la naturaleza y la situación histórica de la obra?
4. ¿Cómo determinan dichas evidencias y conclusiones las decisiones editoriales tomadas durante la elaboración del texto editado?
5. ¿Cuál es el modo más eficaz de presentar el texto editado?

Estas tensiones interpelan los emplazamientos teóricos que asisten regularmente a las ediciones críticas de partituras. Esta labor editorial, con características musicales específicas

—como resultó nuestro caso—, vincula el posicionamiento teórico según la procedencia del objeto de estudio. Debido a que las transcripciones de cantos araucanos están exentas de algunas problemáticas vinculadas con los recursos técnico-musicales con que se asocia este tipo de trabajos, nos han parecido razonables las interrogaciones y vinculaciones teóricas que Sans postula en su texto, ampliando el marco de referencia ante las nuevas posiciones que requieren estos abordajes.

Debido a las características singulares que presenta mucha de la música que está fuera del canon «oficial» —muy en particular la música latinoamericana— se hace necesario proponer nuevos enfoques y perspectivas en esta área de estudio, dominada hasta ahora por esquemas diseñados para resolver los problemas propios que presenta el repertorio estandarizado, que pertenece al museo musical. Se trata entonces de formular un método que permita un acercamiento al texto musical a partir de su contexto, tal como lo propone Castillo Fadic (Sans 2006: 7).

Esta profundización del texto musical a partir del contexto, que recoge Sans de Castillo Fadic, renueva las dificultades tradicionales que enfrenta la edición de partituras, porque él actualiza las reflexiones y las posturas propuestas anteriormente por Grier. Asimismo, rescata aquellas premisas formuladas por Fairclough y Wodak en una abierta interpelación al papel que debiese cumplir la crítica en la edición musical cuando resalta los siguientes seis puntos:

1. Lo crítico no se dirige necesariamente a la música *per se*, sino a los procesos y estructuras sociales y culturales que la sustentan y le dan forma. De ahí la naturaleza multidisciplinaria que requiere la crítica musical.
2. El uso de los discursos musicales es indefectiblemente ideológico, por lo que el discurso musical y el poder están íntimamente vinculados. La crítica intenta hacer evidente el uso ideológico del discurso.
3. La sociedad y la cultura se configuran por medio de los discursos y, simultáneamente, configuran el discurso en sí. El discurso musical es por esta razón una forma de comportamiento, pero a su vez, de transformación social.
4. La conexión entre el texto musical y sociedad no es directa, sino que está medida por aspectos sociocognitivos (instituciones y sujetos). Los grupos sociales e instituciones se expresan musicalmente por medio de sus miembros individuales o sujetos. La edición musical constituye una parte crucial en este proceso de mediación.
5. Los discursos musicales son históricos, esto es, solo pueden ser entendidos y comprendidos en su contexto.
6. La edición crítica parte del principio de que toda ciencia debe explicitar sus intereses. Lo crítico consiste en ser autorreflexivo, interpretativo, y explicativo (Sans 2006: 6-7).

Las anteriores ampliaciones teóricas propician la comprensión del texto musical, no solo desde la fijación de una edición específica, sino también de aquellos procesos, estructuras sociales que la sustentan y el uso ideológico del discurso musical desprendido de sus acciones —contexto—.

I.2. Ampliaciones teóricas auxiliares

El reconocimiento de las legítimas diferencias en la orientación de la edición descritas por Philip Brett (Grier 2008:13), así como el abordaje teórico de estos documentos vinculados con el manuscrito principal en estudio —expediente—, permiten profundizar el sentido que tiene para el autor la realización de estas transcripciones *in situ* de cantos araucanos.

Como consecuencia, nos adscribimos al planteamiento de que la obra no es, desde esta perspectiva –o no es únicamente– “artefacto” o “texto”, sino “proceso” y “ente histórico”, dando por rechazado el dogmatismo y el formalismo propio de las concepciones estructuralistas y positivistas que consideran la obra como un objeto cerrado (Nagore 2004: 2). Esta apertura metodológica, en conjunto con la información que contienen estos papeles, faculta la exploración del cómo la narrativa histórica interpretó el ejercicio investigativo y creativo realizado por Isamitt. Foucault (2013: 15-16) orienta este análisis documental.

No hay equívoco: es de todo punto evidente que desde que existe una disciplina como la historia se han utilizado documentos, se les ha interrogado, interrogándose también sobre ellos; se les ha pedido no solo lo que querían decir, sino si decían bien la verdad, y con qué título podrían pretenderlo; si eran sinceros falsificadores, bien informados o ignorantes, auténticos o alterados. Pero cada una de estas preguntas y toda esta gran inquietud crítica apuntaban a un mismo fin: reconstituir, a partir de lo que dicen estos documentos –y a veces a medias palabras–, el pasado del que emanan y que ahora ha quedado desvanecido muy detrás de ellos; el documento seguía tratándose como el lenguaje, de una voz reducida ahora al silencio: su frágil rastro, pero afortunadamente descifrable.

En la misma dirección que Foucault, a la hora de problematizar el modo en que se compone el discurso historiográfico, Alejandro Vera (2014: 300) plantea la necesidad de una rigurosa relación entre análisis crítico y evidencia documental. Por otra parte, encontramos las disyuntivas en las reflexiones de Víctor Rondón (2017: 39-52) acerca de cómo se ha escrito la historia de la música en Chile, así como el discurso institucionalizado desarrollado desde la Universidad de Chile en la construcción conceptual de la historiografía musical chilena en el análisis realizado por Fernanda Vera (2015: 67-80). Esta situación es anticipada por Izquierdo (2012: 45-46) con ejemplos de compositores excluidos que no se adecuaron a ciertas categorías establecidas de música chilena académica. Del mismo modo y como lo observó Uribe (2008: 13) en un contexto filosófico, se deben tomar en cuenta las diversas formas de pensamiento y expresión que cada época acogen o excluyen. A causa de los deficientes aspectos epistémicos que movilizan las investigaciones musicológicas de la región y la ausencia de una teoría crítica que comprenda los fenómenos musicales tal como estos acontecen en la inmediatez territorial de la cultura (Castillo Fadic 1998:15), es pertinente recobrar las intersecciones reflexivas entre musicología e historia social que Musri (1999: 15) realizara a fines de la década de 1990. Estas aperturas de la disciplina, que tienen su germen en la musicología a mediados de la década de 1980 (Kerman 1985), plantean nuevas interrogantes a nuestro quehacer, al extender el campo de estudio y fundar nuevas construcciones teóricas que permiten el abordaje de manifestaciones sonoras de la otredad. González (2013: 38) resume como “revuelta disciplinaria” el acontecer metodológico de la musicología latinoamericana a partir de la renovación epistemológica florecida con el posestructuralismo.

Los posicionamientos expuestos por Nagore, Musri y Castillo Fadic, de la mano con las reflexiones y revisiones historiográficas y documentales planteadas por Foucault, Alejandro Vera, Rondón, Uribe, Fernanda Vera e Izquierdo, en conjunto con aquellas legítimas diferencias en la orientación de la edición de partituras recogidas de Grier, Brett, Sans y Chailley, entregan los argumentos que guían la edición crítica de estos cantos araucanos recopilados por Isamitt. A causa de las características específicas del trabajo editorial, este estudio buscó la consecución de una partitura final de cantos transcritos y la interpelación del cómo la historia musical chilena institucionalizada interpretó el ejercicio de recopilación y uso de este material. En este cruce de interrogantes, propusimos el levantamiento de una edición crítica que abordó las fuentes con transcripciones que conforman los *Treinta cantos araucanos*, en conjunto con un grupo de documentos inéditos estrechamente ligados al

TABLA 4. COMPOSICIÓN DE LOS MANUSCRITOS DE *TREINTA CANTOS ARAUCANOS* (MO Y MC).

Cantos	
1. Umaq ùl pichiche' en –Canción para hacer dormir al niño querido–	16. Llamekan
2. Umaq ùl pichiche' en	17. Llamekan
3. Umaq ùl pichiche' en	18. Lantun ùl –Canción de viuda–
4. Umaq ùl pichiche' en	19. Machi ùl
5. Umaq ùl pichiche' en	20. Kanstañpe ùl –Canción de mujer abandonada–
6. Purùn ùl pichiche' en –Canción para hacer bailar al niño querido–	21. Gneneulun –Canto de hombre–
7. Purùn ùl pichiche' en	22. Huilliche ùl –Canción huilliche–
8. Purùn ùl pichiche' en	23. Gneneulun –Canto de hombre–
9. Purùn ùl pichiche' en	24. llautuwn ùl –Canción del desprecio–
10. Kauchu ùl –Canción de soltera–	25. Paliwe ùl –Canción de juego de chueca–
11. Kauchu ùl	26. Gneneulun –Canto de hombre–
12. Kuifichi Kauchu ùl –Antigua canción de soltera–	27. Ayùn ùl –Canto de amor–
13. Kauchu ùl	28. Ñuwiñ ùl –Canción de trilla con los pies–
14. Kauchu ùl	29. Gneneulun –Canto de hombre–
15. Llamekan –Canto de mujer moledora de trigo–	30. Amul püllùn ùl –Canción para que se vaya el espíritu–

Elaboración propia.

- Libreta con anotaciones de terreno: transcripciones de toma directa, información del lugar geográfico, descripciones de los cantos e informantes recogidos *in situ* –en algunos casos– que luego fueron traspasados indistintamente a los manuscritos detallados anteriormente (ver Figura 4).

TABLA 5. COMPOSICIÓN DE LOS MANUSCRITOS
DE LOS *TRECE CANTOS ARAUCANOS*.

Cantos
1. Umaq ùl pichiche'en –Canción para hacer dormir al niño querido–
2. Umaq ùl pichiche'en
3. Purùn ùl pichiche'en
4. Nuiñ ùl –Canto de trilla–
5. Llamekan –Canto de mujer moledora de trigo–
6. Llamekan
7. Purùn ùl pichiche'en –Canción para hacer bailar al niño querido–
8. Llamekan
9. Amul püllün –Canción para que se vaya el espíritu–
10. Ñi manshuin –Mi buey–
11. Kauchu ùl –Canción de soltera–
12. Umaq ùl pichiche'en
13. Amul püllün

Elaboración propia.

Debe añadirse que Dionis Isamitt Danitz, hijo del compositor e investigador, fue un informante clave en el proceso de acabado de los textos y traducciones faltantes (ver Figura 6).



Figura 6. Foto de Dionis Isamitt Danitz. Fotografía del autor, Isla de Chiloé, 2019.

II.2. Variantes y alteraciones encontradas

La revisión y análisis de la documentación reveló que el manuscrito original presentado en el concurso del año 1941 –en adelante MO– poseía marcas con información de la recopilación no traspasadas al manuscrito copia –en adelante MC–. El MO contempla la información del lugar geográfico y nombre de los informantes. Por razones que desconocemos, estos datos de recopilación no fueron traspasados por el autor al MC (ver Figuras 7 y 8). Por su buen estado de conservación, este manuscrito fue utilizado como base para el presente trabajo.

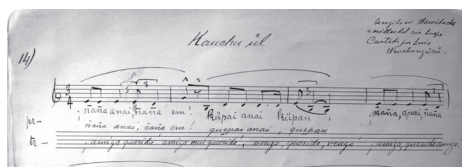


Figura 7. MO con lugar geográfico y nombre del informante (Canto 14).
 Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.



Figura 8. MC sin lugar geográfico ni nombre del informante (Canto 14).
 Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

En el caso siguiente, Isamitt agregó en algunas de las páginas del MO observaciones con descripciones y características de los diferentes tipos de cantos recopilados que no fueron traspasadas en la edición del MC (ver Figuras 9 y 10)

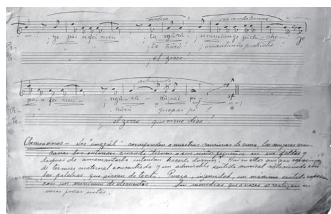


Figura 9. Información de características de los ñl contenidas en el MO. En este caso los *Umaq ñl pichichen* (Canto 2, cc. 26-29). Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

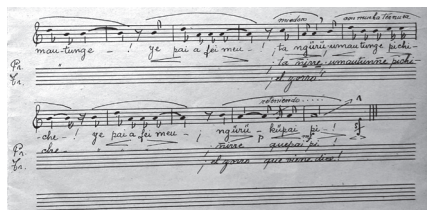


Figura 10. MC sin indicaciones finales (Canto 12, cc. 25-29). Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

El mal estado del manuscrito original impide acceder, en algunos casos, a los textos en mapudungun, fonética y traducciones. La información del MC en conjunto con la libreta de notas permite recuperar esos vacíos (ver Figuras 11 y 12).

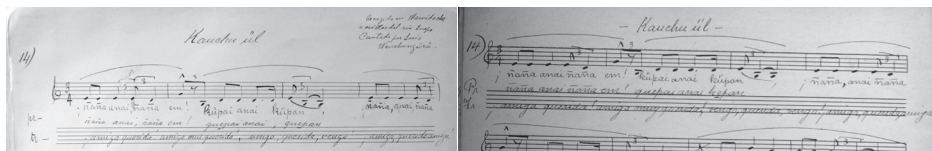


Figura 11. Condición de deterioro del MO con texto ilegible (Canto 1, cc. 13-24).
 Archivo del compositor.



Figura 12. Textos legibles y traducidos en el MC (Canto 1, cc. 13-24). Archivo del compositor.

En ambos manuscritos, algunos de los registros de cantos presentan omisiones en la escritura musical –silencio y valores de figuras musicales faltantes– (ver Figuras 13 y 14).



Figuras 13 y 14. Omisión de silencio en compás 3 de MO y MC (Canto 14, cc.1-4). Archivo del compositor.

Existen registros de cantos que no traen consigo el texto de las traducciones y pronunciación del mapudungun (ver Figuras 15 y 16). La restauración de textos faltantes ha sido realizada por Dionis Isamitt Danitz¹¹.

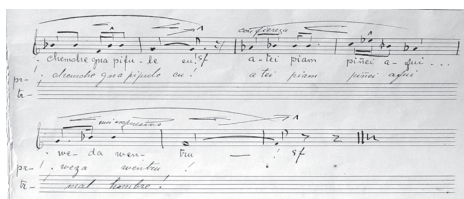


Figura 15. Omisión de la traducción del texto en MO (Canto 15). Archivo del compositor.

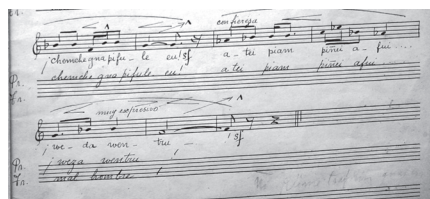


Figura 16. Omisión de la traducción y de la fonética en MC (Canto 15). Archivo del compositor.

Los anteriores ejemplos responden a variaciones y alteraciones comunes encontradas en los *Treinta cantos araucanos*. Aunque el manuscrito de los *Trece cantos araucanos* se utilizó para corroborar las versiones de cantos contenidas en MO y MC, no se encontraron diferencias que ejemplificaran el uso. El caso de la libreta de anotaciones de terreno permitió ratificar y completar el contenido de los manuscritos principales –lugar de recogida, transcripción y fuente oral–.

II.3. Fijación final del manuscrito

Una vez consultadas las fuentes primarias, observando variaciones y alteraciones del texto, se realizó la fijación final de la partitura. Aquí se incorporaron correcciones en las alteraciones encontradas y contrastadas con las fuentes expuestas que el autor consignó y que, por razones que desconocemos, no fueron insertadas en la segunda versión de los *Treinta cantos araucanos*.

A continuación se presenta la sistematización de datos recuperados de las fuentes consultadas (ver Tabla 6).

¹¹ A finales de la década de 1940, Dionis junto con su hermano Marcio y su madre Beatriz Danitz acompañaron a Carlos Isamitt durante su estadía en las comunidades Huilliches de Coihúin de Compu. En esta expedición Dionis se familiarizó con el mapudungun. Debido al alcance de este trabajo perteneciente a su archivo privado, nos parece ético que la revisión final de la partitura esté en las manos de uno de sus hijos.

TABLA 6. COMPOSICIÓN DE LA EDICIÓN CRÍTICA
DE *TREINTA CANTOS ARAUCANOS*.

	Nombre del ùl	Traducción de ùl	Cifra indicadora	Marcas de tiempo	Lugar de recogida	Fuente oral
1	Umaq ùl pichiche'én	Canción para hacer dormir al niño querido	2/4	Lento (delicado y tierno)	En Maquehue y Pelal, a orillas del río Quepe.	Machi Juanita Lemungürü
2	Umaq ùl pichiche'én	Canción para hacer dormir al niño querido	2/4	Un poco lento tiernamente	En Chapod, a orillas del río Quepe	Mariquita Alem
3	Umaq ùl pichiche'én	Canción para hacer dormir al niño querido	2/4	Una manera muy curiosa de arrastrar la voz haciendo durar la ù de püñen	En Cherkenko en Nigue, cerca de Queule.	Lorenza Imiwala
4	Umaq ùl pichiche'én	Canción para hacer dormir al niño querido	2/4	Moderado. Sin información encontrada	En Koihueco, al norte del río Toltén	La anciana María Lefin
5	Umaq ùl pichiche'én	Canción para hacer dormir al niño querido	2/4	Un poco lento	En Tromel, cerca de Toltén	Carmelita Wirkafil
6	Pürün ùl pichiche'én	Canción para hacer bailar al niño querido	3/8	Algo vivo y gracioso	En Chapod	Carmelita Antüpi
7	Pürün ùl pichiche'én		2/4	Un poco alegre gracioso	En Makehue	Mercedes Millangürü
8	Pürün ùl pichiche'én		2/4	Gracioso	En Tres Cruces, Toltén	Juanita Sánchez
9	Pürün ùl pichiche'én		2/4	Un poco alegre gracioso	En Mawidache, al norte del río Quepe	María Millangürü
10	Kauchu ùl	Canción de soltera	Sin métrica escrita	Sin información encontrada	En Trome, cerca de Toltén	Carmelita Wirkafil
11	Kauchu ùl		2/4	Un poco alegre e inquieto	En Makehue	Dominga Wechuñüru

	Nombre del ùl	Traducción de ùl	Cifra indicadora	Marcas de tiempo	Lugar de recogida	Fuente oral
12	Kuifichi Kauchu ùl	Antigua canción de soltera	2/4	Un poco alegre	En Trapillhue, Quepe	Juan José Paillan
13	Kauchu ùl		Sin métrica escrita	Sin información encontrada	En Mawidache	Rosa Painefilo
14	Kauchu ùl		3/4	Sin información encontrada	En Mawidache, a orillas del río Quepe	Luis Wenchungürü
15	Llamekan	Canto de mujer moledora de trigo	2/4	Un poco libre	En Loncoche	Carmencita Maripil
16	Llamekan		2/4	Sin información encontrada	En Chapod	Felisa Blanco
17	Llamekan		3/8	Sin información encontrada	Sin información encontrada	Sin información encontrada
18	Lantun ùl	Canción de viuda	2/4	Lento con expresión	En Treke, al sur de Toltén cerca de Queule.	Francisca Calfün
19	Machi ùl		2/4	Un poco alegre	En Chapod, cerca del río Quepe	Carmelita Antüpi
20	Kanstañpe ùl	Canción de mujer abandonada	Sin métrica escrita	Moderato	En Trapillhue, cerca de estación de Quepe	Canta María Ankavil
21	Gneneulun	Canto de hombre	Sin métrica escrita	Caprichoso	En la orilla del río Imperial	Canta Luis Blanco Marilao
22	Huilliche ùl	Canción huilliche	2/4	Vivo (muy rítmicamente entusiasta)	A orillas del río Imperial	Canta Luis Blanco Marilao

	Nombre del ùl	Traducción de ùl	Cifra indicadora	Marcas de tiempo	Lugar de recogida	Fuente oral
23	Gneneulun	Canción de hombre	2/4	Decidido (jactancioso)	Al Sur de Toltén	Canta Arturo Landeros de Kallulfü
24	Illautuwn ùl	Canción del desprecio	3/4	Sin información encontrada	Cerca a Queule	Canta Luis Wenchunürü
25	Paliwe ùl	Canción de juego de chueca	2/4	Moderado, pero con entusiasmo	En Nigue, entre Toltén y Queulen	Cantado por Segundo Imiwala
26	Gneneulun	Canción de hombre	2/4	Sin información encontrada	En Katrileufu, reducciones al sur de Toltén	Canta Juan José Paillan
27	Ayün ùl	Canto de amor	4/4	Sin información encontrada	En Chaichaguen, norte del río Toltén cerca del Budi	Canta Francisco Kalfüan
28	Ñuwiñ ùl	Canción de trilla con los pies	2/4	Moderato (entusiasta)	En Chekenko, al norte de río Toltén	Canta Rosa Imiwala
29	Gneneulun	Canto de hombre	Sin métrica escrita	Un poco lento	En Trome, sur de Toltén	Juan Paillaman
30	Amul püllün ùl	Canción para que se vaya el espíritu	2/4	Lento con mucha expresión	En Kopü püllü Ralliputra, al sur de Nueva Imperial	Canta María Lienlen

Elaboración propia 2020.

A continuación se transcriben los textos, elaborados por Isamitt, con características de los tipos de cantos recopilados insertos en el manuscrito original (ver Tabla 7).

TABLA 7. COMPOSICIÓN DE *TREINTA CANTOS ARAUCANOS* Y CARACTERÍSTICAS DE LOS TIPOS DE CANTOS INSERTOS EN EL MANUSCRITO ORIGINAL Y LIBRETAS DE ANOTACIONES.

Cantos	Descripciones y características
Umaq ùl pichiche'en (inserto en el canto 2)	Los "umaq ùl" corresponden a nuestras canciones de cuna, las mujeres araucanas las entonan cuando tienen a sus niños pequeños en sus faldas y después (<i>sic</i>) de amamantarlo intentan hacerlo dormir. Hai (<i>sic</i>) en ellos una gran expresión de ternura maternal concentrada y un admirable sentido musical relacionado con las palabras que sirven de texto. Pureza, ingenuidad, un máximo sentido expresivo con un mínimo de elementos. Son monodias que a veces se realizan en unas pocas notas.
Pürün ùl pichiche'en (inserto en el canto 6)	Los pürün ùl pichich'en, los cantan las madres araucanas a los niños pequeños antes que ellos puedan andar por sí (<i>sic</i>) mismos, generalmente después (<i>sic</i>) de haberles dado de mamar; los colocan sobre sus rodillas y tomándolos por debajo de los brazos le hacen hacer movimientos característicos de sus danzas al ritmo de estas canciones. En ellas hai (<i>sic</i>) riqueza rítmica, de acentos de la voz, en la expresión de las palabras y musicalidad de expresión graciosa.
Pürün ùl pichiche'en (inserto en el canto 9)	En algunos de los cantos de esta especie son frecuentes las palabras que no significan nada real, sino que son como expresiones rítmicas, a veces también, como el número (8) se suceden juegos de palabras que en toda la canción no alcanzan ninguna significación lógica.
Kauchu ùl (inserto en el canto 11)	Los "Kauchu ùl" son cantos mui (<i>sic</i>) comunes entre los araucanos, las hai (<i>sic</i>) de mujeres y también (<i>sic</i>) de hombres. Las mujeres solteras los entonan cuando están (<i>sic</i>) solas, o en reuniones familiares, o cuando van por los campos; suelen también (<i>sic</i>) ser entonados por muchachitas que las aprenden de sus mayores. Son la expresión de los sentimientos amorosos que buscan desahogo.
Llamekan (inserto en el canto 15)	"Los llamekan" son cantos de las mujeres araucanas moledoras de trigos. Los cantan cuando se encuentran varias de ellas realizando una molienda y quieren comunicarse sus cuitas, tienen por esto, generalmente carácter (<i>sic</i>) elegíaco.
Llamekan (inserto en el canto 17)	En este canto como en algunos otros aparecen algunas palabras que acusan su procedencia castellana. Esta influencia en el idioma suele ser frecuente en las reducciones que están (<i>sic</i>) más (<i>sic</i>) cercanas a los contactos con el medio criollo.
Lantun ùl (inserto en el canto 18)	Los lantun ùl son cantos especiales de las mujeres araucanas que han quedado viudas. Con ellos cumplen algo cierta imposición social que les pide exteriorizar sus sentimientos dolorosos. El admirable sentido expresivo de este canto está realizado por sus melodías, por el ritmo y la riqueza de sus acentos.

Cantos	Descripciones y características
Machi ùl (inserto en el canto 19)	Estos machi ùl los canta la mujer araucana en las ceremonias que se llaman machiluwñ (iniciación de machis). (Es una monodia acompañada de percusión y pertenece a los cantos mágicos).
Kanstañpe ùl (inserto en el canto 20)	Kanstañpe se llama a la mujer que ha quedado sola por la ida del marido a otra tierra lejana.
Illautuwñ ùl (inserto en el canto 24)	Estas canciones suelen cantarlas los araucanos antes del día en que se realiza algún (<i>sic</i>) partido de chueca. Con ellas tratan de estimular la confianza mutua en los jugadores del partido. Este canto como el anterior (y muchos otros de diversa índole) pertenecen a los que entre los araucanos tienen un sentido artístico social, sirven para estimular sentimientos colectivos o de grupos.
Paliwe ùl (inserto en el canto 25)	Estas canciones las cantan cuando se dirigen al lugar en que se efectuará el partido de chueca.
Ayün ùl (inserto en el canto 27)	Los “ayün ùl” o cantos de amor, son mui (<i>sic</i>) comunes entre los indígenas, se les encuentra en gran número y variedad en todas las reducciones. En un grupo de ellos es posible comprender mucho de la psicología propia del indio en el aspecto galante.
Ñuwiñ ùl (inserto en el canto 28)	Estos Ñuwiñ ùl, los cantan los hombres o mujeres que en parejas de a dos (tomados de las manos) ejecutan una danza, con los pies desnudos; sobre la cebada a fin de desgranarla. Son por esto de expresión musical esencialmente rítmica y humorística. A veces suelen cantarse acompañados de percusión de kultrun. Son ya escasos, pues las trillas en esta forma primitiva van desapareciendo.
Amül püllün (inserto en el canto 30)	Los Amül püllün ùl se cantan en los “eltun” (cementeros indígenas) en el acto de enterrar a los muertos. Generalmente los cantan las mujeres frente a los restos y esto forma una de las partes del ritual de la ceremonia.

Elaboración propia 2020.

Completamos la fijación del documento y ejemplificamos en dos partituras para este escrito. La edición completa de los *Treinta cantos araucanos* se puede consultar en el sitio web del autor¹². Esta ampliación editorial que permite el uso del espacio virtual motivó la elaboración de diversos ejemplares que recogen el sentido pedagógico que Isamitt desarrolló durante su vida.

¹² <https://www.freddychavez.com/los-treinta-cantos-araucanos>

La edición del libro publicado en 2019 de los *30 cantos araucanos*¹³ no representaba del todo un documento *musical* que usara convencionalismos equivalentes a una partitura formal. En esa oportunidad, en concordancia con la familia, decidimos que la versión de papel realizada se focalizara en la transmisión del texto que mejor representó la evidencia histórica de las fuentes sin aventurarnos con una partitura constituida desde la formalidad convencional de la misma¹⁴. Debido a que los aspectos editoriales formales de partituras no fueron considerados del todo en la primera edición, las siguientes partituras editadas se constituyen como una nueva versión de la edición original (ver figuras 17 y 18).

1
Umaq ùl pichiche'en
Canción para hacer dormir al niño querido

Recogida en Maquehue y Pelal
a orillas del río Quepe
Cantado por la Machi
Juana Lemangüü

Lento (delicado y tierno)

¡tu, tu, tu! ¡tu, tu, tu! ¡scho,scho, scho! ¡scho,scho, scho! ¡u mau tu nge mai!
Pr. ¡tu, tu, tu! ¡tu, tu, tu! ¡cho, cho, cho! ¡cho cho cho! ¡umautñe mai!
Tr. (palabras silenciadoras que no tienen traducción) ¡duérmete pues!

¡u mau tu nge mai! ¡scho,scho, scho! ¡scho,scho, scho! u mau tu nge mai
Pr. ¡umautñe mai! ¡cho, cho, cho! ¡cho, cho, cho! umautñe mai
Tr. ¡duérmete pues!

¡sho, sho, sho! nge-ma ki nul - fe! - ¡nge-ma ki nul - fe! u mau tu nge
Pr. ¡cho, cho, cho! ¡nemaquinñe! ¡nemaquinñe!
Tr. ¡no flores más! ¡no flores más! ¡duérmete

mai! - ¡nge ma ki nul - ñe - ¡u mau tu nge mai! ¡ku pai a fui
Pr. mai! nemaquinñe! ¡umautñe mai! ¡quepai a fui!
Tr. pues! ¡no flores más! ¡duérmete pues! ¡que va a venir!

ngü rü! - ¡ku pai a fui ngü ru - ! u mau tu nge mai!
Pr. nürü! (la ü debe pronunciarse entre (i) (e)) umautñe mai!
Tr. el zorro! ¡que va a venir el zorro! ¡duérmete pues!

¡tu, ¡tu, tu, tu, ¡tu tu!, scho scho, scho, scho, ¡scho, scho - !
Pr. ¡tu, ¡tu, ¡tu, ¡tu, ¡tu, cho, cho, cho, cho, ¡cho, cho - !
Tr. (palabras silenciadoras que no tienen traducción)

con la mayor dulzura y expresión

Figura 17. Edición final *Umaq ùl pichiche'en*. Canto 1, de los *Treinta cantos araucanos*.

¹³ La portada del libro editado en 2019 utiliza el numeral 30 para indicar la cantidad de cantos compilado por Isamitt que poseen los manuscritos. Este cambio en el título obedece más bien a una decisión estética del logo del libro y no se constituye como un documento diferente al mencionado en el texto por el uso del título sin el numeral.

¹⁴ En la entrega de 2019 se editaron dinámicas y reguladores en la parte inferior del pentagrama. Si bien existen manuscritos elaborados por Isamitt en que inserta estas indicaciones en la parte superior de la partitura, en muchos de los casos no consideró esta convención de la notación musical occidental.

2
Umaq ùl pichiche' en
 Canción para hacer dormir al niño querido

Recogida en Chapod a orillas del río Quepe
 canta Mariquita Alem

Un poco lento tiernamente

p

¡kú pai ngü rú! ———— ¡kü - pai ngü rú! ———— ¡u mau tun ge! ————
 Pr. ¡quepai ñirre! ¡quepai ñirre! ¡umautunhe!
 Tr. ¡que viene el zorro! ¡que viene el zorro! ¡duérmete!

— ¡ye pai a fei meu! — ¡kü pai ngü rú! ¡ye pai a fei meu!
 Pr. ¡yepai a feimeu ! ¡quepai ñirre! ¡yepai a feimeu !
 Tr. ¡puede venir a buscar! ¡que viene el zorro! ¡puede venir a buscar!

— ¡u mau tun ge! ———— ¡ye pai a fei meu! ———— ¡ngü rú kai! ¡u
 Pr. ¡umautunhe! ¡yepai a feimeu ! ¡ñirre kai!
 Tr. ¡duérmete! ¡puede venir a buscar! ¡el zorro!

mau tun ge! ———— ¡ye pai a fei meu! ———— *ritardando* ¡ta ngü rú ¡uma u tun ge pi chi-
 Pr. ¡umautunhe! ¡yepai a feimeu ! ¡ta ñirre! ¡umautunhe pichiche
 Tr. ¡duérmete! ¡puede venir a buscar! ¡el zorro! ¡duérmete ñiño

che! ¡ye pai a fei meu! ———— *p* *ritardando* *mf* *f* *>*
 Pr. ¡yepai a feimeu ! ¡ñirre! *mf* *f* *>*
 Tr. ¡puede venir a buscar! ¡el zorro que viene dice! *mf* *f* *>*

Figura 18. Edición final *Umaq ùl pichiche' en*. Canto 2, de los *Treinta cantos araucanos*.

II.4. El investigador, desplazamientos en la construcción historiográfica

Junto con los manuscritos de los *Treinta cantos araucanos*, encontramos un grupo de documentos inéditos que registran la vinculación de su trabajo etnográfico con publicaciones y creaciones musicales. Este hallazgo nos entrega el primer impulso en la construcción del perfil teórico del investigador. Hasta ahora, esta función en su trayectoria de vida había sido considerada como un ejercicio complementario de su obra musical que, si bien es reconocida por la literatura, ha estado ausente en la ocupación teórica. Por otra parte, y como mencionáramos anteriormente, las posiciones teóricas que referencian el trabajo en terreno de Isamitt supeditan la función de investigador a la del creador que solo utiliza la recopilación como material para su composición (Salas Viu 1966: 14). Estos discursos, quizás guiados por la necesidad de la época de constituir una narrativa en torno a la creación musical chilena, estimularon una denominación acrítica de su nacionalismo e indigenismo que no consideró del todo las otras funciones ejercidas: pedagogía, investigación y pintura (Chávez 2019: 14). A continuación, indicamos dos citas:

Con todo, las creaciones musicales de Isamitt suman un buen número y revisten una calidad elevada. Hoy todavía no se encuentran por completo catalogadas ni se han interpretado más que en parte. La que se conoce, tan apreciada en Chile como en el extranjero, donde se la ha editado y se la comenta, ofrece los siguientes caracteres (*sic*) principales: una asimilación de ritmos, diseños melódicos y sugerencias armónicas extraídas del folklore araucano; un original sentido de la expresión musical; una técnica elaborada y compleja a la que confluyen elementos de raigambre

impresionista (en el color orquestal y en la armonía) con otros de procedencia opuesta, derivados del impresionismo austroalemán del periodo entre las dos guerras mundiales (Salas Viu 1966: 14).

La producción de Carlos Isamitt equidista entre las tendencias nacionalistas y el expresionismo ausente de color local. Como creador de música con raíces vernáculas, Isamitt ha recurrido más que a sugerencias del folklore criollo, a aquellas provenientes del indígena araucano y representa en Chile la máxima figura de la corriente que podríamos denominar “indianismo musical” labor que le ha valido, en 1965, el galardón del Premio Nacional de Arte (Claro y Urrutia 1973: 151).

Luego de su muerte en julio de 1974, lo que se ha escrito acerca de Carlos Isamitt mantiene esta idea ampliamente difundida durante el siglo pasado. Persiste como única razón, en este caso particular, la incorporación de los cantos araucanos a su creación musical. Estos relatos han sido recibidos, aceptados y reutilizados en un nuevo caudal de trabajos que han tomado su figura.

El trasplante de la música mapuche a un medio occidental, producto de la transcripción en su fuente original, cambió su ocasionalidad, función, significado y valoración estética. Se inició así la divulgación, práctica pedagógica y proyección folclórica de la música mapuche. Este es el caso de transcripciones y arreglos de Isamitt como *Cantos araucanos* (1932), dedicados a Pedro Humberto Allende, para flauta y violín; *Trece cantos del folclore araucano*, para voz y piano [...] (González 1993: 85).

En el primer cuarto del siglo XXI, podemos leer que:

La música araucana provee a Carlos Isamitt de una infinita gama de sugerencias –en disposición de acordes, en frases melódicas, en ritmos– que se incorporan como rasgos idiomáticos nuevos a los ingredientes de la tradición de la música de arte chilena (Díaz y González 2011: 104).

Es característica en él, además, la incorporación de elementos de la cultura mapuche expresados en melos, escalas o estilemas; instrumentos musicales y la lengua mapuche, todos los cuales el músico-investigador conoce ampliamente gracias al estrecho contacto que ha mantenido con esta cultura (Herrera 2017: 60).

Las antepuestas citas se concatenan al discurso historiográfico que mencionamos anteriormente, sin que aquellas bases que sostienen estos emplazamientos hayan sufrido alguna profundización e interrogación en los últimos cuarenta y ocho años.

II.5. Nuevos antecedentes

Estas gentes, de una raza explotada y calumniada, aún superviven leales a sí mismas y continúan siendo creadoras de belleza de sentido racial a pesar de toda la vulgaridad amenazante, empeñada en borrar sus características y en atentar contra sus magníficas cualidades de intuición y hábitos artísticos con abominables insinuaciones faltas de todo don de belleza (Isamitt 1932: 9).

El escrito publicado en octubre de 1932 por la revista *Aulos*, “Apuntes sobre nuestro folklore nacional” se establece como la primera divulgación de su trabajo etnográfico. En una parte de la cita antepuesta, relata de manera explícita aquella *vulgaridad amenazante* que sufren las diversas manifestaciones de la cultura que Isamitt había presenciado en las reducciones araucanas de la década de 1930. Resulta curioso que este escrito inicial desarrollado en seis de los siete números de la revista no haya motivado la profundización de estas consideraciones tan abiertamente expuestas. Estos aspectos medulares exhibidos –incluyendo los *ül* publicados– tempranamente conforman la base de su *Friso araucano* (1931), obra capital ampliamente difundida en los estudios de música indigenista latinoamericana.

La referencia de mayor antigüedad de estos cantos se puede leer gracias a la crónica escrita por Domingo Santa Cruz. Allí accedemos a detalles de la inclusión de cantos en la composición musical interpretada por la soprano Adriana Herrera de López con Judith Aldunate en el piano: dos *Umak ül pichincheu (sic)*, *Prun (sic) ül pichiche*, *Lla mekan* y *Ñuin ül* (1932: 23). La documentación encontrada en el archivo privado permite situar estas canciones como la primera versión del *Friso araucano*. Debemos precisar que las anteriores canciones mencionadas también fueron utilizadas en un trabajo de mayor envergadura denominado por el autor como *Trece cantos araucanos* (1932), ya mencionado. Esta obra obtuvo el primer lugar del concurso anual de composición musical –sección música vocal– organizado por la Universidad de Chile en 1933 (Chávez 2019: 29). El manuscrito contiene las primeras versiones de seis de las siete piezas que compusieron posteriormente el *Friso araucano* –no incluye *Kalku wentru tañi ül*, canción para el hombre brujo–. La versión de los *Trece cantos araucanos* para voz y piano –agrega violín en *Ñuin ül* y en *Ñi manshuin*– es un trabajo musical intermedio entre las canciones araucanas –para voz y piano– y la primera versión orquestal ejecutada en el marco de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos en el Teatro Municipal de Santiago de Chile el 1 de diciembre de 1933, titulada para esa oportunidad como *Küla ül pichichén* (A.A [Adolfo Allende] 1934: 26) –tres canciones araucanas auténticas para niños– (ver Figura 19).



Figura 19. Isamitt, portada de *Küla ül pichichén*. Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

En carta enviada a “Sra. Anita”, Isamitt relata el estreno de estos *Cantos araucanos* ejecutados por la Orquesta Sinfónica en el Teatro Municipal de Santiago. Dice:

Mi cambio de domicilio a Buenos Aires 435 coincidió con el día en que la Orquesta Sinfónica estrenaba en el Municipal 3 de los cantos araucanos cantados por Lila Cerda. Yo hubiera deseado que Uds. los hubieran escuchado. Lila Cerda es una artista de voz admirable. Ella los interpretó con mucho carácter y delicadeza. Yo he estado contento de los conceptos elogiosos unánimes de la prensa, no porque esto podría remover mi vanidad, sino porque algo de lo que han dicho los

diarios va a caer como un pequeño bálsamo en el corazón de algunos araucanos entristecidos por toda la miseria e inhumanidad cebada en ellos desde tanto tiempo (Isamitt 1933b).

Gracias al contenido de estos documentos podemos acceder a varios aspectos desconocidos de su labor *in situ*. Los escritos detallan características del cómo desarrolló sus investigaciones, las acciones ejercidas y los vínculos que generó con los araucanos. La familiaridad con las comunidades en donde realizó sus estudios no solo le permitió en lo específico coleccionar cantos, sino también recopilar relatos que detallaban los embargos territoriales que las comunidades resistían en su vida diaria. Este aspecto de su etnografía, si bien es mencionado por Isamitt en algunos textos, es ignorado en los escritos que referencian sus trabajos de investigación. Al continuar con la revisión de la carta enviada a “Sra. Anita”, Isamitt escribe:

Sin embargo, siempre es poco lo que se logra realizar en bien de ellos. Conferencias en colegios, por la radio, del ministerio del trabajo, presentaciones de algunas danzas en el Municipal en recital de Ignacio Pedregal, en las ejecuciones de la Sinfónica y algunas otras cosas, es todo lo que he alcanzado a realizar por los araucanos, pero me parece tan poco para lo que necesitan estos hombres que haga por ellos [...] (Isamitt 1933b).

El detalle de las ásperas situaciones judiciales vinculadas al despojo de tierras que sufren los araucanos es ampliado en la correspondencia enviada a Domingo Santa Cruz desde las reducciones.

He estado verdaderamente bajo el peso de impresiones profundamente desoladoras de la suerte que corren actualmente los amigos indígenas de estas regiones. Por todas partes están siendo despojados miserablemente de sus pertenencias en nombre de la ley que ampara a los usurpadores sin conciencia [...]

Millares de seres indefensos, niños, mayores mujeres y hombres han sido arrojados en estas regiones a los terrenos bajo los arenales que orillan el mar al norte del río Toltén, donde no pueden ellos cultivar la tierra; por esta ignorancia atrevida e inhumana que en seguida sabe ampararse de las leyes y escudar en ellas su conciencia.

¿Cómo es posible que suceda esto? ¿Cómo podemos quedarnos tranquilos, sabiendo que sucede? Perdóneme amigo mío, yo he estado bajo el peso de toda esta ignominiosa explotación del hombre humilde y sencillo, por el hombre orgulloso y educado cuya conciencia no ha alcanzado aún la iluminación de la “sagesse”. Y no puedo callar, porque callando sería sentirme amparador de crímenes (Isamitt 1933a).

Al involucrarse en acciones jurídicas que reclamaron la recuperación de territorios usurpados por el Estado chileno, quedó de manifiesto que la indiferencia no fue el camino elegido por Isamitt. En una carta enviada desde Temuco el 10 de noviembre de 1933, el cacique Vicente Huenchufil agradece su compromiso y ayuda.

Termino, señor Isamitt, reiterándole haga todo lo que pueda a favor de nosotros y tenga la seguridad que sus servicios serán agradecidos en forma debida por estos indios que ven en Ud. un defensor activo y energético (*sic*) y si sus esfuerzos no se coronan en un feliz resultado, también sabremos soportar esta injusticia de parte del Gobierno de Chile y agradecer a Ud. en lo que ha hecho; porque sabemos que más pueden estos poderosos con sus compadrazgos (*sic*) en el Gobierno y en todas las Oficinas donde se tramitan estos asuntos para su finitiquitamiento (*sic*). Sabemos que son poderosos, pero no por eso debemos callar, no, sino hablar a fin de que las generaciones futuras de la región atropellada, sepa que hicimos cuanto pudimos y que solo por la injusticia inaudita del gobierno, no sacamos algo concreto (Huenchufil 1933).

Estas acciones pro defensa tuvieron impacto al interior de las comunidades. En un extracto de la misiva enviada por “Pedro”¹⁵ podemos leer algunas de ellas.

Estoy convencido señor, que por dónde (*sic*) Ud. vaya se apodera del cariño de las gentes. Los pobres mapuches con dolor volvían a sus casas diciendo: ¡kuma Kúme wentru! ¿chumael amutui? ¿Kupatuai chian? ¡tan buen hombre! ¿Por qué se fue? ¿Volverá acaso? (Pedro 1933).

Aspecto que se hizo extensivo a los caciques:

Hoy cuando fui a Chaichaen (*sic*) me encontré con dos caciques; Huenchufil e Himiguala (este último estaba de visita) me decían: Tefa fauten meu, chen wentru rume feute weñankumelkelaeiñ meu, ñi feu amuitun meu ¿wriñoai chian taiñ, mna kúme peñi em? Literalmente es así: Hasta aquí, ningún hombre pena nos había dado, cuando se va. ¿Volverá nuestro buen hermano? Estas mismas palabras salieron de sus bocas, yo las anoté. Todos preguntan por Ud. de ese caballero bueno “kúme caballero” (Pedro 1933).

Los aspectos académicos desarrollados por Isamitt no escapan a estas consideraciones. El manuscrito y programa de la conferencia realizada en el Centro Español de Temuco en julio de 1933 es un ejemplo de la extensión y divulgación que complementaron sus acciones jurídicas (ver Figuras 20a y 20b). Este despliegue de actividades resistía la colisión cultural que trajo consigo el establecimiento del Estado-nación y las políticas restrictivas que atentaron con las formas de vida ancestrales de los araucanos¹⁶. Las palabras iniciales son las siguientes:

¿Cómo es posible que alguien venga a hablar sobre los araucanos a vosotros que vivís rodeados por ellos, a vosotros que los tenéis cada día bajo vuestras miradas, que tenéis un criterio o un juicio definido acerca de ellos?

Sin embargo, perdonadme si quiero rogaros me sea permitido hablar con sinceridad; estoy seguro que habéis mirado a los araucanos, pero tal vez, salvo algunos pocos casos excepcionales, no los habéis visto. Ver es un proceso más complejo que mirar, es penetrar profundamente (Isamitt 1933c).

La presentación se desarrolla alrededor de una pregunta inicial “¿Los araucanos son representantes de una cultura?”. Como consecuencia de las caminatas que Isamitt realizó a diario para llegar a los asentamientos, esta interrogante de la conferencia fue respondida por medio de las impresiones que recogió desde el lugar en que los araucanos se desenvolvían. La exposición también incluyó descripciones y características de algunos de los cantos recopilados hasta ese momento. En la parte final de la conferencia, expresó:

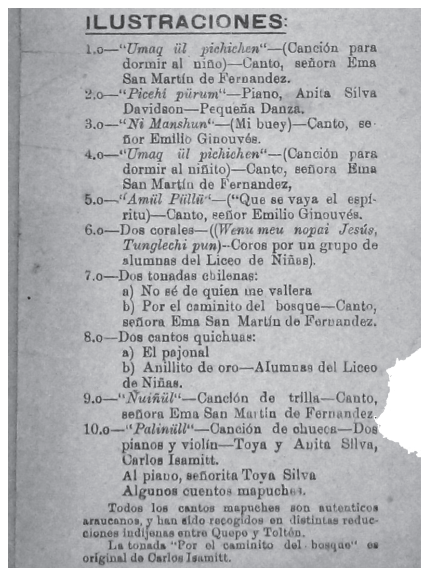
Parece que solo un pensamiento común nos impulsó, el de acercar a nosotros algo que tal vez pueda despertar nuevos caminos para la unión comprensiva y hermana.

A nuestro lado hay un pueblo que posee maravillas propias que pueden codearse con las de cualquier otro mundo; no lo explotemos más, no los desangremos más con nuestros falsos y conocidos conceptos, ayudemos a liberarlos de tantos rapaces sin humanidad que los acosan cada día en forma ignominiosa.

Estos hombres que tienen belleza en sus almas están sufriendo y sedientos, esperando algún alumbramiento de nuestras conciencias (Isamitt 1933c).

¹⁵ Debido a que es mencionado en otra carta del cacique Huenchufil, pensamos que el profesor de la comuna de Toltén Pedro Lipin es el remitente de esta misiva.

¹⁶ El espíritu de estas líneas tiene su base en las lecturas de Cayuqueo 2017, Pozo 2018 y Alvarado y Antileo 2019.



Figuras 20a y 20b. Programa de la conferencia *Algo sobre el folklore musical araucano*, dictado por el Sr. Carlos Isamitt. Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

La disertación en cuestión concluyó con una inédita muestra de la documentación recopilada. Isamitt produjo un concierto con interpretaciones de cantos araucanos, creaciones basadas en sus estudios, canciones quichuas y tonadas. Esta conferencia-concierto exteriorizó, por una parte, una característica desconocida de su función de investigador, intérprete y organizador del evento. Por otra parte, los aspectos pedagógicos desarrollados como director de la Escuela de Bellas Artes –1927-1928– (Chávez 2019: 20-21), en el que articuló la enseñanza de las artes plásticas basadas en manifestaciones del *arte popular* –criollas e indígenas– tiene su correlato inicial en la pedagogía musical. Esto ocurrió cuando, junto con un grupo de alumnas del Liceo de Niñas de Temuco¹⁷, realizó la interpretación de las obras corales *wenu mai no pai Jesús* y *tunglechi pun* –según consta el programa–. A los anteriores aspectos, agregamos su faceta como creador de tonadas –*Por el caminito del bosque*– y de las primeras interpretaciones de composiciones instrumentales que vinculaban el material recopilado –*Pichi pürun*–. Llama la atención la amplia variedad de manifestaciones cubiertas en el concierto. Pensamos que esta acción intencionada tiene su origen en el escaso conocimiento y la reticencia que esta música generaba en la mayor parte de la población cercana a las comunidades. Situación extensiva a los araucanos que vivían en la ciudad y que, a pesar de la cercanía con las comunidades, solicitaron a Isamitt cantos transcritos. Está el caso de la profesora normalista Zoila Quintremil¹⁸ y la petición de piezas de música araucana para ser incluidas en una presentación ante autoridades educativas¹⁹.

¹⁷ Hoy Liceo Gabriela Mistral.

¹⁸ Zoila Quintremil fue la primera mujer indígena candidata a diputada representando al Partido Democrático del Pueblo en las elecciones de 1953 (Foerster y Montecino 1988:176).

¹⁹ Conforme con la fecha de la carta, pensamos que estos cantos formaron parte de su ponencia *Características del niño araucano* (Foerster y Montecino 1988: 262). Hasta ahora no contamos con la información de que estos cantos fuesen enviados por Isamitt a Quintremil.

El encabezado de la carta también permite ratificar esta estrecha vinculación, en este caso, con la mujer araucana:

Muy querido Señor Isamitt.

Me permito molestarlo porque sé que Ud. es siempre el amigo de los indios. Ud. conoció y comprendió la situación de ellos y los supo amar porque amó su música.

Mi situación es esta: Tengo que hacer un trabajito relacionado con mis indios. Ya que se me presenta la ocasión, haré un empeño, para dar a conocer una vez más a los educacionistas y jefes de lo que son capaces los indios araucanos, por eso recordando su ofrecimiento, rogaría a Ud. señor Isamitt me facilitara alguna pieza de música araucana, de esas que recogió por acá (Quintremil 1935).

Finalmente, y a la luz de los nuevos antecedentes, podemos esclarecer los relatos que durante su trayectoria de vida fueron registrados, sin que estos repercutieran en los análisis y emplazamientos de los que fue objeto. Citemos estas palabras de Isamitt en aquella entrevista publicada en ese número de homenaje (XX/97, julio-septiembre 1966) que le brindó *Revista Musical Chilena*:

Creo firmemente en la felicidad de crear nuestra propia vida. Como *conozco el dolor del hombre y me duele, me acerqué a él*; eso fue lo que me impulsó primordialmente hacia el araucano y hacia cada ser humano. Defender a los semejantes también es creación (1966: 12).

III. CONCLUSIONES Y DISCUSIONES FINALES

Dos elementos desarrollados en este escrito guían las conclusiones:

1. La revisión sistemática de las diversas fuentes primarias con que Isamitt elaboró el compendio de *Treinta cantos araucanos*.
2. El estudio crítico del ejercicio de investigación realizado por Isamitt en las reducciones araucanas.

El desarrollo de una edición basada en el expediente²⁰ que constituyen los *Treinta cantos araucanos* nos permitió generar la fijación final del texto –partituras–. Gracias a la escala metodológica utilizada en el desarrollo de esta edición crítica se pudo sistematizar la información que contienen estos documentos producidos en sus investigaciones *in situ*:

- a) lugar geográfico de la recopilación.
- b) informante del canto transcrito.
- c) marcas de las partituras, diferencias de ritmos, silencios y alturas en la escritura de las partituras encontradas en el manuscrito original y copia, refrendada por el contenido de la libreta con anotaciones de terreno.
- d) completación de traducciones y textos faltantes en el manuscrito original y copia.
- e) observaciones con descripción y características de los diferentes tipos de cantos sistematizados por Isamitt en el manuscrito original y libreta con anotaciones de terreno.
- f) reconstrucción de partituras de sectores faltantes.

²⁰ Compuesto por libretas de notas, escritos, creaciones musicales basadas en estos cantos y copia del manuscrito original.

Gracias a la información contenida en los diversos documentos consultados y que, por razones que desconocemos, no había sido traspasada por Isamitt a un documento final, se pudo concretar la fijación del compendio con toda la información que contenían los documentos consultados. Lo anterior, nos permitió extender los criterios de edición utilizados en el texto publicado en 2019.

Las características específicas de su trabajo *in situ*, que hasta ahora no habían sido vinculadas a su labor, resultan imposibles de dilucidar abordando solo un documento del archivo. Por esta razón, la transcripción de cantos, creaciones musicales, cartas, extensión musical y divulgación del conocimiento obtenido en terreno por Isamitt no están disociadas y necesitan comprenderse como un corpus en el análisis. Es así como los documentos que declaran una acción política pro defensa de las comunidades donde se realizó la recopilación de estos cantos transcritos se tornan imprescindibles en la comprensión de su labor. La edición crítica de los *Treinta cantos araucanos*, si bien atiende al sentido propio de la edición musical, también recoge la representación política que estas transcripciones poseen para Isamitt.

En referencia a los aspectos metodológicos que Isamitt consideraba en sus investigaciones, encontramos el uso de libretas de notas, las relaciones estrechas con los informantes, la extensión musical, divulgación y los largos tiempos de permanencia en las comunidades sin el uso de grabadoras. Este ejercicio de recopilación que realizó en los territorios se encuentra distante de las prácticas que los investigadores de *músicas folklóricas*²¹ cultivaban en la época²².

Estas características responden a una etnografía que reconoce como *cultura* las manifestaciones presenciadas, postura que no está contenida del todo en el canon académico de la época, tal como indica Isamitt:

Por eso siempre ha sido para mí muy importante lo que nuestro pueblo posee. Desde allí parte todo lo que he realizado en el campo del folklore; es como todo un saber abrir los ojos, es olvidar todo lo que uno cree es conocimiento, pero que en definitiva nos está cerrando el paso a todo esto otro que es cultura (Elgueta 1974: 330).

Según la literatura existente, la recopilación de estos cantos permitió a Isamitt vincular sus estudios con la creación musical. Este aspecto tan explotado en la historia de la música chilena y latinoamericana ha comprendido esta proximidad desde una neutral denominación nacionalista e indigenista. Sin embargo, para Isamitt, estas canciones –*Friso araucano*– resultan ser una representación sincrética y sincrónica del investigador con la comunidad en estudio. Un proceso creativo en coautoría, como acto unificado que busca la protección, defensa y denuncia de aquellos aspectos simbólicos de su cultura reprimidos por la élite dominante, una temprana *canción política*²³ junto con el *otro* y no en representación. “Defender a los semejantes también es creación” (*Revista Musical Chilena* 1966: 12). Accedemos al relato de Isamitt respecto de la creación del *Friso araucano*:

²¹ Denominación generalizada en la época en que Isamitt realizó su trabajo de investigación.

²² Registros en hoteles y pensiones (Ruíz 2015: 29) o, simplemente, como el caso de las grabaciones realizadas por Pedro Humberto Allende en 1928, trasladando a los araucanos de su lugar de origen (Allende 1928: 55) sin generar acciones adicionales a sus estudios.

²³ Planteada en su carta a Srta. Anita –*pero me parece tan poco para lo que necesitan estos hombres que haga por ellos*– y posteriormente a Domingo Santa Cruz –*Y no puedo callar, porque callando sería sentirme amparador de crímenes*–.

Todo lo que he escrito sobre música araucana, no son cosas que yo haya inventado; he tomado exactamente sus cantos, los he llevado a la pauta tal cual como ellos los cantaban; lo que es mío es el ambiente, aquello que me ha dado su vida, el canto de los pájaros, el agua, el paisaje, los colores, lo que se ve y se vive, todo esto está en el acompañamiento orquestal. Eso lo he puesto yo, pero creo que tampoco es un invento mío, todo eso me lo dio el medio (Elgueta 1974: 331).

El ejercicio político desarrollado por Isamitt en el territorio donde realizó la recopilación de cantos se puede comprender con la metáfora del “Caballo de Troya”. En lo positivo de la comparación, los documentos encontrados en su archivo demuestran una superestructura visible creada por Isamitt con publicaciones, producción de conciertos, conferencias y creaciones pictóricas y musicales –entre otras–, que va al encuentro de la cultura dominante. Sin embargo, la estructura que contiene *la sorpresa* o lo menos visible de sus acciones, se encuentra en la contraposición al orden social y político articulado desde el Estado-nación de la época. Una resistencia que podemos observar desde la metódica con que aborda sus investigaciones, el objeto de estudio, las características de los materiales recopilados y el ejercicio político basado en la creación, divulgación y extensión musical de sus investigaciones.

Los documentos expuestos develan la baja jerarquía que la función de investigador tiene en las referencias de la historia de la música chilena y latinoamericana. Aunque sus trabajos de investigación publicados en diversas revistas de la época concilian la atención de los grandes discursos historiográficos generados por Claro y Urrutia, Pereira Salas y Salas Viu²⁴, la forma en que son utilizados en la narrativa histórica no logra sobrepasar el uso de estos conocimientos como una explicación asincrónica de aspectos *primitivos* que posee la cultura araucana. De esta manera, se evita observar el fenómeno desde el espacio político y contemporáneo que piensa Isamitt. La *canción folklórica* utilizada en el *Friso araucano* es *canción política* y no solo una manifestación musical de arte que busca dar a conocer el mundo antiguo, anecdótico e *incivilizado* de los indígenas como lo quiso comprender la literatura²⁵. La recopilación para Isamitt no está perdida en el anonimato de *lo folklórico*: es creación, razón por la que se ocupa de registrar en las libretas de notas de su etnografía –y más tarde en su traspaso al manuscrito original²⁶– el nombre de quien canta la canción y el lugar geográfico del registro. Es así como el contenido de estas canciones responde a posicionamientos políticos del autor que no se conciden con la denominación acrítica –nacionalista e indigenista– pregonada por la literatura conservadora de la música chilena moderna. Pensamos que estas visiones subalternas son originadas desde los sesgados pilares eurocéntricos y positivistas que guiaban los trabajos teóricos de la época. Estas posiciones adoptadas, lejos de abrir el sentido que poseen las canciones utilizadas en el *Friso araucano*, cubren con un hábito el auténtico contenido político de estas.

Gracias a la inédita documentación primaria con que contamos, develamos a un Isamitt que ejecutó acciones desafiantes a la institucionalidad moderna que guiaba las categorizaciones de la cultura musical y representación de *lo folklórico* en Chile. Los *Trece cantos araucanos* (1932) dedicados a Pedro Humberto Allende y la compilación de *Treinta canciones del folklore chileno* (1941) –los *Treinta cantos araucanos*– basados en estas recopilaciones obtuvieron importantes reconocimientos en la época (Chávez 2019: 29-30); sin embargo, la institucionalidad reinante prescinde de las razones de fondo que guían el ejercicio de investigación levantado por Isamitt. Estas motivaciones no consiguieron resonar e

²⁴ Debido al impacto que desencadenó en las futuras referencias acerca de la labor investigativa de Isamitt, agregamos a Barros y Dannemann (1966: 37-42).

²⁵ Este aspecto que apuntamos fue reflexionado con anterioridad por Salinas (2000: 46).

²⁶ Presentada en el concurso público de 1941.

impregnar las conservadoras narrativas históricas promovidas predominantemente durante el decanato de Domingo Santa Cruz en la Facultad de Bellas de Artes de la Universidad de Chile. Quizás en esta época aún está presente la visión de Santa Cruz publicada en la revista *Marsyas* del año 1927:

En el momento presente, Debussy es un músico casi del pasado, sus obras se hallan desparramadas por los últimos rincones de la tierra, su sensibilidad incorporada a la de todo ser que se interesa por el arte. Su figura, es el complemento más genuino, de un nacionalismo que no ha necesitado la puerilidad de la canción popular para surgir (1927: 165).

Estos aspectos mencionados cobran sentido en las palabras de Slonimsky²⁷, que luego de su paso por Chile recogió impresiones descritas en su texto *La música de América Latina*: “Me dijeron que no se permite la salida del país de los discos que registran cantos araucanos, para que en el exterior no se tenga la impresión de que son una raza desgraciada y oprimida” (1947: 71)²⁸. De la misma forma, el texto citado anteriormente permitiría proyectar los argumentos que existieron para no incorporar cantos araucanos en el disco *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*²⁹ editado por el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile (1944). Curiosamente, Isamitt formaba parte del equipo de producción junto con Carlos Lavín.

A estas consideraciones expuestas y relacionadas con el trabajo etnográfico y político ejercido en las reducciones, agregamos nuestra interrogante al inédito texto encontrado en su archivo: “Breve noticia sobre una investigación folclórica musical entre los araucanos” –18 de julio de 1933–. Este trabajo fue publicado en inglés por el *Bulletin of the Pan American Union* con el nombre de *Art Araucanian-Music*. Focalizamos nuestra atención al corte editorial que sufre el último párrafo del texto mecanografiado en español, inexplicablemente no consignado en la versión norteamericana.

Texto manuscrito de Isamitt en español:

En conferencias en los centros de cultura artística de nuestro país se han dado a conocer algunas de estas obras y han logrado despertar el más vivo interés. Actualmente están interesados en procurarse su conocimiento varios países de América y Europa; universidades y centros artísticos, tanto por su aspecto artístico diferencial como por su valor etnológico. Sin embargo, este material folklórico permanece aún inédito a pesar de nuestro pensamiento de que él debe servir a la cultura y también a ayudar a promover un concepto más real y humano hacia el indígena, que genere un movimiento comprensivo que llegue a evitar el crimen sudamericano de la explotación del indígena, que aún permanece sin sanción moral en la indiferencia colectiva (Isamitt 1933d).

Edición norteamericana:

Some of these pieces have been performed in Chile, where they have awakened lively interest. Other countries, both in America and Europe, have also asked that this music be made better known because of its unique artistic character as well as its ethnological value. However, it still remains unpublished, notwithstanding

²⁷ Agradezco a Nicolás Masquiarán el recuerdo de este relato de Slonimsky durante una entrevista que me realizó en enero del 2020 en la radio de la Universidad de Concepción.

²⁸ La versión original indica: *I was told that phonograph records of Araucanian chants, made by Chilean ethnologists, are not let out of the country in order not to create the impression abroad that the Araucanians are an unhappy and oppressed race* (1945: 52).

²⁹ Este aspecto es mencionado por el musicólogo Rodrigo Torres en el editorial de la reedición de los diez discos ortofónicos originales que componen los *Aires tradicionales folklóricos de Chile* (2005: 10).

my desire that it should be a contribution to universal culture and should help to foster a truer conception of the Araucanian Indian and a more humane attitude toward him (Isamitt 1934).

Finalmente, esta edición crítica nos permitió proyectar un marco teórico que extiende las posibilidades de abordaje para este tipo de documentos, focalizándose en las acciones gravitantes que el autor realizó durante la concreción de estos manuscritos y esclareciendo el nulo impacto de estas acciones en las concepciones históricas relativas a su labor.

Aunque los aportes realizados por Isamitt a la institucionalidad artística de Chile son consistentes a lo largo de su vida³⁰, el trabajo etnográfico crítico que promovió un discurso político y visión de *folclore nacional* –que incluía las manifestaciones de las comunidades araucanas en estudio– fue aislado de la narrativa institucional académica de la época³¹. Esta anulación histórica se cristalizó en una miope visión alrededor de su trabajo de investigación y creación, la que generaba rédito teórico a las categorizaciones levantadas en los diversos textos desarrollados durante el siglo XX. Estas interpretaciones fueron reutilizadas posteriormente en un nuevo caudal de escritos generados en el siglo XXI que, lejos de escudriñar en nuevas fuentes que interpretasen la figura de Isamitt, terminan por reciclar estas débiles denominaciones perpetuadas por tanto tiempo en nuestra historia musical.

El ejercicio político que levantamos desde la indagación de papeles encontrados en su archivo personal reconstruye la sensibilidad que guio las investigaciones y creación musical. Releva, además, la importancia de las fuentes primarias y los significados que albergan en la consecución de un discurso histórico. En su caso, la exclusión de estos documentos generó un perfil en la *historia de la música chilena* construido desde estructuras hegemónicas y que, debido a las características culturales del objeto de estudio que abordó, solo fue considerado para emparentar categorizaciones de la composición musical provenientes de narrativas europeas –*que viste el canto con una sonoridad impresionista*–. Es así como el discurso oficial desechó la representación que este *ül* transcrito poseía para Isamitt, las demandas sociales que encerró y los funestos resultados que para las culturas originarias tuvo la instalación modernista bajo el sustrato de civilización, desarrollo y progreso. Todo lo anterior, acogido por una historia de la música chilena propagada desde la institucionalidad de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y sostenida por la médula ideológica del Estado-nación (Costa 2009: 15-20).

Estos aspectos descritos fueron un eslabón más en la sistemática supresión representativa de *lo araucano* como parte de identidad nacional de la época –*folclore nacional*–, que Isamitt había intentado incorporar con la reforma de la Escuela de Bellas Artes en 1927. Esta incluyó en la enseñanza de la plástica basada en *las artes populares* –indígenas y criollas–. Debido a las molestias en grupos políticos e intelectuales conservadores respecto del contenido estético de este proceso fundacional y luego de varias descalificaciones mediadas por la prensa, Pablo Ramírez, ministro de Hacienda y Educación de Carlos Ibáñez del Campo, determinó finalizar el proyecto propuesto por Isamitt al cerrar la escuela a fines de 1928.

La conjunción de acontecimientos ocurridos desde la *pacificación de la Araucanía* paulatinamente inhibió el relato pluricultural en la construcción social y política de Chile. Este aspecto no garantizó una simétrica relación y representación de los diversos intereses en el poder de la narración que constituye nuestra historia. Los antecedentes expuestos

³⁰ Por nombrar algunas acciones realizadas: desarrolló la reforma de la Escuela de Bellas de Artes (1927), formó parte en la fundación de la Asociación Nacional de Compositores-Chile (1936), su obra *Sonata araucana* formó parte del primer registro de música chilena de tradición escrita realizado en Chile –*Seis compositores chilenos* (1937)– e incorporó el estudio del folclore en el currículo nacional del Plan de renovación gradual de la enseñanza secundaria en 1945.

³¹ Hacemos referencia a los trabajos de Izquierdo 2011, Doniez 2014 y Sentís 2020.

adicionan argumentos a la idea histórica del repliegue de *la cultura araucana –lo popular–* realizado por el Estado chileno.

Sin embargo, a pesar de los continuos intentos históricos por cercenar las diversas manifestaciones culturales del pueblo mapuche –no solo la musical–, paradójicamente, estas se transformaron en el motor central del *estallido social* acontecido en Chile el 18 de octubre de 2019. Es así como las movilizaciones que erigían reivindicaciones sociales, económicas y políticas se caracterizaron por utilizar como objeto representativo de lucha, entre otras, las manifestaciones culturales de los pueblos originarios –especialmente la bandera mapuche–. El gran impacto de esta insurrección surgida a lo largo de nuestro país generó desplazar, por intermedio de un plebiscito nacional³², realizado el 25 de octubre del 2020, la Constitución instalada por la dictadura del general Augusto Pinochet Ugarte el 11 de marzo de 1981. Más tarde el Congreso determinaría diecisiete escaños reservados para pueblos originarios³³ en la Convención Constitucional que escribiría la nueva Constitución chilena. En la inauguración de este inédito proceso en la vida política de Chile, el 4 de julio de 2021, la profesora mapuche Elisa Loncón Antileo³⁴ fue elegida presidenta de esta convención.

Esta relación que proponemos obedece al camino que en algún momento vislumbró Isamitt con su idea de *folclore nacional* y que publicó inicialmente en la revista *Aulos* (1932). Aunque estos aspectos actuales que mencionamos se alejan del marco temporal del escrito, pensamos que las evidencias expuestas, en medio del proceso de reivindicación cultural de *lo indígena* que vivimos en la actualidad³⁵, proyectan una visión musicológica crítica que aporta, al actual proceso político que vivimos, elementos reflexivos y revisionistas de la historia social de nuestro país. Además, entrega un conjunto de evidencias documentales a otras disciplinas del conocimiento que puedan utilizar estos escritos en los diversos emplazamientos históricos que involucran *lo araucano*. En el amplio sentido, el presente trabajo de edición crítica de los *Treinta cantos araucanos* adhiere al argumento del crítico jamaiquino Stuart Hall: los momentos políticos producen movimientos teóricos (Walsh 2013: 23).

ABREVIATURAS

MO: Manuscrito original

MC: Manuscrito copia

³² Acuerdo resuelto entre partidos políticos la madrugada del 15 de noviembre de 2019.

³³ De un total de 155 constituyentes.

³⁴ Véase: <https://elisoncon.cl/> [acceso: 5 de noviembre de 2022].

³⁵ Apuntamos a la Comisión de Sistema Político que aprobó en general la norma que establece que Chile es un *Estado plurinacional e intercultural* el 27 de enero de 2022. Posteriormente, en el plebiscito del 4 de septiembre de 2022, la ciudadanía rechazó esta propuesta de nueva Constitución elaborada por la Convención Constitucional.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes manuscritas

HUENCHUFIL, VICENTE

1933 Carta a Carlos Isamitt, Temuco 10 de noviembre. Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

ISAMITT, CARLOS

1933a Carta a Domingo Santa Cruz. Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

1933b Carta a Sra. Anita, diciembre, 1933. Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

1933c Conferencia *Algo más sobre el folklore musical araucano*, 5 de julio de 1933.1933d Manuscrito *Breve noticia sobre una investigación folclórica musical entre los araucanos*, 18 de julio de 1933.

PEDRO

1933 Carta a Carlos Isamitt, 1933. Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

QUINTREMIL, ZOILA

1935 Carta a Carlos Isamitt, Nueva Imperial 29 de mayo. Archivo privado de Carlos Isamitt, Concón.

Libros, artículos y otras fuentes

A.A [ADOLFO ALLENDE]

1933 “La vida musical del presente”, *Aulos: revista musical*, I/7 (enero-febrero), pp. 22-40.

ALLENDE, PEDRO HUMBERTO

1928 “La música araucana”. *Revista de Arte*, I/1, pp. 55-56.

ALVARADO, CLAUDIO Y ENRIQUE ANTILEO

2019 *Diarios mapuches 1935-1966*. Santiago: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche

BARROS, RAQUEL Y MANUEL DANNEMANN

1966 “Carlos Isamitt, Folklore e Indigenismo”. *Revista Musical Chilena*, XX/97, pp. 37-42. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/568/475> [acceso: 10 de marzo de 2017]

CASTILLO FADIC, GABRIEL

1998 “Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano”. *Revista Musical Chilena*, LII/190, pp. 15-35. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12708/12999> [acceso: 18 de junio de 2018]

CAYUQUEO, PEDRO

2017 *Historia secreta mapuche*. Santiago: Catalonia.

CHAILLEY, JACQUES

1991 *Compendio de musicología*. Madrid: Alianza Música.

CHÁVEZ, FREDDY

2019 *Los 30 cantos araucanos de Carlos Isamitt Alarcón*. Santiago: Fondo para el Fomento de la Música Nacional.

CLARO, SAMUEL

1966a “La música de cámara de Carlos Isamitt”. *Revista Musical Chilena*, XX/97, pp. 22-36. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/566/474> [acceso: 15 de marzo de 2013]1966b “Catálogo de la obra de Carlos Isamitt”. *Revista Musical Chilena*, XX/97, pp. 54-67. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/571/479> [acceso: 11 de abril de 2018]

- 1977 *Las artes musicales y coreográficas en Chile*. Santiago: Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas, Facultad de Ciencias Humanas, Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones, Universidad de Chile.
- CLARO, SAMUEL Y JORGE URRUTIA
1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe.
- COSTA, TANIA
2009 “Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60”. *Revista Musical Chilena*, LXIII/212, pp. 11-28. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/198/188> [acceso: 25 de agosto de 2020]
- DÍAZ, RAFAEL
2008 “La excéntrica identidad mapuche de la música chilena contemporánea”: del estilema de Isamitt al etnotexto de Cáceres. *Cátedra de artes*, 5, pp. 65-93. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/7556> [acceso: 7 de agosto de 2021]
- DÍAZ, RAFAEL Y JUAN PABLO GONZÁLEZ
2011 *Cantus Firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*. Santiago: Amapola Editores.
- DONIEZ, ROBERTO
2011 *Palabra de Soro*. Santiago: Altazor.
- ELGUETA, EDUARDO
1974 “Diálogo póstumo con Carlos Isamitt”. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, VIII/1, pp. 323-332. <http://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/8908> [acceso: 20 de agosto de 2018]
- FOERSTER, ROLF Y SONIA MONTECINO
1988 *Organizaciones, líderes y contendas mapuches (1900-1970)*. Santiago: Ediciones Cem.
- FOUCAULT, MICHEL
2013 *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO
1993 “Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche”. *Revista Musical Chilena*, XLVII/179, pp. 78 - 113. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1683/1556> [acceso: 18 de junio de 2018]
- 2013 *Pensar la música desde América latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- GRIER, JAMES
2008 *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid: Ediciones Akal.
- HERRERA, SILVIA
2017 *Tradición, vanguardia y ruptura. El serialismo dodecafónico en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- ISAMITT, CARLOS
1932 “Apuntes sobre nuestro folklore nacional”. *Aulos: revista musical*, I/1 (octubre), pp. 8-9.
- 1934 “Araucanian Art Music”. *Bulletin of the Pan American Union*. LXVIII/5 (enero-diciembre), pp. 362-364.
- IZQUIERDO, JOSÉ MANUEL
2011 “Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX”. *Resonancias*, XV/28, pp. 45-46. http://resonancias.uc.cl/images/PDF_Anteriores/Separatas_n28/Izquierdo.pdf [acceso: 30 de junio de 2019]
- KERMAN, JOSEPH
1985 *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.

MERINO, LUIS

1987 “Cinco Efemérides de la Creación Musical Chilena”. *Revista Musical Chilena*, XLI/167, pp. 44-46. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13885/14166> [acceso: 15 de febrero de 2019]

MUSRI, FÁTIMA GRACIELA

1999 “Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia”. *Revista Musical Chilena*, LIII/192, pp. 13-26 <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12803/13090> [acceso: 15 de febrero de 2019]

NAGORE, MARÍA

2004 “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica”. *Música al sur. Revista Electrónica Musical*, I/1. <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html> [acceso: 30 de enero de 2019]

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.

POZO, GABRIEL

2018 *Explotación y violación de los derechos humanos en territorio mapunche*. Santiago: Ocho Libros.

REVISTA MUSICAL CHILENA

1966 “Entrevista: Carlos Isamitt, el hombre, el artista y el investigador”. *Revista Musical Chilena*, XX/97, pp. 5-13. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/561/471> [acceso: 18 de enero de 2020]

RODRÍGUEZ, PABLO LORENZO (EDITOR)

2009 *Coloquio: Perspectivas musicológicas de la edición musical*. Institución Fernando el Católico Universidad de Zaragoza. http://luisnoain.es/assets/perspectivas_musicologicas_de_la_edicion_musical.pdf [acceso: 3 de marzo de 2019]

RONDÓN, VÍCTOR

2017 “La música en los laberintos de Clío: reflexiones historiográficas en torno a la producción chilena”. *Revista Argentina de Musicología* XVIII/1, pp. 39-52. <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/214> [acceso: 21 de enero de 2019]

RUFFINI, MARÍA LUZ

2017 “El enfoque epistemológico de la teoría crítica y su actualidad”. *Cinta de Moebio: Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*, 60, pp. 306-315. DOI: 10.4067/S0717-554X2017000300306 <https://www.moebio.uchile.cl/60/ruffini.html> [acceso: 20 de febrero de 2019]

RUIZ, IRMA

2015 “Lo que no merece una guerra... Una revisión teórico-metodológica”, *Estudio sobre la obra de Carlos Vega*. Enrique Cámara de Landa (editor). Buenos Aires-Argentina: Gourmet Musical.

S [DOMINGO SANTA CRUZ]

1932 “La vida musical del presente”, “Los conciertos”, *Aulos: revista musical*, I/1 (octubre), p. 13-24.

SALAS VIU, VICENTE

1952 *La creación musical en Chile 1950-1951*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad de Chile.

1966 “Creación musical y música aborígen en la obra de Carlos Isamitt”. *Revista Musical Chilena*, XX/97, pp. 14-21. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/565/473> [acceso: 12 de febrero de 2014]

SALINAS, MAXIMILIANO

2000 “Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”. *Revista Musical Chilena*, LIV/193, pp. 47-82. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1> [acceso: 25 de febrero de 2022]

SANS, JUAN FRANCISCO

2006 “La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano”. *Boletín Música*, 17, pp. 3-22. https://www.academia.edu/1957765/La_edici%C3%B3n_cr%C3%ADtica_de_m%C3%BAsica_para_piano_en_el_contexto_latinoamericano [acceso: 20 de febrero de 2018]

SANTA CRUZ, DOMINGO.

1927 “Claude Achille Debussy”. *Marsyas*, I/5 (julio), p.153-165.

SCOTTO, VICTORIA

2017 “Archivos de la filología: apuntes sobre el arquetipo de Karl Lachmann” [ponencia]. VIII Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y II de Crítica Genética “Las lenguas del archivo”. La Plata, Argentina. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/78816> [acceso: 18 de febrero de 2017]

SENTIS, CATALINA.

2020 “La compositora chilena María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958): discursos historiográficos, exoneración y feminismo”. Tesis de magíster. Pontificia Universidad Católica de Chile.

SLONIMSKY, NICOLAS.

1945 *Music of Latin America*. Nueva York: Thomas Y. Crowell Company.

1947 *La música de America Latina*. Buenos Aires: El Ateneo.

TORRES, RODRIGO (EDITOR)

2005 *Aires Tradicionales y Folclóricos de Chile*. 2ª edición. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Centro de Documentación e Investigación Musical, con reproducción discográfica.

URIBE, CRISTHIAN

2008 *La intención develada. Estudios sobre música y construcción social*. Santiago: Dirección de Investigación UMCE.

VERA, ALEJANDRO

2014 “Music, Eurocentrism and Identity: The Myth of the Discovery of America in Chilean Music History”. *Advances in Historical Studies*, 3, pp. 298-312. DOI: <http://dx.doi.org/10.4236/ahs.2014.35024> [acceso: 15 de febrero de 2018]

VERA, FERNANDA

2015 “¿Músicos sin pasado? construcción conceptual en la historiografía musical chilena”. Tesis de magíster. Santiago: Universidad de Chile. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/136749> [acceso: 25 de febrero de 2018]

WALSH, CATHERINE

2013 *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir*. Quito: Ediciones Abya-Yala.