

**EL CHOYKE EN ESCENA:  
REPRESENTACIONES DE  
LA DANZA MAPUCHE  
DEL ÑANDÚ EN EL  
CAMPO ARTÍSTICO DEL  
FOLKLORE EN CHILE**

---

*Cristian Yáñez Aguilar*

Instituto de Comunicación Social,  
Universidad Austral de Chile  
Valdivia, Chile  
<http://orcid.org/0009-0001-3424-7015>

*Rodrigo Moulian Tesmer*

Instituto de Comunicación Social,  
Universidad Austral de Chile  
Valdivia, Chile  
<http://orcid.org/0000-0002-7879-2285>

All content in this magazine is licensed under a Creative Commons Attribution License. Attribution-Non-Commercial-Non-Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).



**Resumen:** El artículo analiza las representaciones escénicas de *choyke purun*, la danza mapuche del ñandú, en el campo artístico de folklore en Chile entre 1960 y 1992. La metodología de investigación empleada es el estudio de casos. Las unidades de análisis son montajes artísticos en el campo del folklore que tienen como motivo relevante a la danza mapuche del ñandú. La perspectiva desde la que se leen los datos es la teoría de las mediaciones socioculturales de las prácticas comunicativas que para este estudio traza las relaciones entre el texto escénico, el contexto de producción y el de circulación de las representaciones de la danza del ñandú. Los datos muestran la incorporación del *choyke* en la escena artística impulsada por un discurso nacional popular que considera y representa a los mapuche como parte del pueblo chileno. Solo al final del ciclo, el *choyke* se proyecta como expresión de la diversidad étnica en un Chile multicultural. En el transcurso del rango temporal estudiado, la continuidad en la escenificación del *choyke purun* instala a este motivo como parte del modelo canónico de la identidad mapuche construido por la sociedad chilena.

**Palabras-clave:** *Choyke purun*, folklore, representaciones, mediaciones

## INTRODUCCIÓN

El *choyke purun*, danza mimética del ñandú petiso (*Rhea pennata*), es una expresión simbólica de la cultura mapuche difundida en comunidades de la Araucanía central y el Bío Bío. Allí se instala como un simbolismo migrante proveniente del Puelmapu, la vertiente oriental de la Cordillera los Andes, donde esta especie se encuentra adaptada. La danza reproduce los patrones etológicos sociales y reproductivos del ñandú, popularmente conocido como «avestruz americana» por ser un ave pedestre de gran tamaño que no vuela sino corre para evitar a sus predadores, impulsada por sus largas

patas. Se caracteriza por sus rituales de cortejo y por un patrón de incubación a cargo de los machos. Tras el nacimiento, los polluelos se mueven detrás de ellos.

El *choyke purun* representa figurativamente la imagen y comportamientos del ñandú. En su área de distribución, la danza se encuentra incorporada a diversas prácticas rituales mapuche vigentes. Entre ellas el *ngillatun*, rogativa comunitaria; el *ngeykurrewen*, ceremonia de renovación del *rewe* de las y los *machi*, mediadores médico-espirituales que tienen al *choyke* entre sus espíritus auxiliares; el *wetripantu*, celebración del año nuevo; y en algunos *eluwun*, ceremonia fúnebre, particularmente en el caso de *machi* o *choykefe*, danzantes de *choyke purun*. Su manifestación coreográfica presenta una importante variabilidad formal y diversos usos sociales, pero sus componentes performativos resultan siempre llamativos.

A comienzos de los años 60, investigadores e intérpretes del campo artístico del folklore, identificaron en el *choyke purun* un recurso ejemplar para su trabajo de representación escénica coreográfica y musical. Su selección se fundamenta en el potencial simbólico y expresivo de esta danza, sintetizados en tres rasgos: su representación de la alteridad ontológica constituida por la fuerza anímica o espíritu del *choyke* que se invoca y propicia en el baile; su funcionamiento como significante de la alteridad étnica; y, por último, el potencial estético de la danza, para transformarla en un producto artístico de proyección cultural.

En el presente artículo abordamos desde la perspectiva teórica de las mediaciones socioculturales este proceso de reapropiación del *choyke purun* por parte de los conjuntos de proyección y los ballets folklóricos que ponen en escena artística esta danza mapuche con características estéticas distintivas. Al respecto, argumentamos que su recontextualización y usos como recurso de representación es

precursor del proceso de canonización cultural del *choyke purun*, que hace de una expresión performativa territorialmente delimitada un símbolo generalizado de la cultura mapuche. Ello, porque las prácticas artísticas del folklore se encuentran articuladas con otros dos campos institucionales de reproducción cultural en la sociedad dominante: los medios de comunicación y la escuela.

## **PERSPECTIVA TEÓRICO-METODOLÓGICA**

En este trabajo leemos la puesta en escena del *choyke purun* en el campo artístico del folklore desde la teoría de las mediaciones socioculturales (Martín Serrano 1977, 1994; Martín Barbero, 1987). Esta perspectiva observa las prácticas humanas en su articulación con las instituciones, procesos sociales y matrices culturales que participan o contribuyen a su producción. Del mismo modo, atiende a la productividad de las prácticas humanas en su relación con las instancias que participan en realización. El término 'mediación' es un sustantivo que designa la función conectiva de los elementos o procesos que operan como intermediarios en la consecución de acciones o puesta en relación de componentes dentro del sistema. Los antecedentes de este paradigma teórico se encuentran en la dialéctica hegeliana, en la noción de síntesis mediada y en la semiótica anglosajona que destaca a la semiosis como operación mediadora. Uno de los dominios más importante de aplicación ha sido el campo de la comunicación. Aquí ha empleado para seguir las condiciones de producción de mensajes a través de los medios (Martín Serrano 1977, 1994), tanto como para el análisis de las condiciones de producción de sentido en la recepción (Martín Barbero 1987). Dicho de otro modo, como muestra Moulian (2012), la teoría de las mediaciones resulta útil para el análisis de las relaciones

entre el texto y el contexto de producción, como el del texto y contexto de circulación y recepción del texto. Con esta orientación, la empleamos aquí para destacar los elementos que contribuyen a la puesta en escena del *choyke purun* y las representaciones que se proyectan y reproducen a partir de su puesta en escena.

En términos metodológicos, empleamos como estrategia de investigación el estudio de casos, caracterizado por su versatilidad en el uso de las técnicas de investigación y énfasis contextualizador. Las unidades de análisis son montajes escénicos en el campo artístico del folklore en Chile que tienen al *choyke purun* como un componente relevante. Para su abordaje realizamos investigación documental en archivos especializados como el de Margot Loyola y el de Carlos Isamitt, la revisión de colecciones particulares y relevamiento de datos en repositorios digitales para el acceso de fuentes documentales en diversos soportes, como afiches, fotografías, discografía y videos. A partir de allí, procuramos reconstruir la historia de los montajes a partir de testimonios de los participantes. Para ello se realizaron entrevistas semiestructuradas a integrantes de grupos de proyección folklórica, coreógrafos, miembros de ballets folclóricos. También se entrevistó a especialistas en musicología que aportaron información contextual. A partir de los datos contextuales y textuales de los montajes más relevantes identificados, se realizó un análisis de discurso escénico, de las representaciones del *choyke purun* y de las mediaciones entre el texto y el contexto de la enunciación.

El período registrado por el artículo es entre 1960 y 1992. Esta delimitación se encuentra definida en términos fenomenológicos en su punto de inicio y tipológicos en el punto cierre. El caso que abre el estudio data de 1960. A partir de 1992, las condiciones contextuales están marcadas por un discurso del Chile multicultural y la reemergencia del discurso

etnonacional mapuche que redefinen el campo expresivo de *choyke purun*, desbordando y resituando las prácticas del folklore.

## ANTECEDENTES

El campo artístico del folklore musical en Chile se configura a mediados del siglo pasado. Ello se encuentra mediado por procesos de institucionalización académica que promueven la investigación y proyección de la cultura popular y por un contexto político que propende progresivamente a la democratización cultural, lo que supone una redefinición del canon estético (Yáñez 2021). Este marco resulta propicio para la creación y consolidación de conjuntos de proyección y ballets folklóricos que con distintas propuestas estéticas despliegan un discurso multimodal sobre las formas expresivas y valores de lo nacional popular que comprende a los pueblos indígenas. La cultura mapuche se concibe aquí como un componente del mundo popular, una fuente de origen de la nación. Dos vías contribuyen a la difusión de este discurso folklórico: los medios de comunicación de masas como la radio, la industria discográfica y luego la televisión, por un lado, y la escuela, por otro, donde el folklore se emplea como recurso de reproducción de las representaciones de la nación.

Un hito relevante en la configuración del campo es la creación del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical al alero de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en 1944. En 1946 se incorpora como un área del Instituto de Investigaciones Musicales de misma universidad. Desde este espacio se impulsa el cultivo de la música y danza tradicionales y se valora su práctica como medio de reconocimiento de las fuentes culturales de la identidad nacional.

En el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile convergen diversos

intérpretes y creadores que adscriben a este programa de trabajo. Entre ellos destaca Carlos Isamitt, maestro normalista, pintor y compositor, quien en 1932 se vuelca al trabajo de campo en reducciones mapuche, en la Misión de Maquehue y más tarde en comunidades williche en Compu, al sur de la Isla Grande de Chiloé. A partir de esta experiencia, Isamitt desarrolla un trabajo creativo calificado como «indianismo musical» (Claro y Urrutia 1973), colabora en la proyección folklórica de la cultura mapuche y promueve el uso del folklore en la educación (Isamitt 1962).

Una de las discípulas de Carlos Isamitt es Margot Loyola, destacada intérprete y recopiladora de manifestaciones folklóricas. Junto a su hermana Estela, participa en la grabación del disco *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, producido por el Instituto de Investigación del Folklore Musical en 1944 y editado por el sello RCA. Entre 1949 y 1963, Loyola se incorpora a la Escuela de Temporada de la Universidad de Chile. En el marco de esta experiencia nace en 1955 el conjunto Cuncumen («murmullo de agua» en mapudungun), considerado un exponente ejemplar del trabajo de proyección folklórica. En él participan figuras como Rolando Alarcón y Víctor Jara. Del impulso motivador de sus talleres nace, igualmente, el conjunto Millaray en 1958 («flor de oro» en lengua mapuche).

En el plano teórico, se asumen las propuestas respecto de la proyección folklórica del investigador argentino Augusto Raúl Cortazar (1976) quien propone distinguir entre el auténtico folklore o folklore vida y la proyección folklórica. El primero se encuentra encarnado por cultores tradicionales en el contexto sociocultural de las propias comunidades. La segunda es desarrollada por intérpretes que recrean artísticamente estas prácticas para un público destinatario en un

contexto de la comunicación escénica.

En esta perspectiva, tres son los componentes distintivos de la proyección folklórica: a) La existencia de una manifestación folklórica auténtica que constituye una fuente de conocimiento y valores estéticos originarios. b) Un proceso de recopilación folklórica que a través de ejercicio del trabajo de campo permite a los intérpretes aprender las manifestaciones folklóricas para su proyección escénica o aplicación a procesos de educación. c) La recreación artística de las manifestaciones folklóricas a través de recursos multimodales como la iluminación, escenografía, vestuario y efectos de sonido para reproducir sus formas expresivas y rasgos de contexto

Otro hito importante dentro del campo es la creación de los ballets folklóricos. El primero de ellos es Loncurahue, fundado por estudiantes de Educación Física de la Universidad de Chile en 1962. Para el 18 de septiembre de ese año, Radio Portales organizó un evento cívico en la Plaza de la Constitución en Santiago que contó con la participación de sesenta bailarines. El éxito de la jornada motivó la continuidad de esta agrupación. En 1965 algunos de sus integrantes fundarían el Ballet Nacional Aucaman («**cóndor salvaje**» en mapudungun), al alero del Ministerio de Educación. En 1969 se da el paso para la creación del Bafona, Ballet Folklórico Nacional. Su primer director fue el mexicano Rodolfo Reyes, fundador del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba.

Estas primeras agrupaciones de danza tradicional siguieron el modelo de los ballets folklóricos soviéticos. En ellos se combina el trabajo en torno a las danzas populares, las técnicas del ballet clásico y movimientos acrobáticos propios del ejercicio gimnástico. Entre sus referentes se encuentran el Ballet Berioshka, que visitó Chile en 1957. También el Conjunto de Danzas Populares de la URSS, dirigido por el coreógrafo Igor Moiseyev, que

proyectaba a través de la danza una imagen idealizada de la unidad en la diversidad del pueblo nación de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Esta misma tarea es la que asume el Bafona.

Si bien en el momento de configuración del campo artístico del folklore en Chile las alusiones a la cultura mapuche son marginales, en la década de los sesenta se vuelve parte estable del repertorio artístico. Esta incorporación se advierte en la selección de palabras del mapudungun en la denominación de los conjuntos de proyección y compañías de danza. También en la creación de cuadros y obras que representan a la cultura mapuche. En el primer caso, ello muestra una identificación simbólica con el pueblo mapuche y su historia de resistencia cultural. En el segundo, la asunción de la sociedad mapuche como parte ineludible del pueblo nación chileno. En este proceso de apropiación y resignificación cultural, el *choyke purun* se emplea como un referente privilegiado en la proyección de la etnicidad con una frecuencia en el sistema de significantes sólo superada por *machi*, el o la agente médico-espiritual mapuche.

## **RESULTADOS: EL CHOYKE EN ESCENA**

La presencia del *choyke purun* en las representaciones escénicas de conjuntos de proyección y ballets folklóricos es documentable entre las décadas de 1960 y principios de 1990. Este recorte temporal es relevante porque entre las décadas de 1940 y 1950 comenzó a configurarse un campo artístico con protagonismo de agentes que representaban manifestaciones expresivas, documentadas o no en trabajos de recopilación, que fueron tipificadas como tradicionales o folklóricas. Previo a ello, las corrientes del Canto Típico y la música criollista desarrollaron un trabajo de difusión radial con base en composiciones musicales (cuecas

y tonadas) que retrataban un imaginario idílico de la hacienda campesina (González et al. 2009). A partir de la década de los noventa, el campo artístico del folklore se pluraliza. Los propios pueblos originarios asumen su representación y el trabajo de campo para la proyección escénica paulatinamente deja de ser relevante.

La primera representación escénica del *choyke purun* que hemos documentado se realizó el 10 de septiembre de 1960 en el Teatro Municipal de Santiago. Se trató de un trabajo colectivo protagonizado por la intérprete y folklorista Margot Loyola Palacios, quien fue invitada por la Universidad de Chile para realizar un recital denominado *Canciones y danzas de Chile*. La obra se componía de tres cuadros artísticos que ponían en escena la cultura de diversas zonas del país. El primero dedicado a Isla de Pascua. El segundo, denominado «Arauco», sobre la cultura mapuche. El tercero y final, era el cuadro «Criollo» abocado a la tradición huasa de la zona central. La selección y puesta en escena de elementos de la cultura mapuche se inscriben aquí en la proyección de la diversidad del país. Su puesta en escena en el Teatro Municipal, espacio selecto de promoción de la música docta, de canon escrito, el ballet y la ópera, muestran la reivindicación del folklore como «manifestación artística».

Por entonces Loyola ya era reconocida como intérprete, maestra de folkloristas a través de las Escuelas de Temporada, y recopiladora de terreno. Es decir, su obra se inscribía en los planteos de la Proyección Folclórica. Así lo subraya el afiche y folleto informativo del recital donde precisamente aclara que el repertorio perteneciente al pueblo mapuche, por entonces denominado araucano, «pertenece a las investigaciones del musicólogo e indigenista Carlos Isamitt», quien realizó la asesoría y dirección en torno a los contenidos de la cultura mapuche

(Folleto 1960). Allí se presentó un canto (*ül*) de soltera, un *ül* de varón, un canto para que se vaya el espíritu (funeral), un fragmento de *machitún* en que intervino todo el elenco y la única danza fue el *choyke purun*, debido a su valoración coreográfica.

La propuesta artística de Margot Loyola proyectaba en el escenario el trabajo de investigación etnográfica de Carlos Isamitt, profesor universitario, compositor, quien recibiría el Premio Nacional de Arte de 1965. La primera aproximación de este autor a las comunidades mapuche data de 1930, cuando viaja a Araucanía con Pedro Humberto Allende, impulsor del nacionalismo musical, con el propósito de recopilar canciones para una muestra en Europa. El intento resulta infructuoso, pero para Isamitt es el inicio de un largo ciclo de investigación y producción académica y musical sobre la música mapuche, reconocida en aquel período como 'araucana'. Al respecto señala el autor: «Siete años consecutivos viví con los araucanos. Durante siete meses del año realizaba trabajos de campo, estudiaba el idioma y ligaba amistad» (Comité Editorial RMCh 1966: 9). Entre 1931 y 1937 realiza trabajo de campo en los sectores de Quepe, Toltén, Queule y Lago Budi. Más tarde desarrollará un vínculo con comunidades de Compu al sur de Chiloé. Como resultado de esta experiencia de investigación, publica una serie de trabajos académicos sobre la música mapuche, editados en 2022 por Freddy Chávez bajo el título *Carlos Isamitt y sus investigaciones en las comunidades araucanas: Escritos académicos 1932-1949* (Chávez 2022). En el plano de la composición musical, la cultura mapuche será un tema de inspiración permanente.

Carlos Isamitt, además, fue promotor del trabajo de Margot Loyola, a quien invitó a colaborar en el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical en 1944. Para el montaje del cuadro «Arauco» de la obra *Canciones y*

*danzas de Chile*, Isamitt diseñó el vestuario y proveyó la información sobre los elementos rituales, cosmovisionarios y etológicos sobre el comportamiento del ñandú y coreográficos del *choyke purun*. El maestro asistió a los ensayos, pidiéndole a los bailarines trabajar a partir de sus referencias. Realizó correcciones y contribuyó a la preparación de la puesta en escena. En la ejecución del cuadro artístico participaron Osvaldo Cádiz, quien luego devendría en esposo de la folklorista; Víctor Hugo Rozas y algunos destacados músicos mapuche. Entre ellos, fueron parte de este elenco Juan Huarapil Huaraman, compositor y profesor de Educación Básica, oriundo de Huillinco en el Lago Budi, quien trabajó con Loyola desde fines de la década de 1950 y apoyó con composiciones de *iil* y ejecución de la *trutruka*; Aurelio Ñancuqueo en *pifilka* y Lautaro Manquilef (1929-2013), oriundo de Quepe, en *kultrung*.

El cuadro «Arauco» comenzaba con la presentación del conjunto instrumental. Luego venía una canción de soltera recopilada por Carlos Isamitt e interpretada por Margot Loyola. Después, una canción de varón compuesta por Lautaro Manquilef, cantada por su autor con acompañamiento del *kultrung*. El *choyke purun* entraba en escena en el tercer acto. Entre sus ejecutantes estaban Lautaro Manquilef, Aurelio Ñancuqueo, Víctor Hugo Rozas y Osvaldo Cádiz. El acompañamiento musical estuvo a cargo de Margot Loyola en el *kultrung* y Juan Huarapil en la *trutruka*. Posteriormente se ejecutó una «canción para que se vaya el espíritu», recopilada por Carlos Isamitt y cantada por Margot Loyola con acompañamiento de *kultrung*. El cuadro finalizaba con la representación artística del fragmento de «Machitún», según investigación de Carlos Isamitt y donde participaba todo el conjunto.

El *choyke purun* fue puesto en el escenario por un grupo de baile compuesto de cinco

ejecutantes, todos varones, según la costumbre mapuche documentada por Isamitt. Cuatro de ellos despegaron un patrón coreográfico coordinado y el quinto bailaba en forma libre y desacoplada, en contrapunto del grupo. Al toque de llamado del *kultrung*, los *choykefe* entraban caminando con las manos atrás, para iniciar sus movimientos según los cambios de toque del *kultrung*. De acuerdo con el diseño etnográfico relevado por Isamitt, los cuatro *choyke* debían mantener una posición cuadrada que simbolizaba los puntos cardinales, para derivar luego a movimientos circulares. El quinto bailarín cumplía un rol de cómico y representaba a un *choyke* pequeño que trataba de imitar los movimientos que hacían los cuatro bailarines pero se equivocaba. Cuando los cuatro *choyke* terminaban de ejecutar un movimiento, el cómico recién comenzaba a hacerlo y eso provocaba risas entre la audiencia que observaba la representación. En otro momento, el *choyke* cómico gesticulaba como si se hubiese clavado una espina y, a diferencia de los otros cuatro, se movía de forma libre.

El folleto de la obra contiene una sección denominada «Tradiciones de Arauco» de autoría de Carlos Isamitt que describe al *choyke purun* como «[d]anza zoomorfa en ngillatunes, como contraste al sentido festivo de la rogativa. Movimiento de los danzantes sugieren los de los avestruces. Uno hace el cojo y agrega matiz humorístico» (Folleto 1960). De este modo el *choyke purun* se incorpora al catálogo de las danzas de nuestro país y se hace parte de repertorio artístico de Margot Loyola, quien lo proyectará desde el escenario en diversas ocasiones e instancias. El baile aparece compilado y descrito en el libro de Margot Loyola y Eduardo Cádiz, *50 danzas tradicionales y populares de Chile* (Loyola y Cádiz 2014). La notoriedad que adquiere la danza en el campo artístico de folklore queda reflejada en la selección de la imagen del *choykefe* en la portada del disco vinilo de larga

duración (LP) editado en 1972 por el grupo Aucaman, ballet folklórico nacido al alero de la Universidad de Chile.

En 1970, la puesta en escena de *El grito de la sangre*, cantata épica mapuche compuesta por Carlos Isamitt para orquesta de cámara, coro, solista e instrumentos mapuche, es el primer montaje importante del Bafona (Ballet Folklórico Nacional 1970). La obra se promueve como «una de las primeras exaltaciones artísticas de calidad que se intentan en nuestro medio, y que servirá para aproximarnos al alma de una nación que escribió páginas de estremecedora grandeza en la historia de las culturas indígenas del continente» (Ballet Folklórico Nacional 1970: s/p). En ella se contraponen el estilo musical vanguardista de Isamitt y el realista del director de ballet, Rodolfo Reyes, antropólogo y coreógrafo mexicano, quien fuera fundador del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba. Isamitt es compositor de la obra. Reyes estuvo a cargo su representación escénica por el cuerpo de baile, articulando componentes como la escenografía, tramoya, utillaje, vestuario, maquillaje, iluminación y coreografía. Según el director, «si bien en el estreno hubo una discordancia entre música y coreografía, el elenco supo resolverla improvisando un acompañamiento musical» (Pabst y Donoso 28).

La producción del montaje escénico de *El grito de la sangre* constituye la primera oportunidad para el desarrollo de trabajo de campo de los miembros del Bafona, quienes viajan al sur para conocer el contexto mapuche. Así lo señala la historia de la compañía: «los integrantes vivieron en rucas para entender los ritos y la historia de la comunidad mapuche, y participaron en sus ceremoniales. Músicos mapuche se incorporaron a la puesta en escena final una obra que unía danza, música y las tradiciones más profundas de la zona» (Pabst y Donoso 2014: 28).

El Ministerio de Educación editó un folleto promocional en el que se presenta el guion de la cantata. En él, la antropóloga de la Universidad de Chile Ximena Bunster plantea que «la población mapuche constituye una subcultura Chile con rasgos distintivos» (Ballet Folklórico Nacional 1970). Según la comentarista, la cantata «proporciona a todo chileno, una comprensión cabal y profunda del arte mapuche, de la naturaleza del pueblo araucano y de sus valores y pautas culturales básicas». El guion pone en escena al *choyke* en una nueva faceta, asociada a los juegos mapuche. Al respecto señala el impreso: «En el segundo cuadro, niños mapuches juegan al piskoitún, el choiketún y el maumillán (...) el choiketún o juego del avestruz tiene como objetivo primordial estimular en el niño su astucia, capacidad de observación y velocidad en la carrera. Este juego simula la caza de la avestruz –ave muy corredora y difícil de alcanzar y abatir». El texto también contextualiza el título de la obra musical, que refiere a la ofrenda sacrificial en las rogativas mapuche, en el que se entrega la vida de animales a modo de pago a las divinidades. En la portada y la contraportada se presentan fotografía de un grupo de *choykefe* danzando el *choyke purun* en un *ngillatun*. La imagen del *choyke purun* se emplea para proyectar figurativamente «el grito de la sangre», metáfora que condensa la cosmovisión e historia mapuche.

### REEMPLAZAMIENTOS DEL CHOYKE

El golpe de Estado de 1973 clausura un ciclo de ascenso de los contenidos sociales en el campo artístico de folklore, como los expuestos en el trabajo de indagación antropológica del Bafona. Su director fue detenido, enviado al Estadio Nacional y logró salir del país gracias a las gestiones de la Embajada de México en el país. El elenco estable se vio desarticulado y reducido. Su trabajo creativo fue sometido a control.



Uno de los pocos grupos que pudo continuar desarrollando su labor en el nuevo contexto político fue el Conjunto Folclórico Pelancura («piedra desconocida» en mapudungun), fundado en 1970 por José Railef Calfín. Su creador, de origen mapuche bilateral, nacido en la comunidad de Guñimeu, hablante de mapudungun como primera lengua, era integrante de la Policía de Investigaciones. Tras terminar su educación media, se incorpora a la policía civil. El conjunto está constituido por otros integrantes de la Policía de Investigaciones de origen mapuche. En 1972 el grupo edita el disco LP *Investigaciones de Chile*, con apoyo de la institución. El disco está dedicado a la música criolla siguiendo el formato de los grupos de proyección. El golpe de estado no detiene la actividad del conjunto que, por el contrario, se ve intensificada. En 1974 participa en el Festival de San Bernardo y en la inauguración del Templo Votivo de Maipú. En 1975 editan un nuevo LP, denominado *Arauco tañi lcantun*, y en 1976 se presentan en la Bienal de España.

El segundo LP del grupo Pelancura, editado bajo el sello Emi Alba Odeón, en 1975, marca una evolución estilística desde la música de proyección folklórica al cultivo de la música originaria mapuche. El grupo, integrado por cultores mapuche, compone temas según los patrones tradicionales de la música mapuche y cantado en mapudungun. Las letras aluden a la vida cotidiana de los habitantes de las comunidades. Los temas emplean ritmos de danzas como el *chaf-chaf purun*, *trafie trgülpurun*, *mazatun* y *choyke purun*, ejecutados con *trutruka*, *kultrung* y *pifilkas*. Pelancura lleva música mapuche a los escenarios de la ciudad donde alterna con grupos de proyección folklórica. En el Festival de San Bernardo, sus integrantes ejecutan la danza del *choyke purun* para acompañar una canción de machi que le han solicitado interpretar a Margot Loyola.

En 1978 el Departamento de Extensión del Ministerio de Educación impulsa una rearticulación del Bafona con la contratación de Pedro Gajardo en la dirección. Profesor de Educación Física con especialidad en folklore, cuenta con una ya reconocida trayectoria en el campo. En 1980 el ballet monta la obra *Arauco* con coreografía de Ernesto Concha y arreglos musicales de Jorge Carrasco. Una pieza que aún forma parte del repertorio de la compañía, en la que se recuperan pasajes de *El grito de la sangre*. Su reseña la caracteriza como una creación «basada en la cultura mapuche». Ella «presenta algunos aspectos relevantes de su cosmovisión —ritos, danzas, costumbres hogareñas y agrícolas— a través de ritmos y canciones tradicionales. Se abordan especialmente el juego del palín o chueca, algunas faenas agrícolas y guerreras, para concluir con un gran *nguillatún*, la ceremonia de rogativa que une a la comunidad con sus dioses» (Pabst y Donoso 2014: 57). En este último acto aparecen los *choyke* como componentes de la coreografía ritual. Cuatro *choykefe* vistiendo *chiripa*, *trariongko* en la cabeza con torso desnudo, cubierto con un *makuñ* para imitar el movimiento de las alas del ñandú son los protagonistas de un movimiento coreográfico. La obra combina formas estilizadas propias de la danza moderna y movimientos del ballet clásico para interpretar la cultura mapuche en clave artística.

A diferencia de los grupos de proyección folklórica, los ballets realzan la ejecución coreográfica dentro de un espacio escénico con diversas técnicas de montaje, como iluminación, efectos de sonido y escenografía. En este marco cobran importancia criterios agógicos (presencia de ritmos rápidos y lentos) para otorgar dinamismo a la *performance* y evitar la «repetición», un rasgo habitual cuando se trata de manifestaciones expresivas en contextos rituales. En el vestuario, destaca

la importancia de la manta y en la ejecución los movimientos de amplia proyección para generar vistosidad. Esto último se expresa en la recurrencia a los movimientos gimnásticos del ballet clásico.

La extensión universitaria es otro ámbito de expresión de la música y danza de raíz tradicional en el período. Los ballets folklóricos universitarios ofrecen a los estudiantes una alternativa de actividades extracurriculares y sirven a los intereses de la vinculación con el medio de las casas de educación superior. Un caso destacado es el de Antumapu («tierra del sol» en mapudungun), fundado en 1971 al alero de la Facultad de Agronomía de la Universidad de Chile. En 1982, Antumapu monta la obra *Chiliche*, que en mapudungun significa «gente de Chile». A través de música, danza y poesía, propone mostrar las diversas expresiones culturales de Chile, desde el norte al mundo campesino del Valle Central, Rapa Nui, Chiloé y los habitantes ancestrales de la Araucanía. Para el cuadro relativo a la cultura mapuche, se emplea un grupo de cinco danzantes. Al centro una ejecutante que representa a una machi, a sus costados dos ñllcha, mujeres jóvenes vistiendo *kupulhue* o rebozo y usando *trapelakucha*, pieza de platería. En los extremos, dos *choykefe* portando *makuñ* con diseños de grecas blancos sobre rojo y penacho de plumas en la cabeza, ejecutan el *lonkomeo*, una variante de *choyke purun* que se caracteriza por la intensidad de los movimientos de cabeza. Por su despliegue escénico, coreográfico y vestuario, constituyen los roles más llamativos del cuadro.

Al cierre de la obra, el coro de Antumapu canta al hombre y la mujer chilenos. En el escenario bailan campesinos de Chiloé, aymaras del Norte Grande, rapanui de la Isla de Pascua, huasos y chinas del centro, entreverados con los personajes mapuche, *machi*, *ñllcha* y *choyke*. En conjunto bailan tomados de las manos en su condición de

*Chiliche*, con música de guitarras, charangos y vientos y letra entonada en castellano exaltando su condición de chilenos. «El mismo en todas partes, el hombre y la mujer chileno soy», canta Antumapu con animada melodía.

## AIRES MULTICULTURALES

El retorno a la democracia en 1990 marca un cambio en las políticas y discursos étnicos y culturales basados en el reconocimiento y valoración de las diferencias de origen. La conmemoración de los 500 años del ‘descubrimiento’ de América es un espacio de emplazamiento de la nueva sensibilidad. El Estado español proyectó hacer de la fecha una celebración de la hispanidad en Iberoamérica. Los pueblos originarios, en contraste, denunciaron que no había nada que celebrar en torno a este hito que marca el inicio de la conquista, la instauración de prácticas etnocidas y la dominación colonial del continente. En Chile, el período estuvo marcado por el ascenso de la movilización étnica por parte del Awkin Wallmapu Gulam (Consejo de Todas las Tierras) que levantó un discurso autonomista e impulsó una política de ‘recuperaciones de tierra’ a través de la ocupación de fundos en manos de agricultores.

El año 1992 correspondió también a la primera convocatoria del Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, FONDART, línea de financiamiento de fondos concursables de cultura. En términos institucionales, la administración del fondo dependía del Ministerio de Educación. En esta oportunidad, el grupo de proyección folklórica Palomar, dirigido por Margot Loyola y su esposo Osvaldo Cádiz, se adjudicó recursos para el montaje e itinerancia de la obra *Voces de la Tierra*. La trayectoria de estos artistas contemplaba un amplio repertorio de música tradicional de raíz mestiza. No obstante, en el contexto del Quinto Centenario optaron por

llevar al escenario danzas distintivas de los pueblos originarios destacando la presencia y herencia de las culturas nativas. Su propuesta de contenidos se encontraba en consistencia con las políticas de educación intercultural institucionalizadas en 1993 en la Ley 19253, que establece «normas sobre protección, fomento y desarrollo de los indígenas».

La obra *Voces de la Tierra* del grupo Palomar montó cuatro cuadros coreográficos de los pueblos indígenas: «Rapa Nui» de la Isla de Pascua, «Aymara» del Norte Grande, «Selknam» de Tierra del Fuego y «Mapuche» de la Araucanía. Para el caso mapuche, la danza seleccionada fue el *choyke purun*, montada por primera vez por Margot Loyola y Osvaldo Cádiz en 1960, treinta y dos años antes. Según Osvaldo Cádiz, su selección se fundaba en su simbolismo ornitomorfo asociado a las rogativas, los rasgos estéticos de la vestimenta y ritmos musicales que permitían ofrecer un espectáculo llamativo de proyección folklórica. La obra se presentó en diversas instancias y se llevó a establecimientos educacionales. Fue la última oportunidad en que Margot Loyola y el grupo Palomar llevaron a escena el *choyke purun*.

Un proyecto paralelo desarrolló el Ballet Folklórico de la Universidad Austral de Chile, BAFUACH, el mismo año 1992. Con ocasión del Quinto Centenario montó en el Teatro Municipal de Valdivia una obra evocativa del *Encuentro de dos mundos* con cuadros representativos de los pueblos andinos, el pueblo selk'nam y el mapuche. Este último llevó por título «Aucamapu» («Tierra Alzada»). En el contexto de los preparativos de guerra, pone en escena una *performance* ritual de una machi. La representación se acompaña por un texto en español de fondo y canciones en mapudungun con una rítmica binaria propia de la música mapuche, recreada por intérpretes chilenos, en el marco de una armonía occidental. La

coreografía, creada especialmente para la obra, incorpora como un elemento relevante el *choyke purun* ejecutado por ocho danzantes. Ataviados de *trarilongko*, penacho de plumas, pantalones blancos, con torso desnudo y pies descalzos, su presencia copa el escenario. Los ejecutantes del *choyke* ingresan en diagonal, posteriormente bailan en su puesto pasos binarios con amplia proyección de piernas y brazos. La recurrencia en esta manifestación muestra que para entonces, el *choyke purun* se ha convertido en una expresión significativa privilegiada en la representación de la cultura mapuche en el campo artístico del folklore.

## **DISCUSIÓN: MEDIACIONES EN LA REPRESENTACIÓN DEL CHOYKE**

La proyección escénica del *choyke purun* se produce en un momento de consolidación del campo artístico del folklore. Evidencias de esto son el reconocimiento del valor estético de las expresiones de la cultura popular, la ampliación y diversificación de sus repertorios a través de las prácticas de recopilación, el reconocimiento de los intérpretes como figuras artísticas. En la década de los cuarenta, el proceso de configuración de este campo se ve mediado por las políticas culturales del periodo de los gobiernos radicales centradas en la promoción de la educación. A nivel universitario, ello se expresa en la creación de Instituto de Investigación del Folklore Musical de la Universidad de Chile en 1944 y en programas de difusión de sus expresiones artísticas. Más tarde, en la creación de las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile, que permiten la formación de profesores en el campo del folklore y es semillero de conjuntos de proyección. El folklore se promueve como una actividad aplicada a la educación. Su práctica se incorpora a los programas educacionales, se promueve y se practica en las escuelas como

vía de socialización de las representaciones de la nación.

Con la institucionalización universitaria de los estudios del folklore a través del Instituto de Investigación del Folklore Musical, primero, y en el Instituto de Investigaciones Musicales que le sucede, se produce la legitimación académica del campo. La Universidad de Chile, por entonces la principal y más importante universidad del país, promueve la investigación, registro y proyección de las manifestaciones de la cultura popular, reconoce y difunde el quehacer de sus exponentes. Su programa de acción se plantea recoger la diversidad de sus expresiones, rebasando la matriz expresiva de la música criolla que por entonces era estética y simbólicamente dominante. Ello en el marco de una sociedad que vive un proceso progresivo de ampliación de la democracia, reconocimiento de derechos sociales y participación política. En síntesis, una sociedad que reivindica la inclusividad e integración de los diversos actores sociales. La puesta en escena del *choyke purun* es una expresión de este programa de reivindicación del carácter plural del sustrato nacional popular de Chile.

El concierto de Margot Loyola *Canciones y danzas de Chile*, presentado en 1960 en el Teatro Municipal, ilustra de manera paradigmática los componentes que confluyen en el campo artístico del folklore: el académico, el estético y la matriz originaria. Margot Loyola por entonces ya es una figura reconocida y destacada por su trabajo de recopilación y proyección musical. En el montaje participa Carlos Isamitt, compositor, investigador y académico, a la vez maestro y mentor de la artista. Isamitt aporta el material recopilado en su experiencia de registro de campo y la estética del vestuario. En la puesta en escena participan Lautaro Manquilef y Aurelio Manquicheo, músicos mapuche avecindados en Santiago, cultores originarios, quienes

colaboran con la artista. Esta confluencia de componentes propicia el debut del *choyke* en el campo artístico del folklore. Sus mentores son figuras descolantes en la escena, cuya trayectoria es reconocida a través del Premio Nacional de Arte, en 1965 en el caso de Carlos Isamitt, y de Artes Musicales en 1994 en el caso de Margot Loyola.

El concierto se presenta en el Teatro Municipal, el escenario más importante de la capital, destinado a manifestaciones culturales selectas. La fecha escogida es el 10 de septiembre que marca el preámbulo de las Fiestas Patrias. El programa del concierto muestra la diversidad cultural contenida bajo la idea de la unidad nacional de Chile. El *choyke purun* es escogido como un componente sustantivo del cuadro dedicado a «Arauco» por sus potencialidades estéticas y fuerza simbólica asociada a la naturaleza.

El desplazamiento en los usos del escenario del Teatro Municipal, desde las formas de la música docta al folklore, muestra los procesos de democratización de la cultura. El canon artístico incorpora las manifestaciones expresivas del pueblo y acoge sus diversas matrices de origen étnico. Por su histórica resistencia a la colonización española, los mapuche son un referente relevante en el discurso nacional popular que se proyecta a través de las figuras del *toki* o líder militar y sus guerreros en el plano político, de la *machi* en el religioso y del *choyke purun* en el estético. El *choyke* deviene a través de esta selección en una de las claves de representación y reconocimiento de lo mapuche. Lo encontramos no sólo en el escenario sino también en las carátulas de discos de vinilo de larga duración y en portadas de folletos promocionales de montajes artísticos, reproducidos por las industrias culturales para el consumo de la cultura de masas.

El discurso nacional popular de carácter progresista, orientado a la transformación

social democratizadora, marca la década de los sesenta. En el ámbito de la cultura, el folklore es una de sus formas de expresión. Bajo el impulso de este programa nacen en las universidades los conjuntos de ballet folklórico y se funda el Ballet Folklórico Nacional con un énfasis en el trabajo de investigación de campo de carácter etnográfico. Por ello, el guion de la obra *El grito de la sangre* tiene en su portada y contraportada imágenes de auténticos *choykefe* bailando en *ngillatun* mapuche, como se denomina a las rogativas, donde los danzantes del *choyke purun* son parte relevante de la expresión ritual. Antes que la proyección estética, se escoge la realidad social como motivo de representación.

Curiosamente, los programas políticos transformadores de izquierda y los proyectos nacionalistas conservadores de la derecha encuentran en la cultura popular una fuente de legitimación, referencia y reconocimiento. Aunque con valores y énfasis distintos en sus operaciones de selección de motivos, ambas posiciones convergen en su valorización de lo popular. Los primeros identifican allí el fundamento de la soberanía política, base legitimadora del movimiento social. Los segundos encuentran en el folklore la fuente del *ethos* nacional. Por esto, si bien el golpe militar de 1973 clausura violentamente el ciclo democratizador, ello no termina sino recicla y reelabora la lectura de las manifestaciones de la cultura popular y el cultivo del folklore. Una expresión de esto es la continuidad del Festival del Folklore de San Bernardo, nacido en 1972 y cuya programación se mantiene en su versión de febrero de 1974, pese al cambio de régimen institucional.

En este escenario se presenta el grupo Pelancura, formado por músicos de origen mapuche integrantes de la Policía de Investigaciones. Para el imaginario militar, los mapuche son la fuente fundante del *ethos* guerrero que identifica a las fuerzas armadas

como garantes de la soberanía nacional. Su historia épica se encuentra reapropiada en los discursos castrenses. Por este sentido de identificación, más tarde Augusto Pinochet se hará nombrar *longko*. Pelancura es uno de los primeros grupos folclóricos exponente de música de raíz étnica que participa en el campo artístico oficial. Participa en la inauguración del Templo Votivo de Maipú. En 1976 representa a Chile en la Bienal de España, llevando los sones de *choyke purun* hasta la «Madre Patria» regida entonces por Francisco Franco, otro militar nacionalista.

Hacia finales de la década de los setenta comienzan a rearticularse los ballets folclóricos universitarios, como es el caso de Antumapu de la Universidad de Chile. Su discurso artístico proyectado en escena muestra una imagen romantizada de la unidad nacional. Ello queda plasmado en la obra *Gente de Chile* que muestra cuadros de distintas zonas del país y donde el *choyke* representa a los mapuche. En la escena final aymaras, rapa nui, huasos, chinas y mapuche bailan juntos acompañando el himno de cierre que predica esta imagen de unidad: «El mismo en todas partes, el hombre y la mujer chileno soy». En esta representación, los mapuche y su *choyke purun* son un componente ejemplar de la «gente de Chile».

Recién con el retorno a la democracia se advierte un cambio en los discursos artísticos de folklore que desplazan sus representaciones desde la idea de la unidad hacia el reconocimiento y valoración de la interculturalidad en el marco de un Chile multicultural. Ello queda de manifiesto en los actos de conmemoración del Quinto Centenario. En el plano social, es el tiempo en que se articula el discurso etnonacional mapuche a través de un programa de movilización orientado a la recuperación de tierras en conflicto cuya pertenencia reivindican. A partir de entonces la *performance* del *choyke*

se emplea para representar la identidad étnica como manifestación de la diferencia cultural.

## CONCLUSIONES

En el período comprendido entre 1960 y 1992, en el que se sitúan los casos analizados, el *choyke purun* se incorpora en la escena del campo artístico del folklore como un elemento distintivo y recurrente para la representación de la cultura mapuche. Junto a las figuras del *toki* y los guerreros, de la machi con su *kultrung* y *rewe* se hace parte del repertorio básico de elementos significantes de esta cultura proyectados en escena. Sus componentes coreográficos y musicales, su valor simbólico como exponente de prácticas rituales asociadas a la naturaleza, los rasgos estilísticos del vestuario favorecen su selección, reproducción y modelación como recurso artístico susceptible de ser estetizado. Con ello, se prioriza el valor del *choyke* como recurso formal y sensible y se desliga de su sentido original como cultura vivida.

A través de esta actividad recurrente de selección y proyección artística y de su consecuente reproducción en los medios de

comunicación y prácticas pedagógicas, el *choyke purun* se vuelve una manifestación reconocible de etnicidad mapuche dentro de la sociedad nacional. Por esta vía, se hace parte de nuestra visión canónica de ésta, es decir, se generaliza y se le asignan atributos de origen. Así la danza mimética de una especie exótica, cuya práctica se encuentra extendida en ciertas zonas de la Araucanía central, se proyecta como un denominador común. A partir de la década de los noventa este modelo será reproducido masivamente por la escuela intercultural. La puesta en escena de *choyke purun* en el campo artístico del folklore es precursora de este proceso de canonización que proyecta al *choyke* como símbolo general mapuche y común denominador en la expresión de su identidad. Empleado como muestra de la diversidad de la expresividad popular o como proyección de la identidad étnica y sus diferencias, el *choyke* viene para quedarse en la escena artística como ave señera, cuya puesta en escena expone las paradojas y contradicciones de la interculturalidad en los procesos creativos y las reapropiaciones de la representación.

## REFERENCIAS

BALLET FOLKLÓRICO NACIONAL. **El grito de la sangre**. Santiago, Ministerio de Educación, 1970. <https://issuu.com/ortizpozo/docs/gritodelasangrebafona>

CLARO, Samuel y URRUTIA, Jorge. **Historia de la música en Chile**. Santiago, Orbe 1973.

CHÁVEZ, Freddy, editor. **Carlos Isamitt y sus investigaciones en las comunidades araucanas: Escritos académicos 1932-1949**. Santiago, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2022.

COMITÉ EDITORIAL RMCh. Carlos Isamitt, el hombre, el artista y el investigador. **Revista Musical Chilena**, Vol. 20, n° 97, pp. 5-13, 1966.

CORTAZAR, Raúl. **Ciencia del folklore aplicada**. Fondo Nacional de las Artes.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar y ROLLE, Claudio. **Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970**. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.

*Folleto Recital Cantos y Danzas de Chile*. 1960.

ISAMITT, Carlos. «El folklore como elemento de enseñanza.» **Revista Musical Chilena**, Vol. 16, n° 79, pp. 5-94, 1962.

LOYOLA, Margot y CÁDIZ, Osvaldo. **50 danzas tradicionales y populares de Chile**. Valparaíso, Editorial Universitaria de Valparaíso, 2014.

MARTÍN BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones**. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

MARTÍN SERRANO, Manuel. **La mediación social**. Madrid, Akal, 1977.

MARTÍN SERRANO, Manuel. **La producción social de la comunicación**. Madrid Alianza Universitaria, 1994.

MOULIAN, Rodrigo. **Metamorfosis ritual: Desde el ngillatun al culto pentecostal**. Valdivia, Kultrún, 2012.

PABST, Hilda y DONOSO, David (coords.). **Bafona, Ballet Folklórico Nacional**. Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014.

YÁÑEZ, Cristian. 2021. «La huella del profesorado normalista en la configuración del campo folclórico en Chiloé: Maestros, cultores y folcloristas.» **Revista Musical Chilena**, Vol. 75, n° 236, pp.156-174, 2021.