UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE CIENCIAS NATURALES Y MUSEO
REVISTA DEL MUSEO DE LA PLATA
(NUEVA SERIE)

CANCIONES TOTEMICAS ARAUCANAS Y GÜNÜNÂ KËNÂ

(TEHUELCHES SEPTENTRIONALES)

POR

RODOLFO CASAMIQUELA

Extracto de la Revista del Museo de La Plata (Nueva Serie)
Sección Antropología, Tomo IV, páginas 293-314

LA PLATA
REPUBLICA ARGENTINA
1958

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE CIENCIAS NATURALES Y MUSEO
REVISTA DEL MUSEO DE LA PLATA
(NUEVA SERIE)

CANCIONES TOTEMICAS ARAUCANAS Y GÜNÜNÂ KËNÂ

(TEHUELCHES SEPTENTRIONALES)

POR

RODOLFO CASAMIQUELA

Extracto de la Revista del Museo de La Plata (Nueva Serie)
Sección Antropología, Tomo IV, páginas 293-314

LA PLATA
REPUBLICA ARGENTINA
—
1958

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE CIENCIAS NATURALES Y MUSEO
REVISTA DEL MUSEO DE LA PLATA
(NUEVA SERIE)
TOMO IV — Antropología, Nº 22

CANCIONES TOTEMICAS ARAUCANAS Y GÜNÜNÂ KENÂ

(TEHUELCHES SEPTENTRIONALES)

Por RODOLFO CASAMIQUELA

¿Cuántas descripciones se han hecho del célebre *ŋillatún* araucano? Solamente en nuestro país quizá varias decenas — que son las que interesan para este trabajo. Las hay de distinto carácter y algunas debidas a la pluma de atentos observadores, aunque en general adolecen de un exceso de *poesía*. Este aspecto, lamentable desde el punto de vista de la objetividad científica, vicia hoy la mayor parte de las obras que abordan el campo espiritual del pueblo araucano. La fantasía poética va desde la leyenda hasta la toponimia. Y quien sufre las consecuencias es desde luego el lector desprevenido.

Pero volvamos al *ŋillatún*, o *kamarikún* [1], la fiesta religiosa (anual) por excelencia de ese pueblo. Ha sido descrito, como digo, muchas veces y con lujo de detalles. Pero uno de ellos, tal vez el más importante de la ceremonia, ha escapado hasta aquí a todos los curiosos. Me refiero a las *canciones de las mujeres*. Y debo apresurarme a aclarar que hay dos categorías de canciones: las unas, verdaderas salmodias por su música y su significado, que se entonan en las partes de *rogativa* propiamente dicha de la ceremonia, son las aludidas por los observadores: « Ya de pie, ora postradas, las ancianas canturreaban misteriosas oraciones, en la que luego se nos dijo pedían a *Genechen* su protección», etc., narra por ejemplo Félix San Martín [2].

Las otras, de melodía y compás variables, entran en la categoría de canciones *totémicas* y son absolutamente desconocidas. Las cantan las ancianas

[1] Literalmente *rogativa*. Esta última voz ha sido corrompida en *kamaruko* y así se la emplea popularmente. La vieja teoría que quiere reemplazar a *ŋillatún* por *villatún*, es absolutamente absurda. Para el sonido *ŋ*. nasal, véase la parte fonética al final del trabajo.

[2] En su obra *Neuquén*, Buenos Aires, 1919, pág. 164.

y exclusivamente — salvo casos especiales —, que yo sepa, como fondo a la ejecución del *lonkomeo*, el viril baile pantomímico exclusivo del varón. Durante su desarrollo las mujeres entonan los cánticos propios del *totem* de los bailarines. Todos, aun los de apellido hoy castellano, lo tienen y lo recuerdan. Yo mismo he oído a las viejas preguntar a alguno por su *totem* antes del baile; y aun han preguntado por el mio y aceptado uno artificial en su defecto.

El concepto *totem*, tan difundido, tan conocido entre los indígenas actuales que no vacilan ni los jóvenes cuando por él se les pregunta, se denomina *këmpeñ* [3] en araucano. Algunos lo traducen en castellano como *apellido* a falta de término más preciso en su vocabulario, y en realidad coincide con aquél en la mayor parte de los casos. Pero se mantiene invariable — y por lo tanto es *distinto* — cuando por cualquier motivo su poseedor ha mudado o simplemente alterado su apellido. Cabe citar el caso de dos de mis informantes, hoy *Gil* y *Merillán*, que sin ser parientes en grado alguno llevan el mismo *këmpeñ* o *totem*: *ñanku* (el aguilucho o « pecho blanco »). En el segundo nombre, *Merillán*, quizá esté disimulado tras la última sílaba *llan*, de apreciable semejanza fonética con *ñan*, apócope de *ñanku* [4].

El *këmpeñ* procede de cualquiera de los tres reinos de la naturaleza: geográfico, animal y vegetal, amén del *humano*, es decir, del mundo creado por el hombre. Y para cada *këmpeñ* existe inseparable una canción.

Algunas son apenas diferenciables de las monótonas preces cantadas de la liturgia y otras, con ritmo y vida propios y a veces muy agradables, constituyen verdaderas pinturas de ciertos rasgos y pasajes que las palabras del canto describen o sugieren. Tal sucede, por ejemplo, en las melodías dedicadas al « bagual » y al « guanaco », cuyo compás imita y evoca el galope y los saltos de las bestias.

Las canciones de este género — totémicas — se denominan en araucano *taiël*. Cantarlas se expresa por *taiëlén*, « hacer *taiël* » (muchos castellanizan la expresión en el verbo *taiëlquear*). Las otras, populares, se llaman *ül* [5] (y cantar *ülkantún* = *elkantún*). Esta raíz *ül* (= *ël*) figura, por lo tanto, en ambos verbos. Pero los dos géneros son inconfundibles para el araucano. Algunos de mis informantes ríen — o se indignan — cuando nuestra lengua allana las diferencias. « Hacer *taiël* no es cantar » — me han aclarado con pasión más de una vez, aunque luego no han sabido explicar exactamente lo que verdaderamente *es*.

[3] *Këñpem*, forma metatética, lo he oído de labios gününà këna (patagón septentrional).

[4] Los apócopes son frecuentísimos en la onomástica araucana.

[5] El idioma araucano requiere poco su empleo y así la mayoría de mis informantes ignora la voz. *Cantar* es dicho por todos o casi todos *elkantún*.

Yo tuve las primeras noticias de todo esto durante una de las *ediciones* del *kamaruko* de « Cortadera » (al norte de Maquinchao ; Río Negro), en febrero de 1953. Comenzaba la actividad del cuarto día a contar desde « la junta » o reunión, es decir, el tercero de ceremonial y por lo tanto el último. A las ocho de la mañana, antes del avance de los bailarines sobre la pista para dar comienzo al *lonkomeo,* que iniciaba la jornada, se adelantaron hasta situarse ante el *rewe* dos jóvenes de la concurrencia. Uno era hijo de Lorenzo Melillán, mano derecha del director principal de la ceremonia ; el otro su primo hermano. El *rewe* en este caso podría equipararse groseramente a un altar ; conformado con arbustos de *molle* y *montenegro* que crecen allí naturalmente en medio del *mallín* que sirve de escenario al *kamaruko*, difiere profundamente del *rewe* en el concepto araucano-chileno. Es el centro de la ceremonia : hacia él se hacen las aspersiones que rubrican la rogativa, en él se colocan las banderas, y en su torno enroscan los bailarines el compás viril del *lonkomeo*.

Los jóvenes se arrodillaron, y a sus espaldas las mujeres sentadas contra el arco central de matas que esboza su ademán de amplio abrazo hacia el rewe, rompieron a cantar desgranando las quejumbrosas notas del *taiël*. La extraña ceremonia duró breves minutos ; los jóvenes permanecieron mudos ante el altar y sobre la agonía de las últimas palabras del canto se levantaron y retiraron.

Hice mis averiguaciones y nadie *entre los hombres* parecía conocer el significado de aquel rito singular. Por fin de labios del ya citado Melillán obtuve una respuesta ; fue la primera vez que escuché la palabra *këmpeñ*. Con ella resumió el asunto y se quedó sonriendo. Creo que él tampoco entendía el *fondo* de la ceremonia — que no pude, por otra parte, aclarar nunca del todo. Sólo determiné que poseía un carácter *familiar* (los jóvenes eran parientes) y claramente totémico.

No debe sorprender este desconocimiento y aun desentendimiento de los hombres al respecto. Todo lo que gira en torno al totemismo es hoy patrimonio de las mujeres y se trasmite — se sigue trasmitiendo — de madres a hijas. Los varones ignoran hasta la letra de las canciones de esa categoría. Yo había distribuído a algunos individuos de mi confianza para sorprender ciertas palabras y conceptos de la rogativa que tenía interés en conocer y más tarde hice extensiva la averiguación al cantar de las mujeres, pero todos declararon no entender o a lo más apresaron voces aisladas. Después vine a saber que las canciones no se entonan a coro, y que mientras algunas ancianas rompen a cantar, otras terminan. No hay orden ni concierto y al parecer se cantan a la vez varias canciones diferentes ; y con mucha probabilidad versiones diferentes para un mismo totem. Además las letras intra-

ductibles son mayoría, y las primeras palabras lo son en casi todas las canciones. El fracaso me dijo bien a las claras que para obtener algo positivo debería dirigirme directamente a las mujeres, cosa difícil de por sí y agravada por el carácter sagrado que encerraba la materia.

En aquel *kamaruko* al menos no pude averiguar nada en ese sentido. Amplié, sí, mi conocimiento acerca del *këmpeñ*. La misma noche de la *revelación*, en torno al fogón amable de un pequeño reparo de matas que habíamos construído, la conversación perezosa se arrastró sobre el tema. Mis compañeros se preguntaban directamente acerca de sus respectivos *këmpeñ*, y así me enteré que el del uno era *lwán* (guanaco), *kurá* (piedra), el del otro, *walá* (la oveja), etc.

Sólo tiempo después, y en un lugar bastante alejado de aquél, tuve la suerte de tropezar con una anciana de carácter abierto y expansivo y además poseedora de una memoria extraordinaria, verdadero archivo viviente de tradiciones, costumbres y hechos de su raza, que había de abrirme las puertas del misterio. Se trata de doña Cármen Nahueltripay, « araucana » argentina, sobrina del célebre cacique *Saihueque* y como él oriunda del verde « país de las manzanas ». Con la buena voluntad de esta señora — que lleva ágilmente sus casi setenta años en el paraje denominado « Alto Ñorquinco », cerca de la Colonia Cushamen, Chubut — y los buenos oficios de sus hijos, quienes juntamente con Luis Merellán que me acompañó en una ocasión, hicieron de traductores, logré al fin treinta y cuatro de las treinta y cinco canciones totémicas que ilustran este trabajo. Canciones que — aclaro fueron debidamente controladas con dos años de intervalo.

El conocimiento que poseen esa mujer y sus jóvenes hijos del araucano es asombroso. Nuestro lengua — como sucede en muchos ranchos de la Patagonia, por otra parte — no se utiliza para nada y la anciana la emplea sólo cuando se le solicita expresamente que lo haga. Pero permitiéndosele hablar en la suya a su albedrío es un manantial constante de informaciones. No calla un solo instante, cuando no canta narra cuentos o fábulas o relata páginas de historia. Algunas canciones *populares* que me ha dictado son de una belleza inesperada que hasta aquí no había encontrado en el rico cancionero araucano. Alguno vocabularios rápidos que le he apuntado, dichos sin hesitar y sin detenerse, sobre sujetos diversos, realmente asombran por su riqueza. Y un alto porcentaje de vocablos en vano se buscará en los diccionarios conocidos. Yo imagino lo que serían, en los parlamentos de los toldos de Saihueque los torneos de la oratoria y la altura a que rayarían las galas del lenguaje. En verdad ese flexible, riquísimo y melodioso instrumento de expresión que es el araucano no merece de ninguna manera su oscuro destino.

EL TOTEMISMO

El totemismo entre los araucanos ha sido desde hace mucho señalado. Su rasgo mas característico radica en el sistema onomástico, que conservó hasta nuestro tiempo parte de su vigor [6]. En los araucanos argentinos el ejemplo está fresco en las listas genealógicas apuntadas por Zeballos [7] (los *kurá*, piedra y *ŋërrü*, zorro, por ejemplo).

Para Chile poseemos referencias y datos muy antiguos, como los registrados por Pedro de Valdivia (1551), Luis de Valdivia (1606), González de Nájera, Rosales (mediados del siglo XVII), Febrés, Havestadt, Molina (todos del siglo XVIII), etc. [8]. Como equivalente de *këmpeñ* (que no figura en los diccionarios, que yo sepa) aparecen consignadas las voces *küŋa* y *elpa*, que según algunos de estos autores servían para designar el linaje o apellido: « Demás destos parentescos tienen los indios otros géneros de parentescos de nombre, que llaman *cùga*, como alcuñas de sobrenombres, que hay generales en todas las provincias desde la Concepción adelante, así por la costa como por la cordillera y todos se reducen a veinte, etc. » [9].

[6] Latcham ha creído descubrir que la transmisión del *apellido* (totem) se hacía por vía femenina entre los araucanos antiguos. Quizá tenga razón; en su apoyo podría ir el hecho de que todo lo concerniente a totemismo es hoy, como veremos, privilegio femenino.

De cualquier modo, entre los araucanos — chilenos y argentinos — modernos el sistema onomástico aparece como netamente masculino. (Véase; Latcham, Ricardo, *La Organización Social y las Creencias Religiones de los Antiguos Araucanos*, en *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*, tomo III nº 2, 3 y 4. Santiago 1924; págs. 365 y sigs.

[7] Zeballos, Estanislao, *S. Calfvucurá y la dinastía de los Piedras*. Buenos Aires, 1890. *Painé y la dinastía de los Zorros*. Buenos Aires, 1886, *Viaje al país de los araucanos*. Buenos Aires, 1880.

[8] Pedro Valdivia, en una carta al rey, escrita Concepción en 1551. (Fn: *Gay*. Documentos. I, pág. 140). Citado por Tomás Guevara, *Historia de Chile*, Santiago, 1929. I, pág. 264.

Luis de Valdivia, *Arte y Gramática general de la lengua que corre en todo el Reyno de Chile*, cap. XXIII.

Alonso González de Nájera, *Desengaño y Reparo de la guerra del Reyno de Chile*, publicado en 1614, en *Colección de Historia de Chile*, Vol. XVI, pág. 46.

P. Diego de Rosales, *Historia General del Reyno de Chile*, 1674. Vol. I, pág. 166.

P. Andrés Febrés, *Gramática araucana o sea Arte de la lengua general de los indios de Chile*, Buenos Aires, 1884, pág. 113.

Abate Juan Ignacio Molina, *Compendio de la Historia Civil del Reyno de Chile*. Vol. I, cap. VIII.

[9] Valdivia, Luis de Obra citada, cap. XXIII.

« Y nótese aquí que sus nombres son siempre compuestos a lo menos de dos palabras, de las cuales la una es el nombre propio de su linaje o *cùga*, o digamos apellido, como *lavquem, leuvu, nahuel, pagi, gùrù, calquín*, etc. esto es, mar, río, tigre, león, zorro, águila, etc. Y aunque en los coyaghtunes se nombran entero, mas en sus pláticas familiares suelen nombrarse con sola la primera palabra, y una sílaba, o letra de la segunda, vg. *Vuchalav* por *Vulchalavquén*, mar grande ; *Millá-leu* por *Millaleuvu*, oro del río o río del oro ; *Curiñ* o *Curiñam* por *Curiñancu*, aguilucho negro ; lo cual al principio no deja de causar alguna confusión » [10].

« Los nombres de los araucanos son compuestos del nombre propio, que suele ser un adjetivo o un numeral, y del apellido de la familia, el cual se pospone siempre al nombre propio, como se usa en Europa ; por ejemplo, carilemu, verde bosque; meli-antu, cuatro soles. No hay allí cuasi algún otro objeto material que no suministre un apellido noble. De donde vienen la familia de ríos, de montes, de piedras, de leones, etc. Estas familias que se llaman *cùga* o *elpa*, son más o menos respetables, a proporción del grado de ellas o de los héroes que han dado a la patria. El origen de tales nombres es desconocido ; pero ciertamente precede muchos siglos a la época de las conquistas españolas » [11].

Todos estos datos, reforzados por otros extraídos de las esferas espiritual y social, hablan bien a las claras de totemismo. Modernamente han enfocado el problema desde el punto de vista crítico autores de nota, como Guevara, Torres, etc. [12].

Basado en todos estos antecedentes Frazer también se vé forzado a aceptar en principio la realidad del totemismo araucano. Al respecto ha expresado : « La evidencia de que tuvieron un sistema totémico es clara y fuerte, aunque no llega a la prueba completa » [13].

Ahora bien, culturamente los araucanos constituían, a la época de la conquista, un pueblo de cultivadores superiores. Más precisamente, una *facies* austral de la cultura amazónica.

[10] Febrés. Obra citada, pág. 113.

[11] Molina. Obra citada, cap. VIII.

[12] Guevara, Tomás, *Historia de Chile*. Santiago, 1929, tomo I, cap. IX.

Latcham, Ricardo, *La Organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos*, en *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*. Vol. III, nº 2, 3 y 4. Santiago, 1924.

Torres, Luis María, (citado por Guevara). Artículo publicado en *La Nación* del 1 de octubre de 1924, firmado con la inicial T.

[13] Frazer, James Sir, *Totemism and Exogamy*, Londres, 1910. Vol. III, cap. 581.

El totemismo, por lo tanto, no vale para ellos como elemento típico. Constituye en realidad, en su verdadero lugar, un ingrediente espiritual del ciclo llamado *de la gran caza*. No obstante, sus prácticas subsisten por lo general en los ciclos de *cultivadores* y es natural pensar que en el caso de los araucanos provienen — sin excluir influencias anteriores — del primitivo estrato *cazador* que los precedió en su radicación en Chile.

La presencia del totemismo — o de sus huellas —, pues, en ese pueblo, no podía sorprender a los investigadores. La institución, en decadencia seguramente ya desde antes de la conquista, habría completado su desaparición hacia fines del siglo XVIII. Sus últimas manifestaciones radicarían modernamente en el sistema onomástico.

Por eso el descubrimiento de la existencia de un cancionero totémico — y aun del concepto *totem* — entre los araucanos argentinos en pleno siglo XX, merece una especial consideración.

Mis averiguaciones han establecido una conexión íntima entre los totem, sus canciones, y el baile gimnástico llamado *lonkomeo*. Este es un vocablo compuesto: *lonko*, cabeza, y *meo* (= *meu*), preposición de significado variable. Aquí indica o da una idea de un movimiento rítmico, *pendular*, hacia adelante y atrás, de la cabeza [14]. Se refiere al cabeceo brusco y constante propio de la danza. Los bailarines prestan a él una atención especial y esa característica, unida a una cierta rigidez del tronco y las piernas, les confiere semejanza notable con una simpática avecilla de nuestra fauna: el tero. Los indígenas la han captado perfectamente [15] y así alientan a los bailarines con estribillos de esta clase, semicantados al compás del tambor: « Lónkomeo. trégël em, iafüluŋe, iá, iá ... ¡ Feichi wëlá tregël .. ! » (Levantando la voz en la sílaba final de cada frase). Es decir: ¡ Cabecea, ¡ ah tero !, dale duro ! ¡ Muy bien tero !

El *lonkomeo* es un baile pantomímico de imitación animaliana. Las circunstancias cambian según los lugares, pero en general hoy los bailarines son cinco y cinco también los tiempos o etapas en que se divide la danza. A cada etapa corresponde un diferente toque de tambor y en épocas no muy lejanas correspondió también, según parece, una imitación animal diferente. Al menos he apuntado la del avestruz y la del guanaco; quizá haya que agregar la del tero. Los bailarines, pintados, van tocados con sendos haces de plumas en la cabeza; un poncho hecho *chiripá* les sirve de taparrabo, y sobre el torso desnudo llevan una faja con cascabeles que

[14] Compárese con *wentelli meu*, expresion que traduce el movimiento lascivo de las caderas.

[15] No descarto que se trate de una imitación intencional del tero.

hacen tintinear tironeándola con la mano derecha. La izquierda va puesta pasivamente en la cintura. Completa el equipo una pequeña *cola*, hecha con dos hacecillos de plumas en un cordón que va atado en la punta trasera del *chiripá*. Los pies, descalzos.

Y bien, este baile, tan inconfundible y tan curioso, no ha sido señalado —que yo sepa— entre los araucanos por los viejos cronistas de Chile [16]. En otras palabras, no tiene raíz araucana ; se trata por lo tanto de una aculturación moderna. Al respecto ha apuntado Guevara : « Algunas danzas de las gimnásticas, son representaciones pantomímicas de los movimientos y carrera de animales. Los cronistas no mencionan esta clase de bailes, pero no queda fuera de razón la hipótesis de que han de ser vestigios del clan totémico, época en que los individuos danzaban para identificarse y agradar al animal reverenciado.

« Ha contribuído también a mantener estas danzas en las costumbres araucanas, la imitación a las tribus cazadoras de los Andes. Hasta hoy simulan éstas la captura de animales y el vuelo y el grito de las aves, como un pronóstico de lo que va a suceder en la caza.

« En esta clase de danzas está incluída una que se denomina *puelprun* (baile del este) o *choiqueprun* (baile del avestruz). Practicanla especialmente las agrupaciones del este » [17].

Desde luego todo obliga a pensar en una influencia de procedencia oriental de culturas totémicas, del ciclo, por lo tanto, *de la gran caza*. Y entramos con ello en uno de los problemas menos conocidos de la etnología de esta porción austral del continente : la interpenetración cultural al contacto secular entre las culturas de cultivadores y de cazadores superiores. Los integrantes de nuestro « complejo tehuelche » son los representantes modernos y mejor conocidos de este *estado*. Un análisis comparativo debe enfrentarlos necesariamente a los araucanos.

Y bien, entre los tehuelches o patagones, en sentido amplio, el *lonkomeo* era conocido. Lo bailaban en ocasión de la ceremonia que suele denominarse

[16] Latcham (obra citada, págs. 634 y 635) ha intentado relacionar el *lonkomeo* con un baile antiguo, observado por Nájera y algún otro cronista, denominado *lonkópërun*, esto es « baile de las cabezas ». En él figuran como elemento principal cabezas cortadas de prisioneros españoles. El nombre se refiere a cierto pasaje de la danza en que los actores hacen precisamente bailotear esas cabezas colgadas.

Claramente es algo muy distinto de nuestro *lonkomeo*. Ya he señalado, además, que *meo* en este traduce un movimiento de *vaivén*, que no puede referirse sino a un cabeceo intencional y marcado.

[17] Guevara, Tomás, *Psicología del pueblo araucano*, Santiago, 1907, pág. 312.

« casa bonita », rito de pubertad de las mujeres [18]. La danza tenía lugar frente al toldito construído especialmente con matras (la casa bonita) que encerraba a la niña por breves días. En su popular obra Musters [19] ha reproducido la escena. Al referirse al baile ha dicho: « El baile no era desgarbado, pero lo hacían grotesco *los absurdos movimientos de cabeza* » [20]. Y, cosa ilustrativa, en el dibujo puede verse haciendo círculo a los bailarines un grupo de mujeres sentadas, seguramente encargado del *taiël* ... [21].

Entre los gününâ këná (patagones septentrionales) la práctica del *lonkomeo* en esas ceremonias — íntimamente relacionadas con otras del espíritu *Ëlëngášëm* o *Elel* [22] — ha sido señalada de antiguo. Sánchez Labrador (segunda mitad del siglo XVIII) nos narra al respecto: « Entonces los indios, desnudos, embijados, y adornados con plumajes, hechos en la apariencia unos diablos, se ponen también dos plumajes en la cabeza, remedando dos cuernos, y por atrás una cola, o de plumas o de caballo, cascabeles en los pies: así engalanados se prenden mutuamente de las manos y danzan al son de los cascabeles, llevando el compás el Tamborcillo y otro indio con un palo lleno de cascabeles. Hacen mil contorsiones y figuras abominables con los cuerpos » [23].

En cuanto a la existencia de canciones *taiël*, el mismo Sánchez Labrador la denuncia, sin saberlo, cuando apunta: « Detrás del toldito hay cuatro viejas, feas como el diablo, las cuales se remudan día y noche, manteniendo *un continuo llanto*. (En realidad el *taiël* es tan llorado a veces que bien puede confundirse con llanto verdadero) [24].

Pero aquí nos encontramos ante una visible contradicción, a cuya explicación renuncio por ahora: ni las ceremonias de pubertad femeninas, ni el mito *Elel*, encajan de manera alguna en un pueblo de cazadores superiores de carácter eminentemente *masculino*, como es el *patagón*. En cambio son típicos de las culturas de cultivadores ... Vuelve a hacerse presente aquí la necesidad de un análisis cultural profundo que restituya una imagen teó-

[18] Para los gününâ këná modernos poseo referencias de primera mano.

[19] Musters, George Ch., *Vida entre los Patagones*, Buenos Aires, 1911.

[20] Ibíd, pág. 196.

[21] « Cuando todo estuvo listo, y mientras varias de las viejas cantaban en su estilo melodioso... », apunta Musters al respecto. Ibíd, pág. 196.

[22] Que yo interpreto como relacionadas con prácticas de sociedades secretas. Me ocupo del tema en otro trabajo en preparación.

[23] Sánchez Labrador, S. J., Joseph, *Paraguay Catholico. Los indios Pampas-Puelches-Patagones*, Buenos Aires, 1936, pág. 70.

[24] Ibíd, pág. 68.

rica de los estados culturales *puros* e indique además la procedencia de lo aculturado. Seguramente en nuestro caso estamos en presencia de influencias compuestas provenientes de las más diversas direcciones.

Acabo de señalar que *seguramente* las canciones que entonaban las ancianas en la ceremonia descrita por S. Labrador y Musters eran totémicas. Los indígenas con quienes viajaba el capitán inglés eran *patagones meridionales*, y su cancionero — totémico o no — se desconoce casi por completo. En realidad tampoco se han estudiado a fondo las otras formas posibles de totemismo, institución que con toda seguridad floreció entre ellos hasta tiempos más o menos recientes [25].

Entre los *patagones septentrionales* (gününâ kënâ) sus débiles rastros se mantienen aun, también en la forma de canciones *distintivas* hereditarias. Desteñida por el tiempo, su función totémica primitiva se ha cambiado en *familiar* en los últimos años. Referencias modernas a esta categoría de canciones encontramos por ejemplo, en uno de los relatos de Moreno [26]: « ... salieron las viejas de sus escondites y avanzaron solemnemente una a una, hasta frente a nosotros; rodeáronnos, en fila compacta, y mientras continuábamos siendo motivo de detenido examen, por parte de los muchachos y mocetones que nos observaban, tendidos sobre los mansos caballos, principiaron un canto bien poco armonioso, coreado por los aullidos de los cientos de perros de todas clases e interrumpido por interminables « ahua-lá hue-lé, ahua-lá hue-ló, ahua-lá, huelehuel », exhalados por gargantas cansadas, sexagenarias; era aquello una muestra de cortesía del hijo del desierto, que nos daba la bienvenida y recordaba las hazañas de las familias de mis guías. Los gennaken [gününâ kënâ] tienen divisas de familia, como los Pieles Rojas; mi caravana era dirigida por los descendientes de los « días » o del « sol que va marchando », familia en otro tiempo poderosa, y hoy representada por sólo tres o cuatro individuos ».

De labios de don José María Cual, anciano gününâ kënâ — quizá el último parlante de su idioma — (radicado en Gan gan, Chubut), yo he apuntado tres de esas canciones, que van publicadas más adelante. Este hombre es otro auténtico archivo viviente. Aprendió las canciones referidas por mera curiosidad, pues también entre los gününâ kënâ su conservación es tarea de las mujeres. Le debo también una araucana [27].

[25] Interesantes datos proporciona al respecto, por ejemplo, Outes. Véase: Félix Outes, *La Edad de Piedra en Patagonia*, Buenos Aires,

[26] Moreno, Francisco P., *Recuerdos de Viaje de Patagonia*, en *Anales del Ateneo de Uruguay*, nº 7, págs. 24-67. Montevideo, 1882.

[27] La canción *del león*, y precisamente totem de Faquico León, indígena gününâ kënâ, de quien la aprendió mi informante. Es pues, con toda probabilidad, una versión araucana moderna del original gününâ kënâ.

Y bien, debo confesar que el *aire de familia* entre ambos cancioneros sagrados es sorprendente, innegable. En el aspecto musical el oído — profano al menos — no percibe diferencias notables [28]. Una idea de la melodía gününâ kënâ — variable como la araucana en este género — la dará la música « del caballo blanco » [29]. Lamentablemente no puedo ofrecer como comparación ninguna araucana, ya que no las poseo grabadas ; pero de su fisonomía ilustrarán bien las consideraciones apuntadas por Fray Félix de Augusta [30] y otros autores chilenos, pues no difiere demasiado de la general.

CANCION DEL CABALLO BLANCO

En cuanto a la letra, llama la atención, en primer lugar, la aguda semejanza morfológica de ciertos piezas ; es decir, entre algunas de las canciones araucanas con letra *de significado* y las gününâ kënâ. (El escaso número de éstas no permite decir si el género incluye también otras de voces sin signi-

[28] Tanto, que se me ocurre que si una melodía gününâ kënâ se cantara con letra araucana, o a la inversa, el engaño no podría ser descubierto. Al parecer esto ha sucedido con la canción *del toro*, que me inclino a considerar araucana traducida, y la canción *del león* ya referida, en que se da el caso inverso.

[29] Aprendida por mi informante de labios de su bisabuela. Perteneció a la familia Pit chalao (en cuyos toldos se desarrolla la escena narrada por Moreno).

[30] Augusta, Fray Félix de, *Lecturas araucanas*. Padre Las Casas, Chile, 1934, pág. 269 y sigs.

ficado, como sucede con muchas araucanas. En estos casos tales voces pueden, bien haberse desprendido de su valor, o bien reconocer un origen onomatopéyico, u onomatopéyico *visual*, etc.).

Comparando las letras de la categoría referida pueden apreciarse inmediatamente sus semejanzas. En esos ejemplos sirven de *introducción* a la letra propiamente dicha una serie de palabras sin significado, repetidas en general con cierta monotonía. A veces reaparecen también después de las frases de significado. El parecido se hace identidad si se confrontan, por ejemplo, la canción araucana *del pino* y la gününâ kënâ *del tigre*, o bien las *del aguilucho* y del *caballo blanco*, y se comparan esos vocablos.

Desde otro punto de vista hay coincidencia también en el tema o *argumento*. Son sus rasgos característicos la descripción — que revela profundidad de observación — y el tono admirativo y casi reverencial con respecto al totem.

Además, ciertas palabras, sin traducción posible en araucano, muestran un curioso parecido con otras gününâ kënâ que sí la tienen y que pueden encajar sin violencias dentro del tema. Esto lo haré notar en cada caso en la traducción de las canciones.

En fin, ¿qué revelan todas estas analogías? Pensar en una simple razón de *convergencia*, producto de planteos espirituales idénticos, me parece un absurdo. Mucho más lógicas se muestran cualquiera de las dos restantes alternativas: *a*) un préstamo de orden *interno*, en una dirección o en otra, y *b*) un préstamo de orden *externo*, de procedencia desconocida, en ambas direcciones. En semejantes términos puede presentarse la posición del *lonkomeo*.

Recapitulando: a la luz de lo apuntado anteriormente y supuesta la ausencia allende la cordillera de un cancionero totémico [31] y de la danza relacionada, la dirección *interna* puede ser solamente una, y la evidencia de un reflorecimiento moderno del totemismo entre los araucanos argentinos [32] y su origen en influencias *patagonas* — o de otros pueblos cazadores vecinos ya extinguidos — queda provisoriamente establecida.

Las canciones totémicas. — Hechas las anteriores consideraciones pasemos ahora a las muestras del cancionero totémico. Antes de entrar en materia quiero aclarar que las traducciones son las dadas por mis informantes — fieles en general —, con leves correcciones y modificaciones, de las cua-

[31] Del cual no tengo hasta hoy la menor noticia lo que no significa, desde luego, que su presencia sea imposible.

[32] De donde habrá irradiado a la *zona de influencia* del este de Chile.

les respondo. En el caso especial de canciones de letra *sin significado* he considerado interesante consignar las sensaciones y reflexiones que el canto de sus diferentes pasajes producía en mi informante doña Carmen Nahueltripay. Para distinguirlas de la verdadera traducción escribiré siempre estas *acotaciones* entre paréntesis y con signo de interrogación.

1°) Canciones totémicas araucanas: las he dividido para mayor claridad en cuatro grupos. *a*) de animales. *b*) de vegetales. *c*) de objetos inanimados. *d*) de carácter espiritual o subjetivo.

a) De animales:

Canción del caballo salvaje

(Kaitá taiël)

Aié, mai, küpái [33]	Goza, sí, viene
aukán wekufü,	el diablo alzado,
kaitá iem, kaitá.	el bagual ¡ah¡, el bagual.
Amuáiu mai kaitá potóro!	¡Vamos pues bagual cojudo!
Lemuwaimí, kaitá! [34]	¡Alza el cuerpo, bagual!
Katákënu mapuáiu, mai;	Por la cortada vamos, pues;
zullinzullinta mapuáiu;	eligiendo el terreno;
acheachéntu kurá mu.	por el escorial de piedra.
Cheu rumé perpunperpunkatuái [35] *kuré,*	Donde quiera que vaya reencontrará
mai, kaitá potóro.	siempre esposa, el bagual cojudo.
Fotëm em mëtén	Al pobre hijo nomás
suweñentukafél [35] *mëtén, fotëm;*	salvaba a pesar de todo;
ñawé, mai, pifálafui [36].	la hija no le importaba.

Canción del caballo

(Kawéll taiël)

Kakafilé	(Tiene cascabel (?))
kawéllu.	(el) caballo.

[33] Véase al final el valor fonético de los símbolos.

[34] Lit. *álzate*, es decir *siéntate sobre los garrones*. El imperativo está reemplazado por la forma enunciativa.

[35] La partícula *ka* tiene diversas funciones, muy difíciles de determinar sin traducción expresa, en ciertos casos (véase también la gramática de Augusta, pág. 92) *Tu* es iterativa; *pen*, ver, encontrar, *petún*, reecontrar, volver a encontrar.

[36] Es curioso este pasaje. Sin embargo, la preferencia del *bagual* por la suerte del hijo macho frente al peligro es cosa sabida y comprobada para mis informantes.

Canción del guanaco

(Lwan taiël)

Trahailé.	Onomatopeya del relincho.
Hainané [37], *hainaném.*	
Haié, haieiém.	(Goza (?)). [38]
Hallaŋëllái kolokolónta mapú ŋa	Es linda la tierra de pintura (colorada)
trekátupeiüm.	para andar al trote,
kasü aŋe iem.	bonito cara tordilla.
Haié, etc.	

Canción del puma del norte

(Pikúm trapiál taiël)

Weikú ie, ieikú ié, mai

Canción del puma del sur

(Willí trapiál taiël)

« *Achamilé* » *trapial zuŋúi.*	« Achamilé » dijo el puma.
Uiuchejé, hainá. [39]	

Canción del puma (versión 2ª) [40]

(Trapiál taiël)

Kaukáu williña [41]	
pëñéñ em.	hijo (ya desaparecido).
Epé wënman mu	Casi en la madrugada
allillitrekatupélu elmé,	camina despacito el sinvergüenza ;
ŋënampélu.	el que hace daño por gusto. [42]

Canción del tigre

(Nawél taiël)

Mëleáia kalwén [43].	(« Estoy arrodillado » (?)).
Llumkëlei nawél, peŋelái.	Está escondido el tigre, no se vé.

[37] En gününà këna *géina* (o *gëina*) es el chulengo, cría del guanaco.

[38] *Aiéi, goza, se ríe*, pero en este caso creo no tiene traducción.

[39] *Háina, jáina* es el puma en gününà këna. *Uiúche* es en araucano la estrella fugaz.

[40] Es la dada por mi informante José María Cual ya referida.

[41] *Këkau* es *llega, llegó*, en gününà këna. En araucano, *willi, sur.*

[42] De *ŋënam*, por gusto, de balde, en vano.

[43] *Mëleái* es *estará*, pero no creo que aquí tenga traducción. En cuanto a « estoy arrodillado » (que habría dicho el tigre) se lo ha sugerido, creo, a mi informante el parecido con *lukutún*, arrodillarse. El tigre en gününà këna es *kálwun* ; compárese con *kalwén*.

Canción del zorro
(ŋërrü taiël)

Maiéu, weweiéu, weeiém.	(Las vueltas que da cuando corre (?)).
Kiñé ŋëtán meu ;	En un coirón ;
Wënükënumei ñi ŋëtán mu [44]	« gambetea (n) » en torno de su coirón
llanká pu wentrú. [45]	los hombres preciosos. [45]

Canción de la oveja sagrada [46]
(Weké taiël)

Weké, wekewíl.	(La oveja cuando bala (?)).
Kakafilé ka weké.	(La oveja cuando camina (?)).

Canción de la vaca
(Waká taiël)

Momoilé.	Onomatopeya del mugido.
Maailé, mailé.	(Cuando la gente hace el rodeo en el *kamaruko* (?)) [47]

Canción de la gama
(Iawém taiël)

Wiié, weikú, iewé.	(Corre, salta (?)).

Canción del perro
(Trewá taiël)

Awá, wau.	Onomatopeya del ladrido.

[44] *Wallkänëméi* reemplaza a *wënükënuméi.*

[45] « Así por no decir zorro », me aclaró doña Cármen Nahueltripay. *Llanká* se denominan las cuentas de collar antiguas, sobretodo de malaquita. Pero la voz, seguramente por extensión, encierra además el concepto de cosa valiosa, preciosa. El empleo de esta figura « para no nombrar » al zorro es indicio del tabú totémico de su nombre.

[46] Se denomina actualmente *weké* la oveja destinada al sacrificio en el *kamaruko*. Sabido es que antiguamente la palabra sirvió para nombrar a la *llama* (*camélido*), conocida en Chile.

[47] Hay un momento de la ceremonia en que los jinetes, formados en orden, rodean en amplios círculos el sitio donde se alza el *rewe*, es decir el centro de la fiesta. A esto parece referirse la anciana, aunque no veo la relación.

Canción del lagarto
(Kirké taiël)

Iakelé ke, iakelé	(Corre, dispara (?))
wekaiá.	(La mirada nuestra (?)).

Canción de la víbora
(Filú taiël)

Mëlekáia	Está (mëlekái)
koiolé (em).	los ojos claros, transparentes. [48]
Iamá.	(Está tirada (?)).

Canción del buitre
(Mañké taiël)

We, we, weee.	(Alas tendidas (?)).

Canción del águila
(Kalkíñ taiël)

Maikulé (i).	(Cuando vuela (?)).
Keilé ailé keilé.	

Canción del aguilucho
(Ñamká taiël)

Gaiáiá em.	
Iakëlékëlé, kelé, ma, ŋa.	
Küpái wën kushé, [49]	Viene la madrugada,
trelënkënupái ;	viene aclarando ;
wën kushé,	madrugada,
wën fëchá.	madrugada.
Elkéi, mai, choz teráterá, [50]	Dejó, pues, la bandera amarilla,
kallfü teraterá	la bandera azul
rraŋíñ wenú,	(en) medio del cielo,
woró pasíñka ruká.	casa del cencerro de oro.

[48] *Koiól, kuifil*, significan *claro. trausparente.* y se aplican especialmente a ciertas características de la pupila.

[49] *Wën kushé*, lit. « madrugada anciana ». Es sinónimo de *wën*, pero ignoro su origen. Más bajo viene *wën fëchá*, lit. « madruga anciano », como equivalente de la forma anterior.

[50] Del castellano *bandera*. Se ha de referir, supongo, a las banderas del *kamaruko*. La informante no supo explicarme nada del significado de tan curiosa letra.

Canción del chimango
(Chiukū taiël)

Triutriu	Onomatopeya seguramente.
We ŋa.	

Canción del halcón
(Këlénkëlen taiël)

Kalminklei ŋa këlénkëlén.	Celeste es el halcón. [51]
Zewemkëléi.	(Vuela ligero (?)).

Canción del avestruz del sur [52]
(Winkúl choiké taiël)

Mëlekaiáha.	
Chuwiúke	Onomatopeya del silbido.

Canción del avestruz del norte [53]
(Maiú choiké taiël)

Iuwé, [54]	
iamá, [55]	
kamilé, kachifél.	(que venga (?)).

Canción del chorlo
(Churchúr taiël)

Kechéhelmáni.	(Corre cuando ve gente (?)).
Chepéhelmáni. [56]	(Vuela cerca, nomás (?)).

[51] Se refiere por lo tanto al bonito falcónido azul y amarillo que en la Patagonia se suele llamar « cernícalo ». *Kalmín*, como *celeste*, no figura en los diccionarios, que yo sepa. Augusta (*Diccionario Araucano-Castellano*) la consigna con la traducción de « musgos finos verdes, u otras criptógamas » ; y de ahí ha de derivar el significado dicho.

[52] Se refiere al « ñandú petizo de Patagonia ». *Winkúl* en araucano es « travesía » (además de un cerro de forma especial). La traducción literal sería, por lo tanto : « avestruz de travesía » (hay también un « zorro de travesía »).

[53] Es el « avestruz moro », del norte de la Patagonia, y de la provincia de Buenos Aires.

[54] *Iuwé* es en araucano cierta tacita de madera. No creo que aquí tenga nada que ver.

[55] Mi informante omitió la palabra en la segunda versión de la canción. *Iamá* es una tierra empleada para pintar ; creo que tampoco tiene aquí ese significado.

[56] Las terminaciones en *mani*, absolutamente desconocidas en araucano, son bastante frecuentes en gününä këna en nombres propios : por ejemplo, *Truwúlmani*, *Sakájmani*, etc.

Canción de la gallina

(Püó taiël)

Hakékéi,	
ërriáke, [57]	Onomatopeya del cacareo.
hakekéi.	

b) De vegetales :

Canción del pino

(Pewén taiël)

Kaiá, iá, iá, iá, iem ... !	
Keukëi em allaɳelláí !	¡ Ah agradable gateado ! [58]
ɳëtrëɳëtrëmtupeíüm [58]	Al gritar [59]
pewén mapú zomó iem. [60]	(a) la mujer ya muerta de la tierra de los pinos.

c) De objetos inanimados :

Canción del viento

(Kürüf taiël)

Wi, wi, wi ...	
Allaɳéi, mai, küpápeiüm kürüf	Es hermoso cuando viene el viento
mawíza mapú	de la tierra de cordillera.
Waiwén kürüf, pikún kürüf,	Viento este, viento del norte,
ulú kürüf, willí kürüf ...	viento del oeste, viento del sur.
Wiláwilawerpúi kachú !	¡ A su paso va pegando (contra los montes) el pasto !
Makózmakozërpúi ɳa kurá ... [61]	Piedras amontonadas ... [61]
Nonkólnonkolerpúi ɳa mamëll !	¡ Arranca los arbustos !
Llaɳól-llaɳolerpúi ɳa kurá ... [61]	Piedras desamontonadas... [61]

[57] La misma voz (*erriáke*), aparece en la canción *del sol.*

[58] Se refiere al color de la madera. La voz no aparece consignada en los diccionarios.

[59] Está traducido por mi informante : « donde grita », « adonde sabe gritar », expresiones muy usadas en la campaña patagónica y que equivalen a « en lo que », « cuando », « al gritar ». Traducción exacta la primera, por otra parte, del vocablo araucano. Es uno de los casos del gerundio en *peyüm* de Augusta (véase su *Gramática*, pág. 220 y sigs.). El pino « grita porque la mujer canta el *taiël* », acotó el hijo mayor de doña Cármen.

[60] *Iem*, en este caso, *desaparecida, finada*. En otros es interjección de significado variable, admirativo o compasivo.

[61] « Allí castiga más el viento », aclaró el hijo mayor de mi informadora.

Canción de la lluvia
(Mawün taiël)

Achechéi ŋa.

Canción del cielo
(Wenú taiël)

Chuái wénu [62]	Cielo azul, despejado.

Canción del sol
(Antü taiël)

Tuwáië [63]	(Todo el mundo redondo se vé (?)).
Erriáke.	(Calor, frío, todo (?)).

Canción de la luna
(Küiën taiël)

Küiéna	La luna
alwéke.	(maneja gente (?)).
Mëleikáia.	Está (?)
Kalwén na. [64]	(Relumbra todo el mundo (?)).

Canción de la laguna
(Lafkén taiël)

Kachüfkachüfle,	(Está parado el sapo mirando (?)),
amilemilé,	(se fué atrás (?)),
wetékia. [65]	(se fué disparando (?)).
Inché llallálla,	Yo *pato* [66]
we. wee ka.	
Wirárwirár.	(Grita (?)).
Lafkén mapu mai.	Tierra de la laguna, pues.

[62] *Chüai*, adjetivo tampoco consignado en los diccionarios, que yo sepa.

[63] En gününà kënà, *táwan* : amarillo.

[64] Ya hice notar que en gününà kënà, *kálwun* es el tigre. En la canción *del tigre* de aquel cancionero existe una relación del animal con el sol, y aun posiblemente con la luna.

[65] *Kia* es adjetivo posesivo de primera persona singular en gününà kënà, y va pospuesto.

[66] *Llallálla* es una variedad de pato, según doña Cármen Nahueltripay.

Canción del río [67]

(Leufü taiël)

Iakilkilé	Onomatopeya del sonido del agua.

Canción de la piedra

(Kürá taiël)

Oió,	
iem, ooió, oió, iem, ooió iem.	(Tirada, que no se levanta (?)).

Canción de la piedra preciosa [68]

(Llanká taiël)

We, wee.

Canción de la casa

(Ruká taiël)

Kallí felékellen̨é.	Quédate un momento.
Püchüfelékellen̨é.	Quédate un momentito.
Kallí felékellepé. [69]	Que te quedes un momento. [69]

d) De carácter espiritual o subjetivo :

Canción de la visión milagrosa

(Perimontu taiël)

Wei!

2° Canciones totémicas gününà kènà : las tres canciones recogidas son de *animales*.

Canción del toro [70]

(Gaiáu ka tóro)

Këëhuháwel (ka).	
Kugunáukan.	Es peligroso.
Këchanauhakënúwu	Brillan
iahwák a ahwalái ka toro,	las aspas de hierro del toro,
tëlúhna treia këmáië :	vacuno macho araucano ;
këchantawulnának abëlë.	hincha la testuz.

[67] Y también *canción de la inundación (mazin taiël)*.

[68] Es también la canción del zorrino; quizá por el simpático y bonito aspecto del animal.

[69] Son las frases de invitación y cortesía a la visita. La canción destaca así el aspecto acogedor, amable, del hogar.

[70] Fué apuntada en compañía del doctor Marcelo Bórmida en el verano de 1956.

Canción del tigre [71]

Gaiawël, gaiawël metëm, gaiaiá.	(Derivados de *gáiau*, « totem » y « canción »)
Ëlókës iagëlwáwëtr gaiáu këšëna.	No es para jugar nuestro totem.
Wápatsjëlnanaš̀álpën [72] *kanána*	Partía al medio el malón
kalwún a atsajóu	el corazón de tigre (« corazón tigresco »)
kalamáha kalwún, amáha kalwún [73]	del « sol-tigre », « sol tigre » [74]
aš̀gap atgëtgëtchánek [74]	brazo pintado. [74]

Canción del caballo blanco

Wëtrkei ǯëlá hátëm,	
ekëléi këlé hátëm,	
ekëléi këlélu këlóu këlóu hátëm.	
Qëlëlá tapël [75] *á këna, hátem,*	En el mar anda gente,
kaiawátsëm á këná, hátëm,	gente « de la pata » (hembra del pato),
kawálpen qëlá, hatëm. [76]	con caballo blanco. [76]

[71] Totem (o al menos canción) del abuelo de don José María Cual.

[72] En araucano *raǯiñuzamtiefí*. En la voz gününâ kënâ figura el verbo *ialhëlnë*, separar. *Kanána*, malón (o bandada, que también se dice así) es plural en gününâ kënâ, según se desprende de la terminación *pën*. Remito al lector a mi obra en preparación : « Nociones de gramática gününâ kënâ (Patagones septentrionales) ».

[73] La traducción es gramaticalmente correcta pero el significado de la frase es oscuro. *Amáha* es *sol* y también *día* (¡ y a veces *luna* !). Ignoro cual es aquí su verdadera acepción. En vez de « sol-tigre » podría traducirse « tigre del sol », que sería *amáha a kalwún*, ya que la *a* genitiva intermedia suele elidirse cuando antecede o sigue a otra *a*. Y también, por fin, podría ser *kalwún na atsajóu ka*, lo que daría en castellano « en el tigre corazón del tigre ».

[74] En araucano *katrütukënoél* (o *ǯëpëkënoél*) *lipáǯ*, « brazo rayado, pintado ». Alude aparentemente a las manchas de la piel tigre, pero no descarto una posible relación con el tatuaje — que puede expresarse de manera semejante en esa lengua — y que precisamente va por lo general en la muñeca (mano, brazo y muñeca se denominan igualmente *aš̀gap*).

[75] Apelo a la traducción dada por mi informante. Ignoro completamente el significado de *tapël*.

[76] Don José María Cual supone que se trataría de algún buque (velero), divisado por los indígenas desde las playas. Los de « gente de la pata » me fué traducido : « gente *como* pato blanco » (porque la hembra del pato — *kaiawátsëm* — es blanca, explicación que supongo de tradición familiar). Mi informante aprendió la canción de labios de su bisabuela ; era propia de la familia Pitchalao.

FONÉTICA

En el texto araucano han sido utilizados los siguientes signos especiales :

a) Vocales :

ë, es un sonido muy frecuente, representado así (*ë*) o con una *e* invertida. Se logra bien intentando pronunciar *u* castellana con los labios entreabiertos como para la pronunciación de *e* abierta (la *e* del inglés *were*). La misma posición de la boca pero en un tono más alto da el sonido de *ü*, idéntico al representado *ĩ* en guaraní.

ü, véase *ë*.

b) Consonantes :

h, siempre espirada, como la *h* inglesa.

ŋ, sonido nasal. En general se lo representa por *ng*. Se aproxima mucho a esa combinación en el inglés *singing*.

r, la punta de la lengua se dirige hacia el paladar un poco más atrás que para pronunciar *r* castellana, y los bordes tocan los premolares superiores.

sh, es la *sh* inglesa.

tr, no equivale a la combinación castellana sino más bien al sonido inglés en *tree*. aunque se forma un poco más atrás en el paladar. Es común en la pronunciación de la campaña de Buenos Aires y Patagonia, en voces como *cuatro*, *patrón*. La *tr* común chilena.

En el texto gününâ kënâ :

a) Vocales :

â, casi idéntica a la *u* inglesa de *sun*. Poco empleada.

ë, véase la *ë* araucana.

b) Consonantes :

g, siempre fuerte (*g* de *ga*, *gue*, etc. castellanas).

h, como en araucano.

q, es el sonido gutural así representado en araucano. Se forma más atrás en la cavidad bucal que *k*. Ha sido comparado a la *kaf* árabe.

s, más sonora que la *s* rioplatense. La punta de la lengua toca los alvéolos de los dientes inferiores en lugar de los superiores.

ṣ, muy semejante, casi idéntica a la *ese* española de timbre chicheante. La punta de la lengua se dirige hacia arriba hasta tocar el paladar.