

Metawe

N.º DE PIEZA 2514

OTROS NOMBRES

Wirin metawe

PUEBLO

Mapuche

ÁREA GEOGRÁFICA / REGIÓN

Sura ndina / Sur de Chile

ASIGNACIÓN CRONOLÓGICA

Ca. 1600 d. C



PERIODO FASE

Periodo Post-Hispano. Tipo Valdivia.

DESCRIPCIÓN GENERAL

Restringida compuesta. Cuerpo subglobular de base plana, cuello ancho y bordes ligeramente evertidos. Inmediatamente bajo el labio se inserta un asa de correa lisa plana dispuesta verticalmente. La superficie externa está completamente decorada con motivos geométricos de color rojo, comenzando por el labio, el cual presenta una serie de rectángulos anulares rojos sobre fondo blanco. En el cuello se observan finas líneas que forman una greca anular que cubre toda la superficie. Y el cuerpo está decorado por una ancha greca, igualmente anular, que tiene en su interior franjas verticales con motivos alternados: reticulados y rombos. El asa está también decorada por módulos cuadrados con triángulos especulares.

DIMENSIONES

Alto: 131 mm; espesor: 5 mm; peso: 396,1 g; diám. mín: 76 mm; diám. máx: 128 mm.

MATERIAL

Cerámica, arcilla y pigmento.

TÉCNICA UTILIZADA

Modelado. Aplicación de pigmento en la superficie en línea fina. Superficie pulida. Cocción oxidante.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Bueno. Pieza completa. Presenta superficie erosionada en varios sectores del cuerpo y pérdida de pintura en el cuerpo, labio y asa.

VOCES

En el contexto del proyecto “Archivo Razonado” (LDC 10554), que tiene como finalidad la elaboración de un catálogo razonado de la colección con una perspectiva intercultural, se trabajó con personas provenientes de comunidades mapuche. Con relación a las piezas de cerámica, se invitó a las *widüfe* Gloria Huenchuleo y Celinda Huaiquil. Se realizaron entrevistas los días 4, 6 y 7 de septiembre de 2023. Con respecto a la tipología *metawe*, se conversó lo siguiente:

Con respecto a las prácticas alfareras, desde el conocimiento tradicional mapuche, Celinda Huaiquil indica que es necesario hacer una rogativa para obtener y tratar el material antes del trabajo técnico.

Hacemos ngillatun (rogativa), dejamos harina tostada, tüfa ta küpalün (esto es lo que traje), (al Ngen Rag), mürketuaymi, kofketuaymi, kakotuaymi, iayami, küme tripayay tañi küdaw, ka mapu küpan, fachiantü chelayan, ifiche ta ragche, pikey ta nütramkan tüfey mu, tüfeychi chem, chew müley rag. [“Come harina tostada, come pan, come trigo, de esto comerás, y así saldrá bien mi trabajo, de otra tierra provengo, no ando con soberbia, yo soy gente de greda”, eso es lo que dice en la conversación al hacer rogativa, donde hay greda].

Además, sostiene que la greda tiene un *ngen*, es decir, un dueño tutelar del espacio o de la materia (la greda), al cual se le pide permiso para obtenerlo. Sobre lo mismo, indicó:

Porque todo tiene dueño (*ngen*), todo tiene dueño, aunque un árbol siquiera, un árbol nativo, está ahí, está el dueño, ahí se le pide permiso, entonces así no más no se saca ninguna cosa. *Rag Kushe, Rag Fūcha, Wenu mapu chaw, wenu mapu ñuke müleymi eyimi, yepafen küdawal, pikey ta pu domo, kiñe pütremtukey* (...) [Anciana de la greda, Anciano de la greda, Padre del cielo, Madre del cielo, que ahí estás, llévame para trabajar], dicen las mujeres, algunas le arrojan humo con cigarro (...) y ahí para el resto, se le deja ahí (la ofrenda)].

Sobre esta práctica de rogativa, para pedir el permiso tradicional, Celinda cuenta haberla aprendido observando a su madre:

Primero oraba. *Küme tripayay ñi küdawal, pi ta chaw, müleymi ta eyimi, wenumapu ñuke, wenumapu chaw, müleymi ta kom mapu, welu nga... triglayay, troflayay ñi küdawal*. [Que salga bien el trabajo, tú aquí estás, Madre del cielo, Padre del Cielo, por todas las tierras tú estás, por eso... no se trizará], ni se quebrará mi trabajo, decía, es decir, para que no se pisara, ni levantara, ni saliera mal, cuando terminaba, gracias. Ella era muy creyente de Dios y yo igual, yo me parezco a mi mamá.

Sobre los contextos de uso, Celinda señala que son tanto cotidianos, como ceremoniales:

Se ocupa mucho para la ceremonia que se hace en mapuche, como el *ngillatun* (rogativa), *palin mew* (la chueca), *datuwün* (un *machitun*), *mütrümcheal* (reuniones de gente), *ngillañmawün* (rogativa grande).

Con respecto a los cántaros pequeños:

(...) los chiquititos así sirven para *llagcheal* [brindar], cuando la visita llega al *ngillatun*. Entonces, un poco a este, rellenar el vaso, con *muday*, bebida, para dejarlo sentado en el *püllli* (suelo), en la mesa... es multiuso.

Además, indica que los cantaron servían para mantener comida en buen estado:

Y eran los cántaros, que eran refrigeradores. Eran los cántaros que tenían las semillas, eran los cántaros que tenían las cosas.

Respecto de los contenedores para usar en rogativas, planteó las restricciones, remarcando que, para ese fin, debían ser hechos de greda:

Ahí se ocupan los *widü* (objetos de greda) los platos... y los platos de loza, los platos de plástico ¡para afuera! Los *longko* no aceptan eso, *nümükechi* (huelen mal), por eso, Dios no lo encuentra.

Por eso dicen, los *fūchake kimlu* (los grandes sabios): “Yo dejé el *rag* (dejé la greda), ahí *dewmakelu metawe, dewmakelu ral*” (para hacer los cántaros, para hacer los platos), para eso. Entonces, por eso, el plástico, a mi mamá no le gustaba tampoco.

Celinda Huaiquil, 6 de septiembre de 2023

Por otra parte, la alfarera Gloria Huenchuleo, complementó la información de los contextos ceremoniales de los *metawe*, señalando:

Y esta vasija, que el otro día hablábamos con una *lamngen* que se llevan en el *ngillatun* en el *purrún* que cabe justo el dedito ahí. (...) el señor me decía del agua, él me decía que justo llegue el dedo pulgar ahí, para llevarlo así en el *purrún* en el *ngillatun*.

Sobre los cántaros ceremoniales:

Generalmente lo que llamamos vasija ceremonial tiene forma de animales, más que de vasijas como cántaros. Así como esa, (...) esta chiquitita. Y algunos *lamngen* decían que en el *rewe* en la ceremonia se ponían a veces doce vasijas pequeñas para la ceremonia. (...) Entonces, tenían que ser así como este, cuando uno habla de los *metawe* siempre se refieren más a este tipo vasijas. (...) Igual que esta, sin ser ceremoniales, las que van ahí alrededor del *rewe* se llevan a la ceremonia para acompañar, porque son muy personales, esas pequeñitas. El que la lleva no la suelta, la lleva y es de él no más

Respecto de los contextos ceremoniales contemporáneos asociados a los *metawe*, Gloria sostuvo:

En esta época, las comunidades no tienen agua, y hace tiempo atrás, cuando hubo muchos incendios las *lamngen* pedían que saliéramos con un *metawe* y hiciéramos *ngillatü* afuera de nuestras casas para que eso pasara.

Sobre la palabra *metawe* y su origen:

El *metawe*, como dice la palabra *meta*, es llevar en brazos, y las mujeres antiguas, bueno las mujeres eran dueñas del agua, eran dueñas del quehacer la greda igual, la hacían las mujeres y este tipo de vasijas que representan a los anfibios (...) Tiene que ver mucho con el agua, y en el cuidado del agua y, bueno, los cántaros se llevan acá. Entonces, cuando iban a buscar agua, los llevaban.

Acerca de la creación estilística de los *metawe*, Gloria plantea una diferencia entre aquellos que fueron producidos en tiempos de guerra y los que no:

Siempre que me habla la gente me dice: "Oye los *metawe* eran así no más", siempre dicen que son toscos. Ha habido periodos de la historia de nuestro pueblo en que ha habido guerras también, no hay tiempo para el arte. (...) O sea, yo digo, esta destreza pudo haber sido en mucha más tranquilidad y estos no, todo se hacía antes de la guerra, las ollas, las vasijas todo lo que uno ocupaba para cocinar, para tener agua y yo creo que hubo un tiempo en que no había tiempo, en el cual había que arrancar, esconderse.

Un aspecto escasamente documentado sobre los *metawe* es para la orina:

Las usaban para otras cosas, por ejemplo, mi papá decía que los *metawe*, la olla, lo que se quebrara y lo que quedaba como usable digamos la usaban para la orina.

Con relación a la tipología y diseño específico de la diversidad de cántaros, Gloria Huenchuleo destaca los *metawe* ornitomorfos:

Hay una diferencia, porque están los *wala* y el otro es el *kütru* que le llamo, [...] más largo el cuello, (...) el ave original, el ave verdadera. [...] Entonces, hay una observación clara ahí de la diferencia que hay entre un *wala* y un *kütru* (...) Y este tiene como un movimiento, como que va moviendo las alitas en el agua (...) El *kütru metawe*, bueno, no sé si le habrá puesto *ketru* pero el *ketru* significa que le falta algo a alguien. [...] El *kütru metawe* que representa un ave, los *kütru* no tienen alitas, no tienen alitas, por eso seguramente lo llaman *kütru metawe*.

Por su parte, Celinda Huaiquil aporta con otro nombre:

Este es *piwchen*, *piwchen* pato, este es el pato, pero yo lo hacía este más arriba del ala. Este es modelo antiguo. Y esta colita, yo la hacía así, de otra manera. Bueno, uno va haciendo así, va generando, como es una masa, usted se le puede ocurrir cualquier cosa de hacer.

Finalmente, Gloria Huenchuleo destaca los *metawe*, como piezas de regalo en contexto tradicional:

Como decían algunas otras que, en la menarquia, a la niña le regalaban un *metawe* aparte del *katanpilün* que era hacerle el hoyito acá en la oreja para el *chaway* (...) En eso también le regalaban su *metawe*.

BIOGRAFÍA DE LA PIEZA

Información institucional

Esta pieza ingresó a la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino el 16 de febrero de 1990.

Más información en: Berenguer, J. y A. Torres (2011).

Circulación en exposiciones

2014-2024: Esta pieza forma parte de la exhibición permanente del Museo Chileno de Arte Precolombino, en la sala "Chile antes de Chile".

Circulación en publicaciones

Sin publicaciones asociadas.

Proyectos relacionados

Sin proyectos relacionados.

DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

La cerámica Valdivia recibió su nombre a principios del siglo XX, cuando un grupo de etnólogos la describió por primera vez, dándole el nombre de la ciudad (Adán, Alvarado y Urbina 2018). Esta cerámica tardía se ubica temporalmente entre principios del siglo XV y fines del siglo XVIII d. C. (Mera et al., en García Roselló y Carvalho-Amaro 2013). Algunos hallazgos fechados con termoluminiscencia sugieren que su origen se situaría en el período Prehispánico Tardío (Bahamondes 2007), aunque su desarrollo propiamente tal se observa en períodos históricos (Carvalho-Amaro y García-Roselló 2012), con fechados que llegan hasta el siglo XIX (García Roselló y Carvalho-Amaro 2013). En términos geográficos, la cerámica Valdivia se concentra al sur del Toltén, posiblemente debido a los movimientos poblacionales ocurridos por la presión de la sociedad hispana desde "La Frontera" (Adán et al. 2016).

Este estilo decorativo, junto con El Vergel, pertenece a la tradición Alfarera Bicroma rojo sobre blanco que se inicia en el 1000 d. C. aproximadamente y se encuentra hasta tiempos tardíos. Esta tradición se ha hallado, de norte a sur, a partir del norte del Biobío hasta Puerto Montt (Adán et al. 2005). Pese a las diferencias cronológicas y territoriales que poseen con la cerámica vergelina, cuentan con elementos y rasgos compartidos (Adán et al. 2005; Quiroz y Sánchez 2010). Entre estos, la técnica del enrollamiento anular para la construcción de piezas, los procesos de cocción oxidante o los jarros anulares y las asas en arcos de correa (Bahamondes 2007). Además, se rastrean elementos y composiciones que ya se apreciaban en El Vergel, como los triángulos en oposición arriba-abajo, las clepsidras, los ajedrezados o el zigzag múltiple (Adán et al. 2005). Por tal parentesco entre ambos estilos cerámicos, es que Bahamondes desecha la hipótesis de que la cerámica Valdivia pudo ser introducida por olleros peruanos y yanacunas coloniales, abogando más bien por el surgimiento local de la "cerámica blanca" (Bahamondes 2007, p. 1921).

Las variaciones que se observan en la cerámica Valdivia respecto de El Vergel se traducen en la normalización, estilización e integración de elementos (Adán et al. 2005; Adán et al. 2016). En términos concretos, por ejemplo, se observa la incorporación de la bi- y cuatripartición y el incremento de las clepsidras (Adán et al. 2005). También se evidencia en un mejor orden de los motivos y en trazos de pintura mejor acabados, que dan como resultado piezas con mayor simetría y geometrismo (Bahamondes 2007).

Con respecto a la morfología de las piezas, en el estilo Valdivia encontramos contenedores cerámicos, principalmente jarros, pero también tazas, platos y botellas, y ocasionalmente jarros asimétricos y formas antropomorfas y zoomorfas de escultura compleja (Adán, Alvarado y Urbina 2018, p. 84).

Si el estilo cerámico El Vergel da cuenta de las transformaciones sociales y culturales que ocurrieron hacia el siglo X d. C., ocurre un fenómeno similar con el estilo Valdivia que ocurrió posteriormente. Junto con el estilo Tringlo y la decoración mediante incrustaciones de tiestos de mayólica española y piezas de vidrio que corresponden a variaciones de la cerámica Valdivia, ocurren en medio de los constante cambios, de períodos de guerra y tregua, que complejizaban el intercambio cultural y fronteras territoriales (Adán, Alvarado y Urbina 2018).

En la revisión bibliográfica se constata un alto conservadurismo en las representaciones pintadas de las vasijas Valdivia, puesto que no se observa ninguna incorporación de motivos extranjeros, sino que se mantienen las configuraciones de los motivos decorativos de la tradición bicroma, es decir, elementos que perduran por casi mil años, a la vez que se van estandarizando las técnicas, formas y variedades decorativas (Bahamondes 2007).

Por otra parte, tanto la información arqueológica como histórica permiten visualizar la hibridación cultural de la sociedad valdiviana a través de la presencia de este estilo cerámico. Los hispanos que habitaban la ciudad le otorgaban una valoración a estas piezas que se traían desde el interior y comerciaban en la plaza. Dicha valoración se confirma con la presencia de estas piezas en sitios hispanos (Adán et al. 2016). En el caso de la sociedad que producía estas piezas, esta hibridación solo se observó en la inclusión progresiva de elementos hispanos en los contextos funerarios, pero, como mencionamos, no en su dimensión estética (Bahamondes 2007).

Existen algunos testimonios históricos sobre la presencia de estas piezas en el periodo señalado. Por ejemplo, Pedro de Oña se refiere a “con sus pintados cántaros de vino” en el relato sobre la retirada indígena luego del asalto de Penco en 1777 (en Adán et al. 2016, p. 315). También, el jesuita Andrés Febrés utiliza el término *thaypi* para referirse a “un cántaro pintado y colorado” (Adán et al. 2016, p. 315). Una de las menciones más tardías ocurre en el parlamento de Coz Coz en 1907, donde se menciona que se le obsequiaron cerámicas Valdivia a Aurelio Díaz Meza (Adán et al. 2016).

Los/as arqueólogos/as consideran que el conjunto cerámico tardío se destaca por su alta visualidad, es decir, se trata de una alfarería que está hecha para ser vista. Esta apreciación “se relaciona con su uso asociado a la cortesía, a la expresión de riqueza y al proceso histórico que viven las poblaciones locales de revitalización y necesidad de congregación social, como también de participación activa en los parlamentos hispano-indígenas” (Adán et al. 2016, p. 319). Estos utensilios domésticos se transformaban en “significantes de las jerarquías sociales y prácticas culturales” (Adán et al. 2018, p. 84), en la medida en que su poder residía en su uso prolongado.

Otro de los hallazgos en relación con el uso de la cerámica de los contextos Valdivia – y también de El Vergel– es una hipótesis que plantea que estas piezas se utilizaron como contenedores líquidos y, luego, pasaban a ser una ofrenda para el difunto. Esta hipótesis se basa en la “alta predominancia de jarros simétricos y asimétricos, y la baja frecuencia de especímenes con huellas de uso” (Bahamondes 2007, p. 1922).

Pese a estar vigente en el siglo XVIII, se observa la disminución y desaparición de la cerámica Valdivia hacia el siglo XIX y principios del siglo XX, posiblemente por las transformaciones que atraviesa la sociedad mapuche una vez que ocurre la ocupación de la Araucanía. El impacto que tuvo en su sistema económico se sugiere que tuvo un impacto en la cultura material, tal como ocurrió con la platería (Adán et al. 2016).

Los investigadores sugieren que el estilo cerámico Valdivia es un antecedente de la cultura mapuche. Como se ha mencionado, es posible trazar una continuidad poblacional y habitacional entre Pitrén, El Vergel y Valdivia, en este orden cronológico (Bahamondes 2007; García-Roselló 2007; Carvalho-Amaro y García-Roselló 2012). Si bien, por un lado, los hallazgos vinculados a estas poblaciones se ubican geográficamente en territorio mapuche (Carvalho-Amaro y García-Roselló 2012), esta relación se sostendría en los elementos técnicos y morfológicos de la cerámica.

Si bien se desconoce la denominación o el uso que se le daba a esta pieza en el periodo histórico correspondiente, la palabra que se utiliza para designar las vasijas de greda en *mapudungun* corresponde a *metawe*, es decir, un “jarro de barra con asas” (De Augusta 1916, p. 135). La bibliografía coincide con que se trata de un concepto que se emplea de forma generalizada para referirse a los cántaros de diversos tamaños y formas (De Augusta 1916; Joseph 1931; Alvarado 1997; García-Roselló 2007). En algunos casos, para especificar su tipología de acuerdo con sus cualidades formales se agrega una palabra (por ejemplo, *pichi metawe* se emplea para referirse a un jarro pequeño) o derechamente se emplea un nuevo concepto (Joseph 1931).



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adán, L., M. Alvarado y S. Urbina (2018). The Aesthetics of Clay. Mapuche Pottery, visual identity and technological diversity. *Ceramics Art+Perception*, (108), 80-89.
- Adán, L., R. Mera, M. Uribe y M. Alvarado (2005). La tradición cerámica bicroma rojo sobre blanco en la región sur de Chile: Los estilos decorativos Valdivia y Vergel. En *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología* (pp. 399-410). Escaparate.
- Adán, L., R. Mera, D. Munita y M Alvarado (2016). Análisis de la cerámica de tradición indígena en la jurisdicción de Valdivia: estilos Valdivia, Tringlo y decorados con incrustaciones. En *Arqueología de la Patagonia: De mar a mar*, F. Mena (ed.), (pp. 313-323). Ediciones CIEP y Ñire Negro Ediciones.
- Alvarado, M. (1997). La tradición de los grandes cántaros: reflexiones para una estética del 'envase'. *Aisthesis*, (30), 105-124.
- Augusta, F. de (1916). Diccionario Araucano-Español y Español-Araucano. Imprenta Universitaria.
- Bahamondes, F. (2007). Las sociedades prehispánicas tardías y coloniales de La Araucanía: la cerámica bicroma como elemento de continuidad sociocultural (s. X-XVIII D.C.). En *Tomo II Actas del Sexto Congreso Chileno de Antropología* (pp. 1918-1931). Colegio de Antropólogos de Chile.
- Berenguer, J. y A. Torres, A. (2011). "Mapuche en tres décadas". En *Compartiendo Memoria. 30 años del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile. Disponible en: <https://precolombino.cl/wp/biblioteca/compartiendo-memoria/>
- Carvalho-Amaro, G. y J. García-Roselló (2012). Cadena operativa y tecnología cerámica. Una visión etnoarqueológica de las alfareras mapuches de Lumaco. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, (41-42), 53-78.
- García-Roselló, J. (2007). La producción cerámica mapuche. Perspectiva histórica, arqueológica y etnográfica. En *Tomo II Actas del Sexto Congreso Chileno de Antropología* (pp. 1932-1946). Colegio de Antropólogos de Chile.
- García Roselló, J. y G. Carvalho Amaro (2013). La cerámica mapuche a mano. Una aproximación etnográfica basada en las técnicas. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 53, 195-216.
- Joseph, C. (1931). La vivienda araucana. *Anales de la Universidad de Chile*, (1), 29-48. <https://doi.org/10.5354/0717-8883.1931.24084>
- Quiroz, D. y M. Sánchez (2010). Ocupaciones alfareras en las costas de Concepción y Arauco: La secuencia Pitren-El Vergel en la Araucanía, problemas y perspectivas. *Informe Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2010* (125-141).