

Tramas:

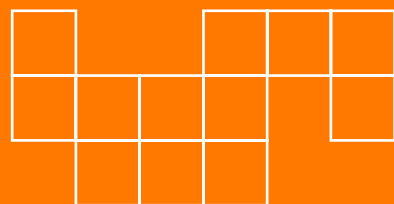
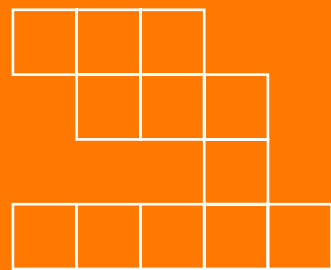
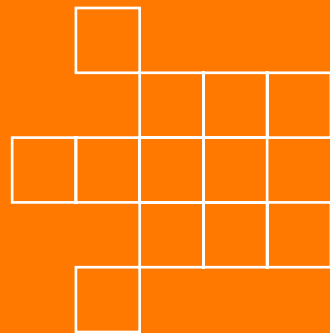
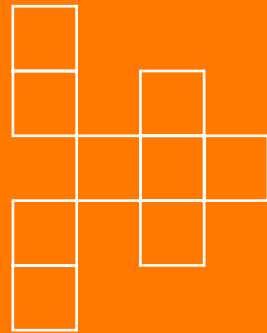
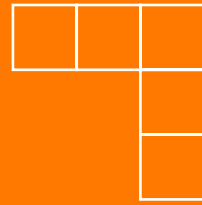
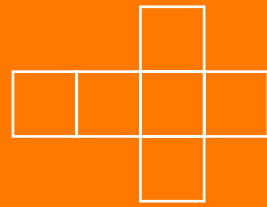
Laboratorio

Transdisciplinar

de Debates

Interculturales

2025-2026



Contenido

Ampliar narrativas

Cecilia Puga Larrain 5

Un futuro más inclusivo y diverso

Alvaro Morales Marileo 7

Imaginar futuros desde las profundidades de los pueblos de América

Claudio Alvarado Lincopi
Victoria Maliqueo Orellana 9

Tramas

Tamara Martínez Lefío 15

Antonia Huentecura Llancaleo 43

Ayelén Lonconao Vargas 83

Poleo Painemal Castillo 127

Samuel Yupanqui Mora 161

Tania Antileo Rivas 193

El lugar de las lenguas indígenas en Tramas

Valentina Collao López 226

Asesores lingüísticos 231

Asesores talleristas 235

Ampliar las narrativas

Cecilia Puga Larrain

Directora del Museo Chileno de Arte Precolombino

Tramas se inscribe en una línea de trabajo del Museo Chileno de Arte Precolombino que concibe la interculturalidad como una práctica activa y sostenida en el tiempo. Desde esta perspectiva, la creación artística indígena contemporánea es entendida como un espacio fundamental de pensamiento crítico, de producción cultural y de elaboración de sentidos, en diálogo permanente con las complejidades del presente.

La realización de esta segunda versión de *Tramas. Laboratorio Transdisciplinar de Debates Interculturales* responde a una decisión institucional clara: dar continuidad a una experiencia que ha demostrado su capacidad para generar procesos significativos de creación, investigación y reflexión. Sostener *Tramas* implica asumir que los vínculos entre jóvenes creadores indígenas y una institución cultural como el Museo requieren tiempo, acompañamiento y responsabilidad compartida. Su impacto se construye de manera progresiva.

La alianza con la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI) ha sido central en la consolidación del programa. Esta colaboración ha permitido fortalecer una experiencia que reconoce a las y los participantes como agentes culturales contemporáneos, con voces propias y con capacidad de incidir en los debates actuales sobre patrimonio, identidad, territorio y memoria, desde perspectivas diversas y situadas.

En esta segunda versión participan seis jóvenes indígenas, seleccionados mediante convocatoria pública, quienes desarrollan procesos de creación e investigación en diálogo con las colecciones, los equipos y espacios del Museo. A través de pasantías y de un trabajo transdisciplinar, *Tramas* se configura como un espacio en el que el patrimonio se activa desde múltiples miradas, poniendo en relación saberes, experiencias y lenguajes artísticos contemporáneos.

Un elemento distintivo de esta versión fue la incorporación de asesorías lingüísticas, que aportaron una dimensión clave al proceso. Estas asesorías no solo acompañaron traducciones y subtítulos, sino que también contribuyeron a problematizar la relación entre lengua, concepto y proyecto artístico. De este modo, se subraya que la dimensión lingüística no constituye un soporte instrumental, sino un territorio fundamental desde el cual construir sentido.

Varios de los ejercicios realizados dialogan críticamente con el propio marco institucional. Trabajar desde el interior de un Museo que custodia colecciones patrimoniales de origen americano y precolombino implica revisar y ampliar las narrativas desde las cuales ese patrimonio ha sido interpretado y exhibido. *Tramas* contribuye a complejizar las preguntas que el Museo se formula en torno a su rol, sus categorías y sus responsabilidades contemporáneas, al abrirse a la circulación de miradas diversas surgidas de los procesos de investigación y creación de las y los autores de estos ensayos, en un contexto de trabajo que reconoce y resguarda la autonomía de sus voces.

Este catálogo reúne parte de esos procesos y reflexiones, dando cuenta de una experiencia en desarrollo; aprendizajes que emergen del cruce entre creación artística, interculturalidad y práctica institucional. En este sentido, *Tramas* reafirma la apuesta del Museo Chileno de Arte Precolombino por integrar la interculturalidad como un eje transversal de sus distintos ámbitos de acción, y por contribuir, desde el trabajo cultural, al fortalecimiento de los espacios de creación indígena en Chile.



Un futuro más inclusivo y diverso

Álvaro Morales Marileo
Director Nacional de CONADI

Es un honor presentar a la comunidad el fruto del Convenio de Asignación Directa entre la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI) y el Museo Chileno de Arte Precolombino, en el marco del Programa de Subsidio a la Formación de Personas Indígenas, año 2025.

El proyecto denominado «Fomentar la reflexión crítica sobre la representación cultural en los museos promoviendo la interculturalidad, la revitalización lingüística y la diversidad cultural en América Latina desde la Formación Indígena», constituye un paso significativo en la consolidación de políticas públicas que reconocen y fortalecen la voz de los pueblos originarios.

Su objetivo central ha sido expandir la iniciativa transdisciplinar *Tramas*, dirigida a jóvenes indígenas creadores, quienes mediante becas y pasantías en el Museo Precolombino investigan y reflexionan sobre el patrimonio que esta institución custodia. Lo hacen desde sus propias lenguas originarias, revitalizando la herencia cultural con el acompañamiento de formadores expertos pertenecientes a los mismos pueblos.

El Laboratorio Transdisciplinar de Debates Interculturales, concebido y ejecutado desde el Museo Precolombino, se ha desarrollado no solo como una propuesta artística o académica, sino como parte de una política institucional sostenida de trabajo intercultural con los pueblos originarios.

Durante el año 2025, se seleccionaron seis jóvenes creadores indígenas para participar en una formación intensiva de cuatro meses en el museo. Este proceso contó con el acompañamiento de dos asesoras lingüísticas expertas en lengua mapuche y un especialista en lengua quechua-aymara, además de cinco talleristas de diversas disciplinas: escritura, poesía, artes plásticas, artes visuales, historia y cine indígena.

Cabe destacar que este convenio se encuentra en plena ejecución y tiene como plazo de cierre el 31 de marzo de 2026.

La Corporación Nacional de Desarrollo Indígena, como servicio público descentralizado, dotado de personalidad jurídica y patrimonio propio, bajo la supervigilancia del Ministerio de Desarrollo Social y Familia, reafirma con este proyecto su misión principal: promover, coordinar y ejecutar la acción del Estado en favor del desarrollo integral de las personas y comunidades indígenas, impulsando su participación activa en la vida nacional, especialmente en los ámbitos económico, social y cultural.

Este esfuerzo conjunto entre CONADI y el Museo Chileno de Arte Precolombino es una muestra concreta de cómo la interculturalidad y la revitalización lingüística pueden convertirse en pilares de un futuro más inclusivo y diverso para Chile y América Latina.



Imaginar futuros desde la profundidad de los pueblos de América

Claudio Alvarado Lincopi
Victoria Maliqueo Orellana
Equipo editorial

¿Cuál es el lugar de los pueblos indígenas en la escena cultural del país y del continente? Con frecuencia, las miradas buscan inscribir nuestras potencias humanas a la manera de huellas, vestigios o corolarios de un tiempo pretérito y petrificado. Para la matriz blanquecina de la cultura americana, cuando no es negación absoluta, las creativities de siglos emergen únicamente como prueba o manifestación de algo amenazado; en cualquier caso, un respiro que conserva apenas el eco de antiguas bocanadas. En ese marco, lo indígena es convocado una y otra vez como pasado, objeto de contemplación o símbolo de resistencia, raramente considerado pensamiento vivo, conflictivo y situado en el presente. Frente a ese paisaje, *Tramas* es un espacio de investigación, creación y reflexión crítica que se pregunta por las condiciones actuales de producción cultural indígena, asumiendo la complejidad, las contradicciones y las tensiones que atraviesan nuestras experiencias contemporáneas. En ese sentido *Tramas* se construye como un ejercicio de laboratorio: un lugar de cruce entre saberes, lenguas, dis-

ciplinas y trayectorias diversas, donde intentamos beber del pasado sin ataduras, atentos a nuestras urgencias, escarbando en nuestras ideas y bellezas profundas.

Los avatares del momento político y social en América Latina configuran un escenario inestable, marcado por el avance de discursos conservadores y por retrocesos significativos en materia de derechos y reconocimiento a los pueblos indígenas. En este contexto, las comunidades enfrentan preguntas urgentes sobre su continuidad, su alcance y su capacidad de incidir más allá de los márgenes culturales. La interculturalidad se configura como un entramado aún inconcluso, tensionado por relaciones desiguales de poder, por concepciones anacrónicas sobre lo indígena y por negociaciones culturales siempre inacabadas.

Esta publicación se inscribe en ese campo de tensiones. Desde un museo, que por antonomasia parece ser el refugio del pasado, y en diálogo directo con intelectuales, creadoras y creadores indígenas, *Tramas* asume la complejidad de una inquietud viva e inacabada: los museos y los pueblos indígenas. Lejos de eludir la fricción, el proyecto se sitúa en ella, apostando por la transformación paulatina de estas estructuras y por la posibilidad de que se conviertan en espacios permeables, capaces de cobijar la latencia del pensamiento indígena latinoamericano en su diversidad y vitalidad. En otras palabras, abrazar la dimensión expectante de los museos, para expandir sus posibilidades.

Uno de los desafíos centrales de los proyectos interculturales ha sido, históricamente, salir del lugar común. No basta con enunciar el problema ni con celebrar la identidad como consigna. Pensar interculturalmente implica activar múltiples dimensiones de la experiencia: la creación, el razonamiento crítico, el debate colectivo, las emociones y los afectos que atraviesan los procesos de investigación y de producción artística e intelectual.

En *Tramas*, las razones disciplinares y subjetivas se entrelazan en procesos de trabajo donde se construyen confianzas, complicidades y formas de acompañamiento entre las y los becarios. La investigación-creación se vuelve así un espacio vivo, donde el pensamiento se afila en el diálogo y la creatividad se amplía en el intercambio. Pensar desde aquí implica incomodarse, desplazarse, pero también abrirse a la potencia de crear en conjunto estrategias concretas de reflexión, memoria y afectos sobre la realidad.

Los proyectos desarrollados por las y los becarios de *Tramas* dan cuenta de un campo de exploración diverso, donde la creación artística y la investigación crítica se entrelazan y atan mediante las lenguas de los pueblos, en esta oportunidad mediante el mapuzungun y el quechua. En ellos hay un pensamiento que se pregunta por los modos en que los pueblos indígenas producen conocimiento y por las posibilidades de sus lenguas para profundizar sobre las ideas y las realidades del mundo.

El cruce entre historia y creación también atraviesa el trabajo de Tamara Martínez Lefío, quien se aproxima a los vestigios materiales y simbólicos del pasado para interrogarlos desde una sensibilidad contemporánea. La educadora tradicional y ceramista se pregunta por la muerte estudiando las urnas funerarias de diversos pueblos de lo que hoy es Chile y Argentina. Con ellas se pregunta por las actuales condiciones del morir, marcadas por las enfermedades, desigualdades, necropolíticas y genocidios. ¿Es posible morir dignamente?, ¿cómo tratar a nuestros agónicos y a nuestros muertos?, ¿cómo defender la vida contras las políticas del morir? El proyecto de Tamara llega en un momento donde debemos preguntarnos nuevamente por nuestra humanidad compartida, puesta en vilo por quienes naturalizan el despliegue macabro de la muerte intencionada.

En su proyecto, el trabajo de archivo fue hilado con instancias de pensamiento colectivo, realizando jornadas junto a otras mujeres indígenas, para retomar la antigua usanza de preparar elementos mortuorios al revés, es decir, establecer acciones a la inversa de la visión del orden de las cosas, empleada por diferentes pueblos, cuya lógica es orientar la palabra y los objetos hacia la derecha. Por esta razón la artista realizó el ejercicio de torcer lana al contrario de la manera usual, para establecer un ajuar en el acompañamiento al camino hacia otro mundo. Como punto cúlmine de su propuesta la artista creó dos grandes urnas funerarias, construidas con las arcillas del norte desértico y con los barros del bosque sureño, una suerte de articulación del Collasuyo y Wallmapu. Todo fue amasado donde se juntan las aguas del Mapocho y el Maipo, en un portentoso horno del taller Barros Pomaire.

Desde otro registro, Antonia Huentecura trabaja con el poder de las piedras y los vidrios. Siguiendo el antiguo ánimo de adornar el cuerpo con coloridas cuentas, despliega un estudio que nos conecta con una vida geológica viva y actuante, capaz de desplegar belleza y ánimo sobre la vida humana. Desde su pericia como educadora tradicional, la autora retoma una encrucijada relevante dentro de la memoria mapuche y aborda las significaciones de las *llanka*, no solo en su dimensión material, sino en su resonancia como algo precioso para la enseñanza. Mediante una indagación exhaustiva en archivos y conversaciones con otras expertas, ata a su proyecto la creación de su propia pieza. Junto con ello, Antonia abre esos conocimientos desde la pedagogía y el quehacer educativo, desplegando un nuevo instrumento para la enseñanza de colores, de secuencias, de saberes sobre la tierra y sus piedras, y para valorar los intercambios históricos desde la América colonial. En el ejercicio de escritura-creación da cuenta de una serie de aprendizajes sobre la lengua y la cultura mapuche. La piedra, algo tan antiguo y a la vez vigente, concentra las latencias de los brillos y el espejeo de estrategias para mantener la memoria.

En tercer lugar, encontramos el texto de Ayelén Lonconao, una joven realizadora audiovisual, quien declara lecturas y posiciones sobre el hacer cinematográfico, entregando una perspectiva crítica sobre los modos de la industria cinematográfica en Chile. A la vez, devela las estructuras de clase y el racismo tras las producciones nacionales. De esta manera, mediante un texto reflexivo, establece disonancias entre iniciativas que emergen desde los pueblos originarios y el escaso acceso a recursos, además de evidenciar la vieja y conocida endogamia cultural y los estereotipos sobre «lo indígena»; una sumatoria de fricciones que Ayelén interpreta desde la incomodidad y el reconocimiento de lo injusto. En respuesta a ello, como acto de avivamiento de lo justo, la cineasta dirige y produce cuatro breves cortos poéticos empleando piezas del museo, donde además comparte algunas palabras de su madre y utiliza otros recursos que se instalan en ensayos audiovisuales para traducir el *illkun* hacia creatividades que develan y reparan.

Más adelante, el trabajo de Poleo Painemal introduce una escritura ágil y movilizadora de imágenes y movimientos, textos que pueden leerse como crónicas o relatos trazados desde una mirada aguda y sensible, incluso irónica, satírica. Asistimos a recorridos que permiten saborear la humanidad de quienes caminan disintiendo del machismo y la heterosexualidad; vidas cuya potencia se despliega también en las obras visuales de la propia pintora.

Esta propuesta escritural se entrelaza con los registros de sus pinturas y dialoga con el espacio museal como lugar de encuentro entre memorias, cuerpos y representaciones. El retrato aparece aquí como un campo de autorrepresentación, o al menos como un esfuerzo por una mirada íntima y afectiva, desplazando la mirada hacia los propios sujetos y sus relatos, y conduciéndonos por distintos territorios a través de vidas que habitan experiencias trans desde la dignidad de sus creaciones y pensamientos.

El quinto texto de la publicación es de Samuel Yupanqui, importante dirigente del movimiento Quechua y Aymara en Chile. Su investigación se centra en la relación entre humanos y animales, explorando los vínculos afectivos, espirituales y políticos que se inscriben en estas relaciones. Su trabajo pone en tensión la jerarquía antropocéntrica y recupera saberes que entienden lo animal como parte constitutiva de una comunidad ampliada de vida. Esta lectura le permite a Samuel observar de manera crítica la relación entre empresas extractivas y territorios indígenas, además de esbozar esta tensión en el marco de las identidades móviles y los procesos de negociación cultural y política, que dan más complejidad al fenómeno económico y social que actualmente viven los pueblos indígenas. Dentro de esta narrativa se articula una búsqueda hacia la ontología indígena, cuya forma relacional entre el ser y el entorno se distancia de otras visiones hegemónicas dualistas entre sujeto y naturaleza. Tras la constitución animalesca de algunas

culturas andinas se establece lo liminal como una forma de esconder lo humano por un momento, al mismo tiempo que se gestionan maneras de resguardo de la Pacha.

Finalmente, Tania Antileo cierra nuestra publicación con un estudio sobre el teatro mapuche, desde donde emergen conceptos en mapuzungun para pensar el problema de la representación, de la performatividad y la recreación de la realidad en los pueblos indígenas. El teatro aparece como un fenómeno factible de conectar con los conocimientos profundos que carga el mapuzungun. Además, esta disciplina se estudia desde sus sentidos políticos e históricos, cumpliendo un rol central en los procesos colectivos del movimiento mapuche. Junto con estas reflexiones, Tania construye una dramaturgia especial para *Tramas*, donde trabaja una serie de *trarilonko* que despliegan conocimientos e historias de diversos territorios de los *Meli Wixan Mapu* mapuche.

Tramas, en su segunda versión, ha logrado sortear las complejidades propias de un proyecto intelectual, artístico e institucional. Nos hemos visto en la necesidad de acompañarnos y trabajar colectivamente, cuidar los procesos internos y expandir las ideas individuales y colectivas, abrir las confianzas para pensar libremente, cruzar trayectorias para hacer emerger lo interdisciplinar y provocar creatividades desde las lenguas de los pueblos indígenas.

Esta convocatoria ha permitido acompañar procesos creativos desafiantes, únicos en sus planteamientos, cuyos usos de diversas fuentes primarias y secundarias se ha unido con la potencialidad de poner a disposición acervos del Museo Chileno de Arte Precolombino, estableciendo vinculaciones sensibles entre artefactos donde yacen las memorias de nuestros pueblos, al mismo tiempo que se da origen a nuevas creaciones que disputan el lugar de la producción intelectual y artística en lo contemporáneo, reformulando relaciones con espacios museales. Continuamos tramando la consolidación de un proyecto en el que todas las voces de las diversidades de nuestros pueblos se puedan convocar, idear y expandir. Con esta intención podremos beber de la tensión creativa e imaginar futuros desde la profundidad de los pueblos de América.



Biohistoria



Mi nombre es Tamara Martínez Lefío, nací en Santiago en 1991. Soy mujer mapuche, traductora, educadora intercultural y ceramista. Estudié traducción inglés-español y me titulé en 2014. En 2020 volví a estudiar en Argentina y cursé el Diplomado de Gestión Cultural de la Universidad Nacional de Jujuy. Cuatro años después, ya de regreso en Chile, realicé un Diplomado de Extensión en Género, Etnicidad y Políticas Públicas. Actualmente me desempeño como educadora tradicional mapuche en una escuela de la comuna de Renca, y como monitora de talleres de cerámica mapuche y cerámica precolombina. Mi trabajo se centra en la transmisión de conocimientos y saberes ancestrales a través de la cerámica, incorporando el trabajo colectivo y transgeneracional como ejes fundamentales de mis espacios educativos y comunitarios. En el desarrollo de mi labor como educadora y artesana, ha sido relevante el desplazamiento por diversos territorios de Abya Yala, entre ellos Perú, Argentina, Uruguay y Chile, que han contribuido de manera significativa en mi construcción identitaria y en el reconocimiento de mi pertenencia al pueblo-nación mapuche. Soy integrante de la Asociación de Educadores Tradicionales de las Primeras Naciones (EIB) y mantengo un proceso continuo de formación formal e informal en interculturalidad indígena, que nutre y orienta mi práctica educativa, artesanal y de investigación.





Con el fallecimiento de mi *kuku* (abuela paterna), caí en cuenta de que en mi familia nunca habíamos vivido una despedida desde el *kimün*, el *rakiduum* y el *feyantun* (saber, pensamiento y creencia). Tampoco fue un tema señalado en los talleres de mapudungun o historia mapuche que cursé. Se manifestó en mí una inquietud persistente, vinculada a la observación de los cambios que atraviesan los territorios que frecuento. Así dos dimensiones se han presentado de manera constante y entrelazada: la vida y... la muerte. Ambas aparecen no solo como experiencias individuales, sino como construcciones culturales en la relación entre los pueblos, sus memorias y territorios.

Desde mi posición, habiendo sido criada en la ciudad de Santiago y en permanente diálogo con los territorios y saberes de los pueblos originarios, el cruce intercultural es relevante para mí. Por mi historia personal, pero también por lo que ha sucedido en el valle del Mapocho para direccionar mi investigación. Si relaciono esto con la comprensión de la muerte, me doy cuenta de que, lejos de ser un acontecimiento aislado o final, se revela como un proceso que articula continuidad, transformación, memoria, vínculo con el entorno y desarraigo.

¿Cuáles son las razones que tenemos para morir como seres humanos en la actualidad? Puse mi especial atención en algunas de ellas. Estas son para mí las más relevantes.

Muerte por enfermedad

Suele ser interpretada desde una perspectiva biomédica occidental como un fenómeno estrictamente «natural». Sin embargo, desde el pensamiento indígena de este territorio, la vida y la muerte no pueden comprenderse de manera aislada de él, la comunidad, la espiritualidad y las condiciones históricas que configuran la exis-



tencia colectiva. En este sentido, la enfermedad y la muerte se encuentran profundamente entrelazadas con estructuras de desigualdad que exceden la dimensión económica, abarcando también ámbitos culturales, políticos y espirituales.

Para los pueblos originarios la salud no se reduce al funcionamiento biológico del cuerpo individual, sino que se concibe como un equilibrio integral entre la persona, la comunidad, la naturaleza y las fuerzas espirituales. No obstante, el acceso de las familias a los sistemas de salud pública ha sido históricamente limitado, fragmentado o culturalmente inapropiado. Esta situación ha impactado de manera directa en las condiciones de vida y muerte de las comunidades, reproduciendo dinámicas de exclusión heredadas del proceso colonial y reforzadas por el Estado nación moderno.

En las últimas décadas, y frente a estas desigualdades, ha comenzado a fortalecerse el enfoque de la denominada salud intercultural. En el caso chileno, uno de sus primeros antecedentes se remonta a 1992, con la creación del Programa de Salud Mapuche (PROMAP). Si bien este programa representó un avance en el reconocimiento de las particularidades culturales del pueblo mapuche, desde sus inicios se evidenciaron múltiples falencias en su implementación. En particular, se mantuvo la hegemonía del modelo biomédico occidental, el cual —lejos de dialogar de manera horizontal con los saberes ancestrales— continuó reproduciendo lógicas de control, subordinación y exclusión epistemológica.

Esta crítica fue expresada con claridad por «autoridades» espirituales mapuche, como el machi Víctor Caniullán, quien señaló: «Hay una gran contaminación en nuestras comunidades y donde nuevamente el mismo sistema occidental, con todos sus mecanismos y con todas sus máquinas que tiene, siguen reprimiendo la salud misma» (1999).

Las denuncias y demandas levantadas por líderes, comunidades y organizaciones dieron paso a una nueva etapa en la política pública, materializada en la creación del Programa Especial de Salud y Pueblos Indígenas (PESPI), implementado a partir del año 2000 durante el Gobierno de Ricardo Lagos. Desde entonces, este programa ha adquirido mayor presencia en comunas con alta población indígena, promoviendo iniciativas como la creación de *rukas* y *utas* de salud intercultural en distintas comunas de la Región Metropolitana. Estos espacios buscan incorporar prácticas y saberes tradicionales en el ámbito sanitario, aunque su alcance sigue siendo limitado frente a las profundas desigualdades estructurales existentes.

A pesar de estos avances institucionales, las estadísticas continúan evidenciando brechas significativas en los indicadores de salud y mortalidad. Según los estudios del Departamento de Estadísticas e Información de Salud (DEIS) —tomando como referencia la tasa de mortalidad promedio entre los años 2015

y 2019, en contraste con las del 2020, y una estadística realizada por *La Tercera*— las tasas de mortalidad siguen siendo considerablemente más altas en comunas con mayor presencia indígena y menores ingresos económicos, en comparación con sectores de mayor nivel socioeconómico y menor población indígena.

Un ejemplo de ello se observa en los registros de mortalidad por COVID-19 durante el año 2020, donde la comuna de La Reina presentó una tasa de 22,17%, mientras que en la comuna de La Pintana esta cifra ascendió a un 55,20%. Estas diferencias confirman que la muerte por enfermedad no puede ser comprendida como un hecho aislado o meramente biológico, sino como el resultado de un entramado histórico de colonialidad, desigualdad social y exclusión territorial que continúa afectando de manera desproporcionada algunas comunas consideradas «periféricas», que incluyen una alta densidad.

Para mí es importante propiciar espacios de nutrición colectiva desarrollados entre personas de pueblos originarios y otras culturas, así como distintas asociaciones y espacios comunitarios, entre ellos Jacha Marka y el Programa de Educadores Tradicionales, integrado en el Programa de Educación Intercultural Bilingüe (PEIB). Estos encuentros tuvieron lugar en espacios de cuidado y memoria, como la *ruka* de salud Rangñelwe en la comuna de Santiago y el huerto comunitario La Berenjena con participantes y profesoras de la Escuela Popular de Agroecología Urbana para Mujeres y Disidencias, en la comuna de La Florida. En ambos casos, la investigación fue comprendida como un *ayni/kelluwün*, una práctica de reciprocidad donde el conocimiento emerge del intercambio, el cuidado mutuo y la experiencia compartida.

En la *ruka* de salud el encuentro se articuló a través del *nutexam*, entendido como una conversación profunda y situada, y de la práctica del *zewman püron* (hacer cuerdas), utilizando *kal ufisa* (lana de oveja) que fue hilada por mis tías Rosalía Lefío y Rosalía Chewin. Mientras se realizaban las torsiones de manera colectiva se abrió un espacio de reflexión en torno a la muerte, guiado por preguntas como: ¿cómo habito la muerte siendo una persona indígena-no indígena?, ¿cómo acompañamos a nuestros muertos durante la enfermedad y su tránsito hacia la muerte?, ¿de qué manera realizamos nuestras despedidas? Investigar, en este sentido, fue también tejer, despedir y transformar, sosteniendo la vida incluso en su tránsito hacia la muerte.

El huerto, orientado políticamente a la soberanía alimentaria, se constituyó también como un lugar donde la muerte se experimenta de forma cotidiana, a través de los ciclos de las plantas, las semillas y la transformación de la materia orgánica. En este contexto, la quema de las cuerdas permitió materializar una comprensión de la muerte como tránsito y transformación, donde el fuego actuó como

mediador entre los mundos y como vehículo para liberar las memorias acordonadas durante el proceso colectivo.

Desde esta experiencia la investigación se configura como una práctica viva y encarnada, en la que el conocimiento no se produce únicamente a través del discurso, sino también mediante gestos, rituales y acciones compartidas que vinculan cuerpo, territorio y espiritualidad.

La ocupación de los territorios y las consecuencias sobre la vida y la muerte

En *Necropolítica* (Aschille Mbembe, 1999) existe la gestión de la muerte por causas vinculadas a las decisiones económicas. En este sentido, las dinámicas de la vida y la muerte sobrepasan las decisiones de las personas y de los territorios. Más bien están ligadas al desarrollo, la industria y la inserción de los pueblos y comunidades respecto al desarrollo. En este sentido, la concepción de la vida tiene que ver con políticas macroeconómicas, que tienen como consecuencia zonas de sacrificio, tomando a su merced las zonas habitables y dignas de la vida en contraste con las que merecen ser explotadas y no habitables para los seres humanos. Los efectos de estas políticas no son abstractos: se encarnan en cuerpos concretos y en historias marcadas por el hostigamiento, la criminalización y la impunidad.

Casos como los de defensores y defensoras territoriales mapuche y aymara —muchos de ellos reconocidos en sus comunidades por su labor de resguardo del territorio— evidencian un patrón reiterado: denuncias de persecución por parte de grandes intereses económicos, investigaciones policiales plagadas de irregularidades, pérdida de antecedentes relevantes y procesos judiciales dilatados o tergiversados. Todo ello contribuye a una sensación persistente de desprotección y de muerte administrada, muchas veces justificada bajo la acusación de «terrorismo».

Este patrón no es exclusivo de Chile; se extiende por todo el continente. En la región, las necropolíticas contemporáneas se expresan también a través de intervenciones militares, bloqueos económicos, operaciones de vigilancia y persecución contra poblaciones consideradas «amenazantes» o «desechables» desde el influjo del desarrollo. Ejemplo de ello son las amenazas a distintos países por parte del Gobierno estadounidense bajo la administración de Donald Trump, así como las



estrategias de terror implementadas por Immigration and Customs Enforcement (ICE) contra comunidades migrantes en Estados Unidos.

El asesinato de Renee Nicole Good el 7 de enero —una mujer estadounidense que defendía los derechos de personas migrantes y que fue falsamente acusada de terrorismo— ilustra la brutalidad de estos mecanismos, especialmente cuando las víctimas desafían el orden establecido.

Muerte de nuestro entorno natural

En la actualidad, los efectos del capitalismo fósil se manifiestan de manera cada vez más evidente en los territorios que habitamos. Así lo explica Andreas Malm en su libro *Capital fósil. El auge del vapor y las raíces del calentamiento global* (2020). La extracción de combustibles fósiles —petróleo, carbón y gas natural— responde a una lógica de crecimiento económico ilimitado que se sostiene sobre la explotación intensiva de bienes finitos. Esta racionalidad ha provocado una degradación progresiva de los ecosistemas, poniendo en riesgo la continuidad de la vida tal como hoy la conocemos.

La alteración y contaminación de los cursos de agua, la destrucción de la flora y fauna nativa y la devastación del mundo mineral han generado un desequilibrio profundo que se expresa en la muerte del *itxofill mogen*, entendido como la red de todas las formas de vida. Este quiebre ecológico no solo compromete el equilibrio ambiental, sino que también amenaza la permanencia de los pueblos que históricamente han habitado y cuidado estos territorios. Las consecuencias de este desequilibrio se manifiestan en enfermedades que no se limitan al cuerpo físico, sino que alcanzan dimensiones espirituales y comunitarias, frente a las cuales la medicina alópata resulta insuficiente. En territorios deforestados, contaminados o envenenados, el *lawen* —la medicina que proviene de la tierra— deja de estar disponible, imposibilitando procesos de sanación integral.

La pérdida del territorio conlleva, además, la erosión de la lengua materna, al desaparecer los nombres originarios de cada componente del *itxofill mogen*. Aquello que desde la lógica extractivista es considerado secundario o prescindible constituye, para nuestros pueblos, el fundamento de la memoria, el conocimiento y la continuidad cultural. La contingencia actual nos obliga a preguntarnos cuántos veranos han sido marcados por incendios que afectan territorios estratégicos para intereses mineros, inmobiliarios, hidroeléctricos o forestales, revelando una violencia estructural que se repite de manera sistemática.

En este contexto, muchas personas pertenecientes a pueblos originarios que habitan las denominadas «zonas de sacrificio» han sido progresivamente incorporadas a un modelo de desarrollo que promete bienestar, pero que en la práctica se distancia profundamente del *küme mogen/sumaj kausay* (buen vivir). El acceso al trabajo como mano de obra en proyectos extractivos ha llevado, en algunos casos, a legitimar la administración del agua y de los bienes comunes en favor de las grandes empresas. Estas dinámicas se ven reforzadas por estrategias más sutiles de intervención, como el financiamiento de iniciativas culturales y artísticas a través de fondos concursables y donaciones, que buscan naturalizar su presencia en los territorios.

La muerte del ecosistema proyecta un futuro marcado por el sufrimiento colectivo. Frente a este escenario, se vuelve necesario interrogar nuestras propias prácticas y concepciones: ¿qué significa morir de manera respetuosa?, ¿es posible pensar una ética de la muerte que incluya el cuidado de aquello que nos rodea? Reconocer que coexistimos con personas, territorios, geografía, flora, fauna, funga y energías tutelares implica abrirnos a una comprensión cosmológica y «cosmosintiente» del mundo, donde la vida y la muerte forman parte de un mismo tejido relacional.

Desde esta comprensión ampliada, mi primera acción para la construcción de la obra consistió en reunir elementos provenientes de diversos territorios y

realizar un intercambio de componentes minerales —arcilla— que confluyen en un mismo punto geográfico: Pomaire. En cada uno de estos territorios llevé a cabo un *püchi mañumtu* (pequeño agradecimiento), como una forma de establecer una relación respetuosa con la tierra y con los seres vivos y espirituales que la habitan. *Rüpachi zugu* (pedir permiso), *nutxamkan ñi mapu* (conversar a la tierra).

Muerte como otra etapa de la vida

En el *nutxam* (conversación) con los asesores lingüísticos Norma Hueche y Juan Huaranca —además de algunas personas del pueblo mapuche y kichwa— se fueron formando, para mí, nuevas comprensiones sobre la muerte, sus ritos y su significancia para nuestros pueblos. A partir de estas experiencias, comprendí que, al despedirnos de quienes fallecen, les alimentamos, bailamos y brindamos todo lo necesario para que encaren su trascendencia de la mejor forma posible.

Performance realizada entre los caminos desérticos de Alto del Carmen en la Región de Atacama.
Tamara Martínez Lefío. 2025.



En el caso del multiverso andino, esto implica entregarles lo mejor que tengamos y aquello que más disfrutaron durante su existencia terrenal: sus comidas favoritas, sus preferencias musicales y, en particular, la música expresada a través del *yarawi* (cantos fúnebres).

En estas celebraciones se consideran colores, aromas y otros elementos que remiten a las preferencias personales de quien ha dejado el plano terrenal. Estos se disponen sobre elementos fundamentales como los *apxata* (altares), especialmente en celebraciones como el *Ayamarca* o *Aya Marcay Killa* (el mes de llevar/abrazar a los muertos), otorgándoles así la fuerza necesaria para el trabajo que realizan en las siembras durante el verano y parte del otoño. La celebración de los muertos, ubicada temporalmente en el mes de noviembre del calendario gregoriano, marca el periodo en que quienes han dejado el mundo físico retornan para trabajar junto a los vivos en los sembradíos.

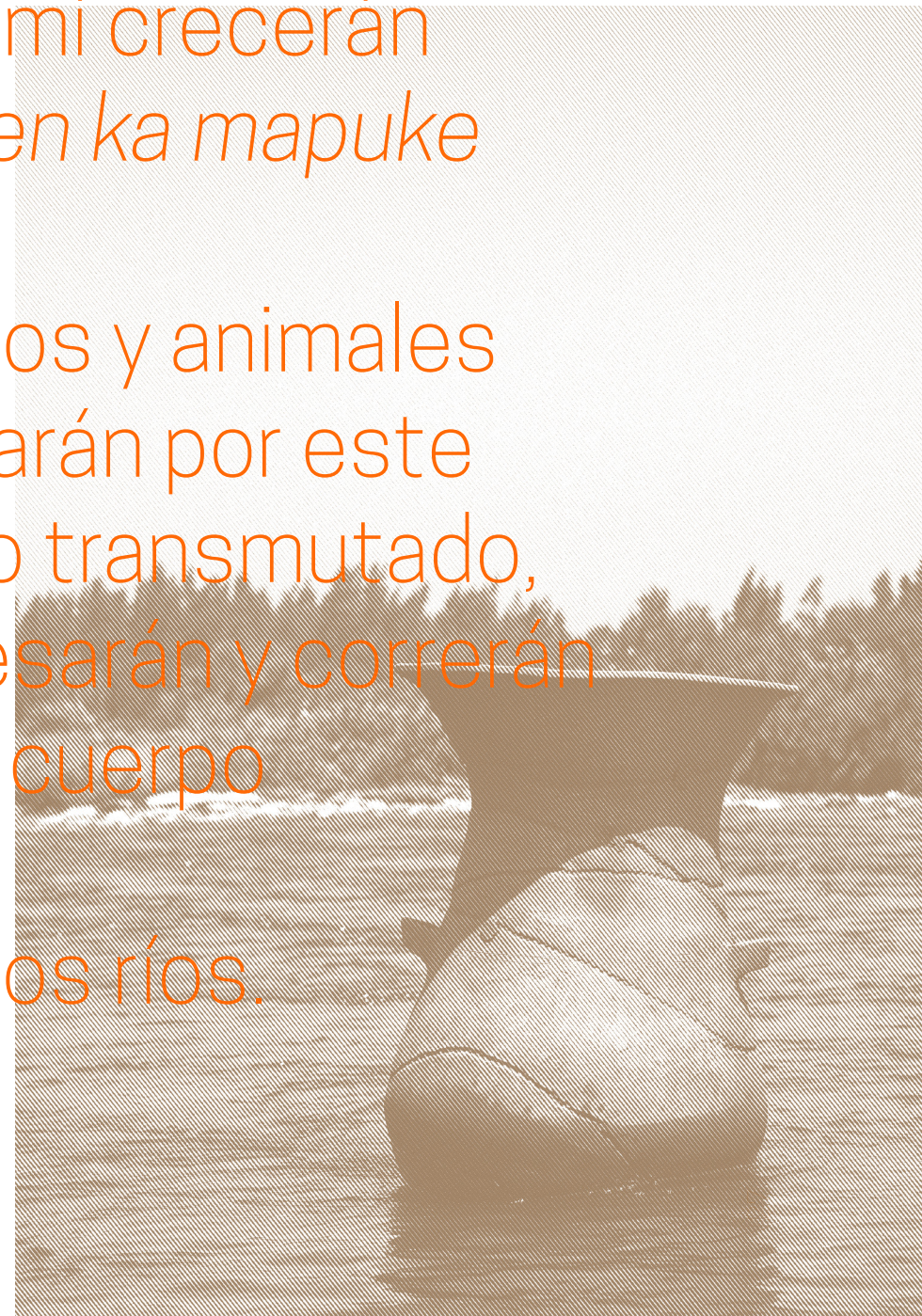
Por otra parte, desde la nación Mapuche he podido rescatar diversas tradiciones de despedida terrenal. En este tiempo es fundamental mantenerse fuerte y no deshacerse en llanto, para que nuestros fallecidos puedan continuar su camino hacia el *Gulumapu* o hacia el *fütxa lafken* (el oeste o el mar). En este tránsito, la vestimenta se orienta hacia el *wele pule* (la izquierda), y los *txariwe* y *kupam* (cinturón y vestido) son atados en esa dirección. Sin embargo, este acto de despedida no corresponde únicamente a la familia directa: todo el lof se organiza para que la ceremonia se realice de la mejor manera posible.

Vecinos, amistades y familiares menos cercanos acuden con alimentos, encienden fogones y participan en cantos y conversaciones que rememoran a quien se está yendo, nombrando tanto sus virtudes como aquellos errores y falencias que marcaron su vida. La despedida del cuerpo también involucra el consumo de bebidas alcohólicas y la alimentación como parte fundamental del ritual. Durante este proceso, se le indica a quien ya no habita su cuerpo que debe seguir su camino, mediante frases como: *wiñokintunge* (no mires atrás), *inatuge tami rūpū* (sigue tu camino) o *mapugetuimi* (te volverás tierra).

Cuando quien fallece cumple un rol relevante dentro de la comunidad, o cuando se trata de personas de mayor edad, esta despedida se extiende por más días. Se sabe también que, luego de fallecidos, serán ellos quienes se comuniquen a través de los *pewma* (sueños) para advertirnos sobre situaciones relevantes que pueden afectar tanto a nosotros como a algún miembro de nuestra familia.

Al construir las urnas funerarias me planteé mi propia despedida. Como alfarera y como educadora considero relevante imaginar un futuro más amable con los ciclos de la tierra y con los seres vivientes y espirituales que la habitan. Mi cuerpo se degradará en una urna de barro; volveré en la misma posición en la que llegué al *nagmapu* (mundo terrenal), en un útero de tierra. Mis seres queridos me vestirán y

Maputugean,
me volveré
tierra,
Sobre mí crecerán
*pu rayen ka mapuke
kufull.*
Insectos y animales
caminarán por este
cuerpo transmutado,
Atravesarán y correrán
por mi cuerpo
libres los ríos.



guardarán junto a mí lo necesario para atravesar mi camino: comida, agua y elementos de importancia.

La tierra y los seres vivientes se nutrirán con la descomposición de mi cuerpo —que nuevas plantas y formas de vida afloren al compostarse mi carne—. *La mapu* se emociona al volver a sentir un cántaro de ese tamaño conteniendo un cuerpo.

Maputugean,

me volveré tierra,

Sobre mí crecerán pu rayen ka mapuke kufull.

Insectos y animales caminarán por este cuerpo transmutado,

Atravesarán y correrán por mi cuerpo

libres los ríos.

La construcción de piezas de gran formato también me acercó, de manera concreta, al impacto de la muerte, en el Taller Barros Pomaire. Durante nuestro primer intento, después de muchos días de arduo trabajo y de *criar* nuestras primeras urnas, comprendimos que la gestación no siempre llega al parto. Estas hijas-vasijas decidieron no ser paridas. Aquella tarde fue una despedida dura y abrupta: las vasijas se derrumbaron tras mi regreso a Santiago.

Mis maestros, cautelosos y respetuosos de mi duelo, decidieron comunicar esa muerte de la manera más suave posible. En ese quiebre, a través de las grietas, vi abrirse una ventana hacia el aprendizaje. Construir nuevamente estas obras me mostró que la comprensión de la técnica sería más profunda en esta segunda práctica. Ser educadora-aprendiz reafirmó mi creencia de que en el error se esconde una instancia fértil de absorción de conocimientos, y, así como yo aprendí, también aprendieron mis maestros.

La museología y los vestigios arqueológicos

Ser becaria del Museo Chileno de Arte Precolombino me permitió aproximarme de manera más íntima a piezas que, en visitas anteriores, había observado únicamente a través del vidrio de las vitrinas. Muchas de estas obras fueron extraídas de cementerios y contextos funerarios pertenecientes a diversos territorios de *Abya Yala*, lo que abre preguntas inevitables: ¿dónde se encuentran hoy los dueños





Cántaro-urna monocromo. Período Formativo de San Pedro de Atacama, 300 a. C.-400 d.C., cerámica. Museo Chileno de Arte Precolombino, código 4138.



Cántaro-urna, Complejo Loa-San Pedro, 1100-1470 d. C., cerámica. Museo Chileno de Arte Precolombino, código Ce-239.

Al construir las urnas
funerarias me planteé



de estas piezas?, ¿están sus comunidades al tanto del lugar en que se conservan estos objetos?, ¿bajo qué criterios fueron trasladados y resguardados?

Durante las visitas, el contacto directo con las piezas —a través del tacto— me recordó que cada elemento porta *newen* (energía). En este sentido, cuando una pieza ha sido sustraída de su territorio y de su contexto ceremonial, resulta difícil pensar que ese sujeto-objeto conserve una energía armónica. Esta experiencia me situó en una tensión profunda, atravesada por sensaciones aparentemente opuestas. Por un lado, agradezco la posibilidad de entrar en contacto cercano con estas obras, ya que ello me permitió profundizar en la investigación y comprender de manera más sensible los procesos técnicos, simbólicos y espirituales implicados en su creación. Por otro, emergen reflexiones críticas en torno a las formas de conservación patrimonial que practican los museos, y a cómo estos espacios pueden reproducir lógicas de extracción al transformar objetos rituales y funerarios en bienes musealizados.

Desde esta perspectiva, resulta inevitable preguntarse: ¿qué sienten estas obras al encontrarse fuera de sus territorios de origen?, ¿qué efectos produce su ausencia en los lugares y comunidades para los cuales fueron creadas? Estas interrogantes no solo interpelan a las instituciones museales, sino que también a las formas en que comprendemos la memoria, la muerte y la materialidad. Quizás sea momento de replantear la conservación arqueológica en la cual «si el contexto no es documentado, el valor de la colección se reduce al de una colección huaqueada, como las miles de colecciones ya existentes en el mundo que provienen de sitios saqueados» (Revista *Chungara*, N° 23, 1989), a las cuales sumaría el asesoramiento cultural por parte de los pueblos-naciones para hacer más pertinente la categorización, descripción, conservación y exhibición, considerando también las aristas espirituales y cosmogónicas.

La construcción de las urnas desarrolladas en esta investigación dialoga directamente con las formas y materialidades de las piezas resguardadas en el museo, así como con las lecturas teóricas y reflexiones que guiaron este proceso. Los archivos y las obras, cuidadosamente conservados, nos recuerdan que existen materialidades que han acompañado un extenso tramo de la historia humana y que continuarán haciéndolo mientras sigamos habitando este mundo. Sin embargo, esta permanencia no debería desvincularse de los territorios, comunidades y sentidos para los cuales fueron concebidas.

Crear dos obras en el contexto del museo despierta en mí el deseo profundo de que sean las propias comunidades quienes puedan coadministrar estos elementos que constituyen parte fundamental de la historia de sus pueblos, y que puedan decidir qué piezas deben ser restituidas para restaurar el equilibrio en sus territorios. Asimismo, imagino la posibilidad de generar nuevas creaciones contem-



poráneas que ingresen a las vitrinas museales, no como vestigios del pasado, sino como testimonios del presente, pensados desde hoy como parte de los futuros restos arqueológicos.

Si consideramos que cada obra realizada en fibra, metal, piedra o cerámica es un sujeto-objeto dotado de alma o espíritu, surge una última pregunta fundamental: ¿cuáles deberían ser entonces las condiciones éticas, espirituales y materiales para su montaje, mantención y resguardo dentro de los museos?

Inarumen: Las últimas perspectivas del proceso

Las urnas funerarias fueron concebidas y ejecutadas a partir de la recolección de arcillas provenientes de distintos territorios: el desierto de Atacama, en las cercanías de Vallenar, y la costa de Puerto Saavedra, en la Región de La Araucanía. Ambos espacios, profundamente afectados por el megaextractivismo, fueron luego vinculados en un último traslado hacia Pomaire, donde estas arcillas se mezclaron y entrelazaron con la arcilla local. Este gesto rememora prácticas históricas de intercambio material y cultural que han existido por siglos en el valle del Mapocho y Maipo, y al mismo tiempo se inscribe simbólicamente en mi propia historia, marcada por el viaje, el cruce de territorios y el encuentro con diversas comunidades.

La construcción de las urnas de tamaño real tuvo en Pomaire su eje central. Allí, el acompañamiento de maestros ceramistas, Yuyo y Pachi del taller-escuela Barros Pomaire, permitió un aprendizaje basado no solo en la técnica, sino también en el cuidado del oficio y en la transmisión afectiva del conocimiento. Durante este proceso, la materia evidenció sus límites: las primeras urnas colapsaron, haciendo presente la muerte también en el ámbito del hacer. Este acontecimiento fue vivido y acompañado colectivamente, reafirmando que incluso en la pérdida la comunidad sostiene y contiene.

Este recorrido —que implicó transportar materias, memorias y afectos— permitió comprender que los procesos creativos también cargan herencias y heridas, y que estas se manifiestan en el cuerpo y en la obra. El *inarumen* (observación desde otras perspectivas) emerge, entonces, como una forma de atención profunda que permite leer estos acontecimientos no como fallas, sino como parte de un aprendizaje situado.



Producción de obras en Taller Barros Pomaire, junto a los maestros ceramistas Rodrigo Véliz y Alejandra Sepúlveda.





En el contexto museal, estas urnas no se presentan únicamente como objetos, sino como sujetos-objeto que portan territorio, memoria y energía. Su presencia invita a reflexionar sobre los modos en que los museos resguardan, exhiben y narran la muerte, el patrimonio y la vida, abriendo preguntas sobre el lugar que ocupan las comunidades en la administración de sus propias materialidades. Así, el proceso creativo se integra a la exposición como un gesto de diálogo entre pasado y presente, proponiendo una mirada ética y situada hacia los futuros vestigios que hoy estamos creando.

Performance realizada en el río Mapocho,
cerca de su unión con el río Maipo.
Tamara Martínez Lefío. 2026.



Biografía



Nací en 1972 en Santiago. Soy mujer mapuche, pobladora y trabajadora de la educación. Crecí en la población Herminda de la Victoria, comuna de Cerro Navia. Mi madre María Albertina Llancaleo Paillao, mi padre Luis Jacinto Huentecura Colipi, ambos provenientes de Taife, comunidad mapuche ubicada entre Nueva Imperial y Carahue, cercana al río Cautín. Ambos fueron hablantes de mapudungun; mi padre *pifülkatufe* y panificador, mi madre hija del longko de la comunidad, mujer sabia y conocedora del mundo mapuche. Soy educadora diferencial, licenciada en Educación. Cursé el Diplomado de Interculturalidad y Multiculturalidad de la Universidad de Chile.

Me desempeño como docente de educación tradicional mapuche, impartiendo la asignatura de Lengua y Cultura de los Pueblos Originarios Ancestrales. He impulsado iniciativas como el *Walung Chilkatuwe* (Escuela de Verano), iniciativa autónoma y autogestionada, orientada a niños y niñas de espacios urbanos. Participé también de la cápsula educativa *Fürin Kofke*, junto a Manuel Huichao, y formé parte del libro *Mapuche Nüttram, Historias y Voces de Educadores Tradicionales*, del CIAE de la Universidad de Chile. He participado en diversas organizaciones mapuche urbanas, estrechando lazos políticos y comunitarios, haciendo presente la voz mapuche en los lugares donde toca habitar.





Ya sé que algunos piensan que
las piedras no se afectan
pero de su corazón nacen plantas
que resisten al hielo
ellas guardan lo posible.

DANIELA CATRILEO

Introducción

En una primera búsqueda de su significado en mapudungun las *llangka* son piezas pequeñas y semiovaladas, suaves al tocar y de diversos colores. Hay quienes también traducen esta palabra como piedras preciosas. Maravillarse de las *llangka* —y luego de los vidrios cuando llegaron los colonizadores— para desplegar desde ellas la creatividad humana es acercar nuestra experiencia del mundo hacia sus detalles, abrirnos a la realidad desde las singularidades estéticas del propio espacio del que somos parte.

Desde ahí podemos animarnos a reconocer en estos elementos un mundo por descubrir, descifrar y proyectar. Es una invitación a relacionarnos con las cuentas entendiéndolas como elementos que poseen fuerza, que nutren nuestras vidas y que nos llaman a contemplar, mirar y crear, desde nuestras vivencias y los relatos de nuestros abuelos y abuelas. También a pensar en las *llangka* como elementos partícipes en la construcción de una prenda, que puede representar nuestro linaje, nuestro camino y la forma en que nos paramos frente al mundo, y que refuerza procesos identitarios y la vigencia de los saberes.



En este escrito se abordan cuatro dimensiones. La primera se refiere a las piedras como objetos presentes en el quehacer diario del pueblo mapuche desde antes de la llegada de los colonizadores, para desde ahí entender cómo las diversas nominaciones en mapudungun dan cuenta de la relación entre el sujeto y las piedras, entre la comunidad y las piedras, como también del poder que ellas poseen.

Una segunda dimensión aborda a las *llangka* como elemento central de este texto, tanto por las múltiples relaciones lingüísticas, existentes entre esta palabra y otros elementos o seres, como por su existencia prehispánica y la coexistencia con otras piezas similares, traídas al comienzo de la invasión al territorio mapuche.

En un tercer apartado se describen las visitas realizadas al laboratorio del Museo Chileno de Arte Precolombino, con el fin de observar y examinar los artefactos seleccionados, indagando en su materialidad y proyectando la creación de un *meñake* (pectoral mapuche), buscando materiales acordes, que permitan llegar a una similitud con la pieza original, utilizando elementos contemporáneos.

En una cuarta y última dimensión, se presenta una guía pedagógica, orientada a educadores tradicionales y docentes vinculados a la revitalización lingüística y la transmisión de saberes. En ella se invita a tomar este conocimiento y llevar esta investigación a los espacios educativos, para poner este trabajo al servicio de las nuevas generaciones.

Llangka es una invitación a mirar el pasado, reconocer el presente y caminar con seguridad hacia el futuro.

La piedra: movilizadora de memorias en el pueblo mapuche

Por siglos la sociedad mapuche ha mantenido una relación con la dimensión mineral del mundo, con sus piedras, sus rocas y sus pigmentos. Las piedras tienen poder, se dice. Lo guardan y lo transmiten: *newenke kura*. Para quienes no están acostumbrados a experimentar la potencia de la naturaleza, es difícil imaginar a los objetos rocosos como elementos que movilizan memorias, experiencias sensitivas y emocionales, además de relaciones sociales, políticas y búsquedas personales.

Las piedras movilizan memoria desde el *mapuche kimün* (conocimiento mapuche). No son solo elementos inertes y carentes de vida, sino que, muy por el contrario, son *mogen* (vida) y tienen *newen* (fuerza). La *kusi*, la piedra de moler, estuvo presente en todas las *ruka* (casa mapuche) como un elemento que nos

transporta a aquellos tiempos en que se utilizaba para triturar semillas y moldear masas. Cada *ruka* debía tener su piedra de moler, que no era esculpida ni creada de forma industrial, sino buscada para ese uso, o quizá de otros tiempos, para quedarse en ese hogar. La *kusi*, que puede ser vista solo como un utensilio, para la visión mapuche tiene la función de alimentar al grupo familiar. Es así, entonces, que encontramos la palabra *yafutün*, que significa fortalecerse. Los alimentos que antes de ser consumidos fueron procesados en una piedra sin duda llenan de *newen* (fuerza) a quien lo consume. Existen aún hogares que poseen una *kusi*, especialmente entre quienes la han mantenido a través del tiempo y quienes han hecho esfuerzos para recuperar esta forma de vincularse con ella.

Las piedras o rocas son portadoras de historias, movilizadoras de energías, guardianas de espacios, objetos resistentes al paso del tiempo y testigos indomables de nuestra historia como nación. Esto ha sido recopilado por autores como André Menard, quien se refiere a la importancia de estas piedras poseedoras de energía, de la siguiente manera:

En primer lugar, contamos con estudios y referencias a las llamadas «piedras santas», o *fūta kura*, grandes rocas que han sido objeto de veneración y/o de relatos míticos, de las cuales Casamiquela (1971, 2007) y Schindler (2006) ofrecen recuentos más o menos exhaustivos. Entre estas encontramos la piedra de Retrica (Oyarzún, 1924), la piedra de Curacautín (Oyarzún 1910; Gordon 1980; Weise, 2013), la piedra de Lumaco (Foerster 1985a; Schindler, 2006), el Abuelito Huenteafo (Foerster 1985a; Schindler, 2006) y Manquean (Schindler 2006; Pedersen, 1992), solo por nombrar las más conocidas. Dentro de estas categorías pueden considerarse también las piedras tacitas, tanto a partir de las interpretaciones presentes en la literatura histórica y arqueológica como de aquellas referidas a sus posibles usos, significaciones y vitalidad actuales (Guevara, 1911; Hermosilla, 2014).¹

Por lo general, las comunidades mapuche que se encuentran cerca de dichas piedras o rocas conocen el *piam* (relato tradicional mapuche), que le acompaña. Antes de empezar un *nguillatun* (ceremonia mapuche) o alguna otra actividad, se presentan ante estas piedras o rocas que gozan de identidad, de historia y de fuerza, con el fin de agradecer, de pedir permiso, y también para solicitar algo en específico. Esta práctica respetuosa y comunitaria, según sabemos, se ha mantenido de generación en generación. No es que se venera a una piedra, sino más bien que esta se percibe como un antiguo/a que guía el caminar de su pueblo.

1 Menard Poupin, A. (2019). Sobre la vida y el poder de las piedras: *newenke kura* en el Museo Mapuche de Cañete. En *El despertar de los objetos: Museos, colecciones y conocimientos*. Ediciones del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

La relación con esta materialidad se puede abordar desde otra arista también: la dimensión que nos aportan los nombres de lugares y los apellidos mapuche. Sobre esto, Pichulman Rapiman señala:

Está eso espiritual, y eso espiritual de alguna manera se replica acá en la tierra como el cóndor, pero también se replica la energía, están los *kura* ['piedras'], *Kalfükura*, *Lefikura*, *Painekura*, *Chihuaikura*, las piedras, también están en forma material. Pero también vive esa energía espiritual acá, por eso esa energía se manifiesta en ese tipo de familia que es distinta a los *kewpu*, que tiene que ver con la roca, que se supone que es más dura que la piedra, y algunos son de roca. Entonces, eso también está acá y esa es la energía que se transmite, según el *kimün* que tenga la familia para usar esa energía.²

Wentekura (piedra de arriba): Lo espiritual que está en otro espacio, se replica acá en la tierra, la piedra tiene peso y fuerza, filosóficamente hablando. Da cuenta de que se llega a este plano con el poder de la *kura*, es decir, en conexión con esa fuerza y buscando proyectar esa energía que se transmite según el conocimiento que posea cada familia, para hacer uso de ella. Llevar un apellido que incluya la palabra *kura* invita a hacer presente esa fuerza en el tiempo en el que corresponde habitar.

Esta forma de descifrar los apellidos va más allá de lo literal, es comprender que el linaje guarda relación con lo concreto, con el territorio del cual se proviene, pero además deja entrever ese nexo inexorable con la raíz y con la función que quizás se debe cumplir en este plano terrenal. Es ahí entonces que honrar a los ancestros/as sigue siendo un llamado urgente a indagar en nuestro pasado, fortalecer el conocimiento heredado y resguardar a su vez el uso de las *llangka* como materias que forman parte de este presente. Una de las materialidades a las que se alude cuando se habla de *llangka* es la piedra, *llangka kura*; quizás por ello su uso permanece hasta nuestros tiempos.

Detalle : Pectoral. «Llancatu pechu»,
mapuche, fines s. XIX, vidrio.
Museo Chileno de Arte Precolombino,
código 3093.

² Pichulman Rapiman en Menard Poupin, A. (2019). Sobre la vida y el poder de las piedras: *newenke kura* en el Museo Mapuche de Cañete. En *El despertar de los objetos: Museos, colecciones y conocimientos*. Ediciones del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.



Llangka: historia y particularidades materiales

Por lo general se traduce o se entiende al hablar de *llangka* que es una piedra pequeña o piedra preciosa, definición que, si bien aporta a la percepción de este elemento, no logra abarcar la riqueza de su significado que podemos comprender a través del *mapuche nüttram* (conversación), además de la bibliografía y literatura revisada. Por esta razón es importante cuestionar y resolver algunas inquietudes. Durante el desarrollo de esta investigación fueron surgiendo preguntas, tales como: ¿Desde qué tiempos son usadas estas cuentas?, ¿a qué tipo de materialidades alude el término *llangka*?, ¿cuáles eran sus funcionalidades y connotaciones simbólicas? Estas y otras preguntas también han sido planteadas por escritores como Elsa Gabriela Gonzalez-Caniulef, en su texto *Cuentas vítreas y llangka, nuevas miradas desde la antropología histórica*.

Algunos españoles al llegar a territorio mapuche y percatarse del uso de estos elementos utilizaron el término «chaquira», homologando este nombre a las cuentas pequeñas que portaban las personas mapuche, decorando sus cabezas, cuellos, muñecas y/o pies. Así también existen registros que indican el uso de la palabra *llangka*, distinguiéndose de las introducidas y de uso común entre los mapuche de ese tiempo. De esta forma lo señala Elsa Gabriela Gonzalez Caniulef:

En forma concordante, a mediados del siglo XVI Jerónimo de Vivar también había mencionado que «lo máspreciado que entre ellos tienen es una chaquira de hueso hecha muy menudita, y esto traen las mugeres por gargantillas» (1558/1966, p. 155). Las narraciones de Pedro de Oña y Jerónimo de Vivar nuevamente ejemplifican los dilemas emanados de la síntesis de categorías y operaciones clasificatorias cuando se mencionan o describen prácticas de la otredad indígena (Obregón, 2010; Zavala, 2010; Pavez, 2015; Wilde, 2017). En tal sentido, se observa que los cronistas no solo asociaban las *llangka* líticas con la palabra «chaquira», sino que también incluían bajo esta denominación piezas hechas de material óseo proveniente de mamíferos, entre otros elementos.³

³ González-Caniulef, E. (2019). *Cuentas vítreas y llangka: nuevas miradas desde la antropología histórica*. Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Elsa Gabriela González-Caniulef.

De acuerdo a esto podemos señalar que *llangka*, además de referirse a piedras pequeñas, hace referencia a diversas materialidades. Esto coincide con la traducción de dicha palabra, al conversar con la ñaña Norma Hueche Nahuel, que indica que la palabra *llangka* se refiere a algo pequeño, resistente, de diversos materiales, por lo tanto de diversos colores, dependiendo de la fuente de origen. En esta misma conversación aparecieron otras nominaciones con la inclusión de esta partícula, como la palabra *llangkaforo* refiriéndose a la clavícula del cuerpo humano, o también *llangka nügrü* (*llangka* proveniente de un zorro).

Siguiendo la hebra lingüística y revisando algunos apellidos, encontramos Llancaleo: *llangka-lewfu* (*llangka* de río); Llancafil: *llangka-filu* (*llangka* de serpiente); Llancaamil: *llangka-milla* (*llangka* de oro); Llancaapan: *llangka-pangui* (*llangka* de puma) y otras denominaciones como Llancaacura: *llangka-kura* (*llangka* de piedra), correspondiente a un espacio geográfico. De acuerdo a lo que relatan las abuelas y abuelos, los apellidos mapuche alguna vez fueron nombres; es decir, cada árbol familiar tuvo su raíz en el primer miembro que tuvo ese nombre y desde ahí vino toda esa descendencia. Ese nombre a su vez tenía relación con el espacio geográfico en el que se encontraba o estaba vinculado a las características de aquellas personas. Estaríamos hablando entonces de antiguos linajes.

Buscando mayores antecedentes y tratando de responder a las preguntas que se plantearon al inicio de este apartado, con relación a la data de estas cuentas, podemos mencionar lo siguiente:

Por ejemplo, en el sitio arqueológico Villa JMC-1 Labranza se encontraron cuentas de collar líticas y conchiliológicas que se remontan a la cultura Pitrén, donde ciertamente «la cultura mapuche es el principal referente analógico»⁴. A este análisis es importante añadir el hallazgo de *llangka* asociadas al complejo El Vergel en distintas partes del territorio mapuche (Campbell, 2004). Más aún, el descubrimiento y análisis de cuentas detectadas en el complejo cultural Lolloo, por ejemplo, corrobora la presencia de *llangka* de larga data (Díaz, 2017). A partir de estos avances se plantea que, en la época precolombina, el uso de estas cuentas estaba normado culturalmente (Campbell, 2004; Díaz, 2017).

Estos hallazgos arqueológicos de collares con *llangka* de diversas materialidades en territorios con presencia mapuche corroboran la larga data de estas cuentas. Así también las descripciones que incluyeron los cronistas españoles, donde se señalaba el porte habitual de estas piezas, utilizadas como elementos decorativos en distintas partes del cuerpo.

⁴ Elsa Gabriela González-Caniulef.

Se suma a ello la información que nos aporta la traducción de los apellidos y los lugares. Podemos llegar a concluir que estas cuentas llevan un tiempo de existencia muy anterior a la llegada del colonizador. Al seguir indagando y buscando en qué momento se comenzó a incluir otro tipo de materialidades podemos destacar lo siguiente:

Es necesario expresar que las *llangka* y las cuentas de vidrio comenzaron a coexistir en la ornamentación de las mujeres mapuche desde mediados del siglo XVII, según los registros consultados. Diego de Rosales (1656/1877), por ejemplo, observó que cuando las mujeres no portaban las primeras, solían recurrir al uso de «algunas sargas de cuentas de vidrio azules y verdes» (p. 159). Esta costumbre se mantenía a fines del siglo XVIII, época en que las mapuche «se adornan con pendientes de plata, anillos [...] llevan ahogadores de llancas que son esmeraldas falsas i una infinidad de cuentas de vidrios».

Conversando con la tía Isabel Huentecura y su hija Verónica Melillan, y al mostrarle las fotografías de un *traripel* (collar) y de un *meñake* (pectoral) tomadas en el laboratorio del Museo Chileno de Arte Precolombino, se activaron las memorias en relación al uso y presencia de las *llangka* en la comunidad de Taife, ubicada entre Nueva Imperial y Carahue, cercana al río Cautín. La tía Isabel contaba que la tía machi María Paillao usaba cuentas de plata en su mano izquierda, cuya sarga era del largo necesario para dar cuatro vueltas en la muñeca.

Por otra parte, Verito —su hija— decía que ella recordaba cuando iba a cuidar a los chanchos junto a sus amigas de la infancia. Había un sector en que ella escarbaba la tierra y sacaba *llangka* de colores azules y verdes muy intensos; con ellas jugaba y hacía pulseras. Este relato coincide con el de la ñaña Norma Hueche Nahuel, quien contaba que en su familia removían la tierra con el fin de sacar cuentas de colores para crear collares y pulseras. La prima Verito también recuerda lo siguiente: «Una vez el abuelo Hilario me vio jugando y me dijo que no debía sacarlas todas, que siempre debía dejar un poco y que así siempre saldrían más. Estamos hablando de hace cuarenta o sesenta años atrás».

Visualizar las *llangka* como cuentas pequeñas ensartadas en forma de collar, pulseras o adornos en la cabeza, utilizadas por los integrantes de la nación Mapuche a la llegada de los españoles, nos da cuenta de una sociedad que ya contaba con procesos tecnológicos y artísticos que le hacían distinguirse de otras. Cuando se parlamentaba con los españoles, estos utilizaban las chaquiras y cuentas vítreas como una forma de moneda de cambio; desde ahí comenzaron a coexistir en el territorio las cuentas propias con las foráneas. De esta forma, la sociedad mapuche fue incluyendo estas nuevas cuentas en sus creaciones para abrir un diálogo desde lo creativo.

Esto, por una parte, nos hace reafirmar la existencia de una sociedad organizada, y por otra evidencia la actitud histórica de resistencia al enfrentar los nuevos y desafortunados tiempos, ya que, pese a lo adverso de una invasión, podemos reconocer que la energía creativa —que quizás se vio obstruida en algún momento— no fue aniquilada del todo, sino que hubo una insistencia que nos permite en la actualidad observar dichas prendas. Esto es como lo que ocurrió y lo que sigue ocurriendo en las cárceles de este país llamado Chile, cuando nuestros hermanos/as son privados/as de su libertad por defender el territorio ancestral. Muchos de ellos han comenzado o han seguido creando joyas al interior de sus celdas, sin dejar de ser mapuche, gente de la tierra, con un afán creativo y de libertad que no se ve limitado por los barrotes de un Estado que aún no reconoce la existencia milenaria de la nación Mapuche.

Las *llangka*, resistentes al paso del tiempo, siguen brindando antiguas y nuevas posibilidades creativas a quienes desde sus manos dan cuenta de la vitalidad de estas cuentas.



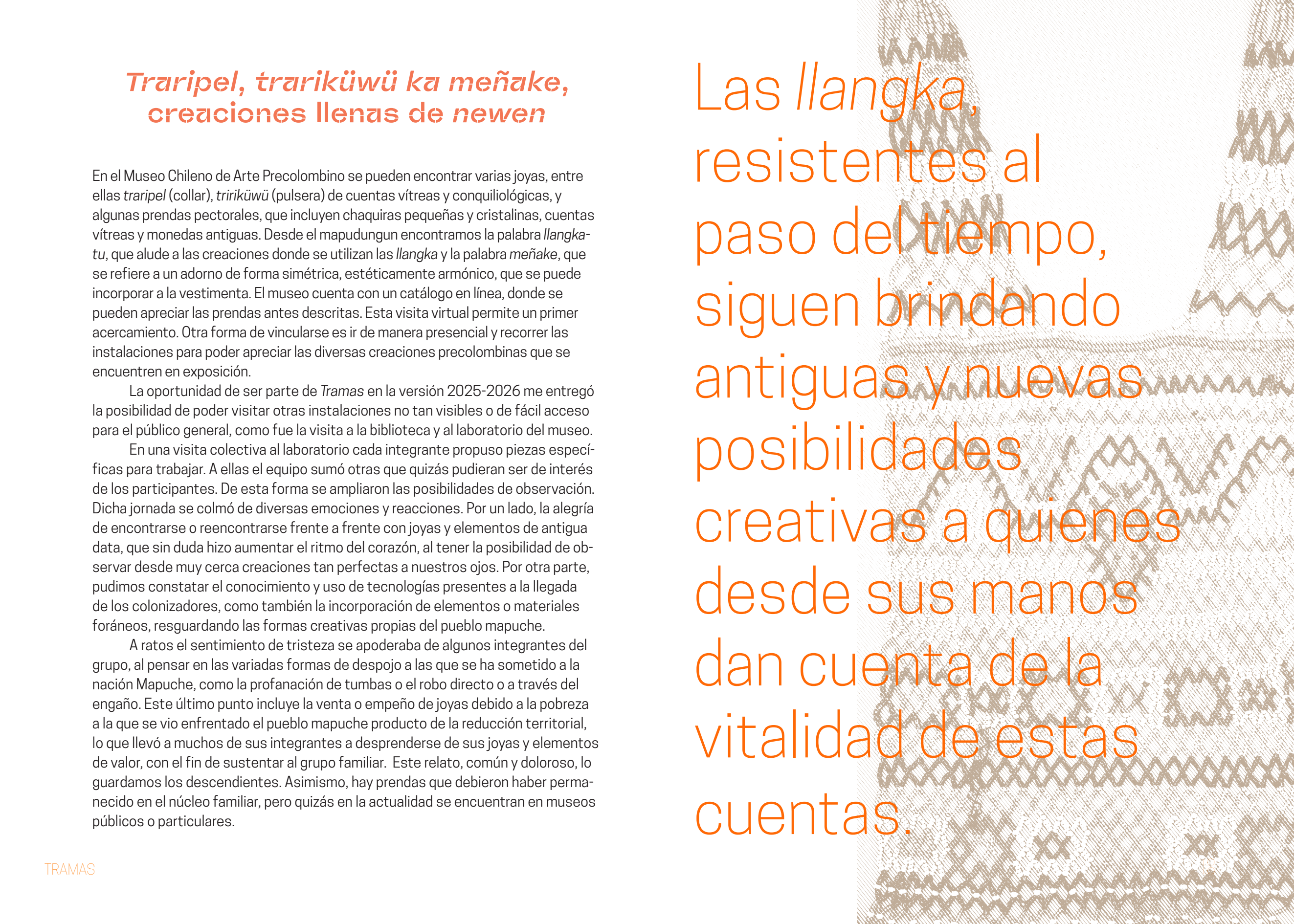
Traripel, trariküwü ka meñake, creaciones llenas de newen

En el Museo Chileno de Arte Precolombino se pueden encontrar varias joyas, entre ellas *traripel* (collar), *tririküwü* (pulsera) de cuentas vítreas y conchiliológicas, y algunas prendas pectorales, que incluyen chaquiras pequeñas y cristalinas, cuentas vítreas y monedas antiguas. Desde el mapudungun encontramos la palabra *llangkatu*, que alude a las creaciones donde se utilizan las *llangka* y la palabra *meñake*, que se refiere a un adorno de forma simétrica, estéticamente armónico, que se puede incorporar a la vestimenta. El museo cuenta con un catálogo en línea, donde se pueden apreciar las prendas antes descritas. Esta visita virtual permite un primer acercamiento. Otra forma de vincularse es ir de manera presencial y recorrer las instalaciones para poder apreciar las diversas creaciones precolombinas que se encuentren en exposición.

La oportunidad de ser parte de *Tramas* en la versión 2025-2026 me entregó la posibilidad de poder visitar otras instalaciones no tan visibles o de fácil acceso para el público general, como fue la visita a la biblioteca y al laboratorio del museo.

En una visita colectiva al laboratorio cada integrante propuso piezas específicas para trabajar. A ellas el equipo sumó otras que quizás pudieran ser de interés de los participantes. De esta forma se ampliaron las posibilidades de observación. Dicha jornada se colmó de diversas emociones y reacciones. Por un lado, la alegría de encontrarse o reencontrarse frente a frente con joyas y elementos de antigua data, que sin duda hizo aumentar el ritmo del corazón, al tener la posibilidad de observar desde muy cerca creaciones tan perfectas a nuestros ojos. Por otra parte, pudimos constatar el conocimiento y uso de tecnologías presentes a la llegada de los colonizadores, como también la incorporación de elementos o materiales foráneos, resguardando las formas creativas propias del pueblo mapuche.

A ratos el sentimiento de tristeza se apoderaba de algunos integrantes del grupo, al pensar en las variadas formas de despojo a las que se ha sometido a la nación Mapuche, como la profanación de tumbas o el robo directo o a través del engaño. Este último punto incluye la venta o empeño de joyas debido a la pobreza a la que se vio enfrentado el pueblo mapuche producto de la reducción territorial, lo que llevó a muchos de sus integrantes a desprenderse de sus joyas y elementos de valor, con el fin de sustentar al grupo familiar. Este relato, común y doloroso, lo guardamos los descendientes. Asimismo, hay prendas que debieron haber permanecido en el núcleo familiar, pero quizás en la actualidad se encuentran en museos públicos o particulares.



Las *llangka*,
resistentes al
paso del tiempo,
siguen brindando
antiguas y nuevas
posibilidades
creativas a quienes
desde sus manos
dan cuenta de la
vitalidad de estas
cuentas.

Luego de esta sesión colectiva vino una primera visita individual, ya habiendo seleccionado las piezas que participaron de esta investigación. Al momento de observar de cerca un *traripele* (collar), un *trariküwü* (pulsera) y un *meñake* (adorno pectoral), nacieron muchas preguntas. ¿De qué material será cada una ellas?, ¿quiénes lo habrán confeccionado?, ¿qué inspiró al creador o creadora de cada pieza?, ¿quién lo habrá utilizado?, ¿cómo fue que llegó al museo? La ficha descriptiva nos aporta algo de información en relación a estas preguntas, como también la investigación y los datos que se encuentran en el apartado relacionado con las *llangka*. Sin embargo, existen interrogantes que quedarán como una motivación constante para seguir investigando y buscando las formas de comprender cómo se seleccionaron los materiales y qué decisiones creativas se debieron tomar para llegar al resultado esperado.

Posteriormente se gestionó una segunda visita al laboratorio, esta vez con la clara intención de revisar cada detalle del pectoral. Se puso atención en la intensidad de los colores como también en las dimensiones de cada cuenta, además del grosor y la resistencia del hilo que se ocupó, entre otras observaciones que quedaron registradas en imágenes fotográficas y en un cuaderno donde se dejó evidencia de cada medición y detalle que aportase información importante para la creación de una pieza pectoral que pudiese alcanzar similitudes con la que se expone en el museo.

Plantearse la creación de un *meñake* tratando de seguir los patrones observados, considerando las medidas, resultó ser un gran desafío. Había que idear formas para fijar la urdimbre y resolver desde dónde empezar con el tejido. Pedro Segundo Paillal Ferrada, quien es artesano mapuche, aportó para resolver la forma de enfrentar el tejido, ya que él ha realizado pectorales y los ha tejido desde arriba hacia abajo en forma de red, incorporando campanas o monedas al final de las últimas uniones.

Isabel Antonia Huentecura Huechucuy, de acuerdo a las fotografías presentadas, siendo ella *nürekafe* (tejedora), plantea lo siguiente: «Lo último que se realiza en un tejido son las trenzas y los *wachin* (nudo de cierre)». Este dato muy preciso ayuda a ordenar los pasos a seguir al momento de tejer, observando en detalle el pectoral a replicar. Es como tejer una red, donde una cuenta realiza el cierre de las uniones, lo que permite un equilibrio visual, simetría y el soporte del tejido. Para llegar a esta explicación se realizaron muchos intentos, lo que permitió buscar soluciones e intentarlo las veces que fuese necesario, con el fin de alcanzar lo propuesto.

La realización de esta pieza nace como una forma de revitalizar el saber que se encuentra presente en cada creación, y también da cuenta de que el *kimün* (conocimiento), sigue vivo y presente en la actualidad. Es una invitación a vincular-

Por siglos la sociedad mapuche ha mantenido una relación con la dimensión mineral



del mundo, con sus
piedras, sus rocas
y sus pigmentos.

se de manera concreta con la materialidad y reconocer en ella las múltiples posibilidades de aprendizaje, desde lo más visible, como son los colores, las formas y las dimensiones, entendiendo eso como vehículo para acercarse al idioma, hasta la historia y las formas creativas que se pueden alcanzar

La creación de este pectoral tiene como finalidad acompañar la propuesta educativa que a continuación se presenta, con la idea de acercar este elemento museal a las y los estudiantes, para que puedan apreciar de cerca los detalles y puedan crear piezas con combinaciones propias, manteniendo el *mapuche kimün*.

Agradecimientos

Agradecer, en primer lugar, a mi hermano Julio Huentecura, quien desde otro plano sigue siendo mi fuente inagotable de inspiración. A mi linda familia, que son el empuje necesario, para cada camino que se traza. A Gabriela Acuña, por todos sus consejos y orientaciones. Y por último agradecer a Victoria Maliqueo y a Claudio Alvaro Lincopi por el apoyo constante. Seguimos en esta red infinita de hermandad.



Propuesta Educativa

Llangka:
Enseñando a mirar,
valorar y crear.

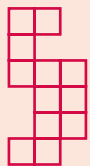
Aquí se presenta una propuesta educativa que invita a observar desde lo cotidiano y desde el entorno más inmediato a las piedras que forman parte de nuestro diario vivir y que encontramos en el camino. Esas que hemos guardado de alguna salida, como una forma de acercarse al concepto *kura* y aproximarnos al concepto *llangka*.

Esta propuesta está pensada para ser utilizada por educadoras/es tradicionales y docentes que trabajan en la revitalización del mapudungun y de los conocimientos ancestrales. Se sugiere que este domine aspectos lingüísticos básicos del mapudungun como también aspectos históricos y cosmogónicos relevantes del pueblo mapuche. Llevando el *mapuche kimün* relacionado con las piedras, su fuerza, su historia y el dinamismo que estas pueden llegar a poseer, así como las múltiples posibilidades lingüísticas y creativas que nos aportan las *llangka*, la propuesta incluye una ficha pedagógica con aspectos técnicos relacionados con la implementación de la propuesta, además del material fotográfico de las piezas alojadas en el museo.

Observar e investigar los nombres en mapudungun de los lugares que habitamos o que habitaron nuestros ancestros/as, los colores y formas que nos rodean, como también averiguar el significado de los apellidos mapuche, sin duda nos da la posibilidad de plantear una propuesta educativa que releva el conocimiento ancestral, llevándolo a los tiempos actuales y permitiendo a las y los estudiantes participar de forma activa de este diálogo, entre lo ancestral, lo cotidiano y la proyección en relación a sus propias creaciones.

Esta propuesta está pensada para ser ejecutada donde existan posibilidades de exploración, o, en su defecto, que se puedan utilizar equipos audiovisuales que permitan a las y los estudiantes conectar con la naturaleza y desde ahí participar de las dinámicas que se sugieren.

Además del pectoral *meñake*, se eligió una pulsera y un collar, con la intención de ir desde lo más simple hacia lo más complejo, considerando los desafíos psicomotores, de atención y concentración que puede representar para *pu chilka-*



tufe (estudiantes), como también para ir avanzando de forma gradual en el *mapuche kimün* y el mapudungun, dando espacios para ir reforzando y fortaleciendo lo aprendido.

Como primera actividad, se propone recolectar piedras en el entorno inmediato del espacio educativo. Otra opción es que las lleven desde sus casas, como también que el educador/ra pueda facilitarles piedras en la sala de clases. Pueden ser de distintos tamaños y colores, para abrir un cúmulo de posibilidades educativas relacionadas con la observación de las formas, colores y dimensiones.

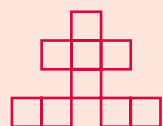
Otro aspecto en que se centra esta propuesta es reconocer todas las posibilidades creativas, fomentar el respeto a la naturaleza, dar valor al trabajo comunitario, y reconocer uno de los aspectos filosóficos de la cultura, que se encuentra inmerso al momento de plantearse un entramado. Asimismo, planificar de qué forma se va a hacer, como también reconocer que el error es parte del aprendizaje, y que el volver a intentar todas las veces que sea necesario es parte de la vida también. Seguir por el camino trazado y pensar que hay contratiempos posibles de resolver, entrelazar materiales y tejer formando una figura nos da cuenta de esta filosofía de vida, dando tiempo también a la pausa.

Sugerencias didácticas

La ficha pedagógica contempla actividades y ejercicios para 8 sesiones en torno a las *llangka*. Con la finalidad de crear un ambiente de aprendizaje significativo para los y las niñas durante la implementación, se sugieren las siguientes estrategias:

1. *Tunkuleam* (estar tranquilo o relajado): para este momento se proponen ejercicios de respiración consciente. Se les pide a las y los estudiantes que se sienten en círculo, incluyendo a la o el *kimelfe* a cargo. En este momento la idea es utilizar música mapuche suave o el sonido de un trompe. A través de indicaciones serán ayudados para relajar su cuerpo y comenzar a conectar con la clase. Tiempo de duración (2-3 minutos).

2. *Pichi nüttram* (pequeña conversación): Una vez finalizado el ejercicio de respiración consciente se invita a *pu chilkatufe* (estudiantes) a que participen de una pequeña conversación, donde se van regulando las intervenciones, a través de palabras claves como *ñikud* (silencio) y *alkutunge* (escuche), con el fin de motivar la escucha activa y el respeto a las opiniones o intervenciones de cada compañero/ra. Esta metodología se sugiere para ser utilizada tanto al inicio como al cierre de cada sesión, con el propósito de contextualizar sus recuerdos o experiencias propias, respecto al tema que se plantea. En el cierre, el *pichi nüttram* les invita a reflexionar sobre lo aprendido, respondiendo a las preguntas: ¿qué aprendí hoy?, ¿para qué me sirve lo que aprendí? También se pueden realizar preguntas en relación a los contenidos lingüísticos e históricos de cada clase. Para estimular la conversación pueden utilizarse estrategias lúdicas, como el uso de palitos preguntones, que consiste en poner el nombre de cada estudiante en un palito de helado y depositarlos en una caja o bolsita. Se van realizando las preguntas y se van sacando los palitos, nombrando al estudiante que se individualiza, con el fin de hacerlo participar de una forma lúdica. Otra opción es la utilización de tarjetas con sus nombres escogidas de manera aleatoria o también con respuestas a mano alzada de forma voluntaria.



Ficha Pedagógica

Curso sugerido: 1° a 4° año básico.

Tramo Edad: 6 a 11 años aprox.

Nº Sesiones: 8 sesiones de 2 horas pedagógicas (90 minutos) por sesión.

Tiempo de duración: 10 minutos aprox.

Asignatura : Lengua y cultura de los Pueblos Originarios Ancestrales.

Con posibilidad de ser articulada en asignaturas afines con el contenido como:

- Historia, Geografía y Ciencias Sociales
- Lenguaje y Comunicación
- Artes Visuales
- Tecnología
- Matemáticas

Ejes

- Lengua, tradición oral, iconografía, prácticas de lectura y escritura de los pueblos originarios.
- Territorio, territorialidad, identidad y memoria histórica.
- Cosmovisión de los pueblos originarios.
- Patrimonio, tecnologías, técnicas, ciencias y artes ancestrales.

Contenidos Culturales

- *Mapuche nüttram*
- *Fillke llangka*
- *Fillke ad*
- *Trariküwü*
- *Traripel*
- *Meñake*
- *Trafkintun*



Objetivos transversales

OAT 3 Identidad y Autoconocimiento.

Valorar la propia identidad cultural y la de otros pueblos, comprendiendo sus cosmovisiones y visiones del mundo.

Desempeño de comprensión / recursos

Primera sesión

Meta: Valorar la presencia de las piedras, reconociendo formas, colores y dimensiones. A través del *nüttram* (conversación).

Actividades: Se presenta la meta. Salen a recolectar piedras al patio. De no contar con esa opción solicitar a l@s estudiantes que lleven desde sus casas. Conversan sobre la importancia de las piedras, desde el *mapuche kimun*. Comparan colores, formas y dimensiones, se les invita a pensar en los usos que ell@s les darían a las piedras.

Cierre: Se presentan fotografías de utensilios y elementos significativos de piedra y sus respectivos nombres en mapudungun. Realizan dibujos en su cuaderno y escriben los nombres en el estudio.



OAT 6:
Valoración del Patrimonio.

Apreciar la memoria histórica, las técnicas, las formas de concepción de mundo y las expresiones artísticas de los pueblos indígenas como parte del patrimonio cultural.

Segunda sesión

Meta: Reconocer piezas de piedra, como parte del patrimonio cultural mapuche y utilizar vocabulario relacionado con el tema.

Actividades: Retoman sus piedras y le asignan una funcionalidad. Crean mapa semántico, con vocabulario visto la clase anterior

Cierre: Utilizando piedras. Participan de dinámica con palitos preguntas, donde las y los niños observan la imagen y reproducen el nombre en mapudungun.

OAT 7:
Interculturalidad y Convivencia.

Establecer relaciones horizontales, y de respeto entre las diversas culturas presentes en el territorio, promoviendo el diálogo intercultural.

Cuarta sesión

Meta: Crean una pulsera y valoran el trafkintu como una práctica tradicional, presente en nuestros tiempos.

Actividades: Observan fotografía y letrero del *trafkintu*, comentan experiencias de intercambio, escuchan su definición. Se organizan en distintos puntos de la sala con sus cuentas, se turnan para ir intercambiando las cuentas.

Cierre: Observan una pulsera creada con *llangka kura* (*llangka* de piedra), se hace pasar para que la puedan tocar. Crean su propia *trariküwü* (pulsera), utilizando las cuentas creadas en la sesión anterior.

OAT 6:
Valoración del Patrimonio.

Tercera sesión

Meta: Reconocer la historia y la importancia de las *llangka* como parte del patrimonio cultural mapuche.

Actividades: Se les presenta la palabra *llangka* y se les comparte la definición. De una bolsa van sacando cuentas de diversas materialidades y colores, nominan y describen.

Cierre: Reciben greda o masas de colores, realizando cuentas que luego serán cocidas. Comentan la experiencia y se refuerza el repertorio lingüístico.

OAT 8, 9:
Expresión y Comunicación.

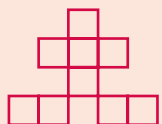
Desarrollar la capacidad de expresar ideas, sentimientos y experiencias de manera coherente, utilizando diversas formas de expresión, incluyendo la lengua y cultura de los pueblos originarios, además de resolver problemas de forma reflexiva.

Quinta sesión

Meta: Crear un *traripele* (collar), nominando y reconociendo colores en mapudungun.

Actividad: Observan fotografía de un *traripele* del Museo Chileno de Arte Precolombino, comentan sus características, escuchan nombres de colores en mapudungun.

Cierre: Manipulan cuentas de colores, escuchan partículas interrogativas, *chumgechi pingeky tufachi ad?*, manipulando las cuentas las y los estudiantes van respondiendo. Crean collar utilizando cuentas facilitadas.



OAT 6:
Valoración del Patrimonio.

Sexta sesión

Meta: Reconocer el *meñake* como una prenda tradicional, valorando la vitalidad del conocimiento y el vocabulario en mapudungun, que se desprende de dicha pieza.

Actividad: Participan de círculos de conversación, dialogando sobre aspectos históricos de la pieza, observando la imagen del *meñake* del Museo Chileno de Arte Precolombino. Reconocen colores y formas del objeto presentado. Nominan *fillke ad* (los colores) respondiendo a partículas interrogativas en mapudungun.

Cierre: Realizan dibujo de *meñake* en su cuaderno, registran el vocabulario de palabras en mapudungun vistas en la clase.

OAT 6:
Valoración del Patrimonio.

Séptima sesión

Meta: Crear un *meñake* combinando colores y reconociendo su entramado.

Actividades: Observa la imagen y recuerda la información relacionada con el *meñake* a través del *pichi nüttram*. Comentan y discuten sobre las acciones y los materiales que deben tener para realizar una creación propia.

Cierre: Traen desde sus casas o se les facilita los materiales como el

hilo y las cuentas. Se les presenta un modelo a seguir. Comienzan a tejer su *meñake*.

Nota: Se sugiere crear un modelo sencillo, con cuentas grandes, sobre todo para los cursos de primero y segundo básico.

OAT 8, 9:
Expresión y Comunicación.

Octava Sesión

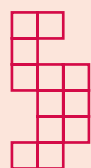
Meta: Identificar algunas piezas significativas de la cultura mapuche, utilizando palabras y algunas frases en mapudungun.

Actividades: Finalizan el *meñake*, revisan las prendas realizadas en sesiones anteriores.

Cierre: Realizan una muestra donde presentan sus creaciones y dan a conocer a otros todo lo aprendido durante las sesiones.

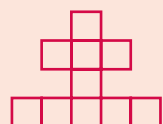
Nota: Esta muestra puede ser al interior de la sala de clases o para toda la comunidad educativa.

Nota importante: Si una sesión no es suficiente para alcanzar la meta y finalizar la actividad, se puede abordar en la siguiente sesión, repitiendo la meta. Si para el grupo es muy alta la meta de la realización del *meñake* se puede llegar hasta la sesión 6 y realizar la muestra con los productos alcanzados.



Ejemplo de evaluación

Criterios / Nivel de desarrollo	En vías de alcanzar el desempeño	Desempeño medianamente logrado	Desempeño logrado	Desempeño destacado
Utilización de algunas palabras en mapudungun, o en castellano, culturalmente significativas.	Utiliza 4 palabras de 10 del repertorio lingüístico.	Utiliza 6 palabras del repertorio lingüístico en estudio.	Utiliza 10 palabras del repertorio lingüístico estudiado.	Reconoce y utiliza de forma adecuada 10 palabras del repertorio lingüístico, respondiendo a preguntas en mapudungun.
Creación de cuentas con material, arma un <i>trariküwü</i> (pulsera).	Crea 6 cuentas de las 20 necesarias.	Crea 20 cuentas.	Crea 20 cuentas, arma una pulsera.	Crea una pulsera, siguiendo las instrucciones, es capaz de ayudar y explicar a otros.
Creación de un <i>traripel</i> (collar) con cuentas de colores.	Realiza una sarta utilizando 10 cuentas.	Realiza una sarta utilizando 20 cuentas.	Crea un collar utilizando de 40 a 50 cuentas.	Crea un collar utilizando de 40 a 50 cuentas, logrando explicar a otros los pasos a seguir.
Creación de un <i>meñake</i> , utilizando una técnica ancestral.	Logra iniciar el tejido.	Logra realizar dos corridas del tejido verbalizando materialidad y funcionalidad.	Logra finalizar la pieza, verbalizando uso y materialidad.	Finaliza la pieza, verbalizando uso, materialidad, aspectos históricos, siendo capaz de explicar a otros los pasos a seguir.
Participación en diálogos comunitarios.	Escucha el tema planteado.	Escucha y respeta las intervenciones de los compañeros.	Pide la palabra y participa de la conversación, respetando el contexto.	Pide la palabra para poder participar, escucha sin interrumpir al compañero, respetando el contexto.



Habilidades

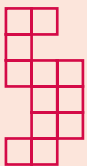
- Escuchar
- Comentar
- Escribir
- Ensartar
- Moldear
- Anudar
- Conversar

Actitudes

Valorar la interculturalidad como una interacción mutua en que necesitamos apreciarnos y comprendernos como personas de culturas diversas.

Propender hacia un desarrollo integral de los estudiantes en su relación con el entorno natural, social, cultural, espiritual y el cuidado de los recursos naturales y medioambiente, así como el valor de la palabra empeñada, el respeto mutuo, el respeto a los mayores, la reciprocidad comunitaria y la importancia de estas prácticas ancestrales en la actualidad y en el territorio.

Collar mapuche, sin asignación, vidrio.
Museo Chileno de Arte Precolombino,
código 2998.





Pectoral. «Llancatu pechu»,
mapuche, fines s. XIX, vidrio. Museo
Chileno de Arte Precolombino,
código 3093.

Collar mapuche, sin asignación,
vidrio. Museo Chileno de Arte
Precolombino, código 2990.

Biografía



Nací en 1993, hija de madre mapuche y padre chileno, perteneciente al lof Kechukawin, comunidad ubicada a un costado del lago Budi, en la Región de La Araucanía. Soy titulada de Cine y Televisión de la Universidad de Chile (2020). He participado en diversos proyectos audiovisuales, incluyendo largometrajes, cortometrajes, animaciones y documentales, muchos de ellos vinculados a temáticas indígenas y a la representación del pueblo mapuche desde una mirada propia. Mi primer cortometraje, *MELI*, aborda el llamado de una joven a convertirse en machi y ha sido reconocido en festivales nacionales e internacionales, con exhibiciones en Canadá, Nueva Zelanda, Estados Unidos y España. Actualmente desarrollo proyectos audiovisuales centrados en cine, identidad, territorio y narrativas mapuche contemporáneas.





Cuando se habla de racismo se suele hacer énfasis en los momentos más evidentes, en la violencia, en el maltrato verbal o en la burla normalmente realizada por una persona con complejos de superioridad. Muchas veces olvidamos aquel racismo más solapado, ese que incluso a veces viste de buenas intenciones. A diferencia del inmigrante, a los pueblos originarios de Chile no nos gritan «devuélvanse a su país» porque estamos en él. Para nosotros el grito es diferente: «desaparezcan», «no existan», «muéranse». A veces ese «muéranse» está dedicado a nosotros como personas, en otras ocasiones lo que piden a gritos es que muera nuestra cultura.

Chile, a diferencia de otros países, no está dispuesto a aprender. No está dispuesto a aprender de otras culturas, ni de la nuestra ni de ninguna otra. No está dispuesto a aceptar las diferencias que existen en los territorios de sur a norte. No está dispuesto a entender las diferencias entre clases sociales. Y lo peor de todo es que a Chile no le interesa. El sistema educativo es un ejemplo: estandarizado, rígido y sometido a una malla en la que se asume que todos somos iguales, aprendemos al mismo ritmo y tenemos acceso a las mismas oportunidades. Un sistema escrito para un país idealizado por gente que perdió el contacto con la realidad de miles de chilenos. El mismo ejemplo se podría extender a temas como el acceso a la salud o a la vivienda. Este país, que no reconoce la diversidad, instala sistemas rígidos que no aceptan que las sociedades y la historia humana se han construido en plural.

Chile es un país que se basa en la competencia constante, en donde todos estamos obligados a correr hacia el mismo lado, pero algunos parten mucho antes. Otros estamos al final de la pista y comenzamos la vida con evidente desventaja. En este país valemos tanto como el aporte que damos al mercado, y si no generas dinero no existes y a nadie le importas. Por eso a Chile no le importan las personas mayores, porque considera que ya no producen, solo gastan; ni tampoco se preocupa de la maternidad y la paternidad, priorizando que padres y madres vuelvan



pronto al trabajo, teniendo que dejar el cuidado de hijas e hijos en manos de otros. Por eso tampoco piensa en los indígenas.

El pensamiento de nuestros pueblos se aleja completamente del pensamiento capitalista. Nosotros no queremos ser parte de la explotación ilimitada de la tierra. ¿Por qué voy a destruir el lugar donde vivimos?, ¿por qué sacaría de la naturaleza más cosas de las que necesito?, ¿de qué me sirve tanto dinero si no puedo proteger los bosques o los ríos?, ¿por qué destruiría lugares en los que habitan espíritus?

No fue sino hasta que el mundo se hizo consciente de las consecuencias del cambio climático que comenzó a plantearse la protección de la naturaleza. ¿No lo venimos advirtiendo desde hace tiempo? Hoy hablan de desarrollo sustentable, hacen clases sobre eso y se preguntan «¿se imaginan una sociedad que conviva de forma amable con la naturaleza?». Es entonces cuando me pregunto: ¿y nosotros qué somos?, ¿qué más ecológico que una *ruka*?, ¿es que acaso no nos ven? Cada día me convengo más de que somos invisibles. No nos ven, porque para ellos no estamos a la par, estamos debajo. La sustentabilidad se aplica cuando la solución la da un occidental, porque si lo dice un indígena no es válido.

Chile peca de una superioridad y soberbia presente en todo ámbito, es transversal a la vida, la política y la cultura, lo vemos tanto en el quehacer cotidiano como en la misma academia y las artes, expresado muchas veces desde el paternalismo recalcitrante con el que tratan a los pueblos originarios.

El racismo cotidiano es algo a lo que todos los pueblos originarios estamos expuestos. Así como no hay mujer que no haya sido acosada en la vida, estoy convencida de que no hay indígena en Chile que no haya sido discriminado e invisibilizado. Este proyecto surge justamente de ese sentimiento de rabia e indignación ante las injusticias que hemos vivido. Estos hechos están teñidos de racismos solapados, ejercidos tanto por personas como por instituciones.

A través de un texto y cuatro poemas, este proyecto invita a pensar planteando dos líneas reflexivas. Por un lado, que los pueblos originarios reflexionemos sobre los momentos en que nos hemos sentido indignados ante la injusticia y la discriminación, y, por otro lado, invitar tanto a chilenos como a cualquier persona occidental a reflexionar sobre expresiones cotidianas de racismo. Si bien puede que no exista una mala intención detrás, seguramente están ahí presentes.

La indignación de ser cineasta indígena

Para hablar de cine indígena primero hay que entender el cine

El cine no es un trozo de vida sino un pedazo del pastel.

ALFRED HITCHCOCK

Cuando hablamos de cine, no podemos referirnos a él solamente como un producto de entretenimiento. El cine es un arte complejo, pues por una parte combina elementos de la literatura, la fotografía, el teatro y la música para narrar historias reales o imaginarias, y, por otro lado, posee una dificultad técnica, ya que trabaja con tecnología avanzada, con diferentes metodologías de producción y necesita de la contratación de una gran cantidad de personas. Por otra parte, el artículo «El cine: un reflejo de nuestra sociedad», plantea que:

El cine, al igual que todas las herramientas culturales de la sociedad, tienen el poder de transmitir, emocionar y sobre todo reflejar ciertos aspectos de la sociedad en la que vivimos con el objetivo de ser una vía no solo de entretenimiento y concienciación, sino, un espejo de nuestra propia realidad (Pérez González, 2024).¹

El rol social que cumple el cine y las artes en general es parte de un debate que viene hace muchos años. Diversos estudios posicionan a las artes como un «poder blando»:

El cine es una forma poderosa de transmitir valores, creencias y mensajes a través de historias visuales y narrativas. A lo largo de la historia del cine, ha sido utilizado como una herramienta para apropiarse valores y promover ciertas ideas en la sociedad. Esta capacidad de influencia se debe a la com-

1 Pérez González, S. B. (10 de febrero de 2024). El cine: un espejo de nuestra sociedad. *El Generacional Post*. <https://elgeneracionalpost.com/cultura/2024/0210/130048/el-cine-un-espejo-de-nuestra-sociedad.html>

binación de elementos cinematográficos como la narrativa, los personajes, la música, la estética visual y el lenguaje cinematográfico en general (Torres Estrada, 2024).²

Al momento de crear una película es el director la figura más importante del rodaje. Sin embargo, a diferencia de lo que muchos piensan, el director no es quien toma todas las decisiones. En un rodaje influyen múltiples factores, entre creativos y económicos.

De partida una película cuenta con varios subdirectores, los cuales toman decisiones cruciales en diferentes áreas, tales como producción, imagen, sonido, edición y vestuario, entre muchas otras. Sería injusto decir entonces que una película está hecha solamente por las ideas de un director, cuando la realidad es que son múltiples los talentos que se unen para contar una historia. Sin embargo, al momento de realizar una película, son tantas las decisiones que tomar y tantas opiniones diferentes en cuanto a la forma de abordar una historia que es necesario contar con una persona que tome las decisiones finales, sacando y colocando elementos para que el relato se cuente mejor. Ese es el rol del director.

Por lo tanto, el director es un canal que une a un equipo completo para dirigirlos hacia un mismo lugar. Tal como el director de una orquesta, el director de una película no toca los instrumentos, pero dirige todos los aspectos de una obra. Es por esta razón que cuando se realiza una película podemos observar la forma de pensar, el punto de vista histórico, la sociedad que representa, todo desde el punto de vista de quien dirige.

Debido a esto, quien dirige —y por lo tanto quien representa una historia— cobra vital importancia. No es lo mismo que un director o directora sea parte de la comunidad que representa a que sea alguien ajeno a ella. Y es que cuando grabamos, tan importante como lo que se filma es lo que queda fuera.

En una entrevista, el actor, productor y director de cine estadounidense afroamericano Denzel Washington lo explica brillantemente:

No es el color de la piel, es la cultura. Steven Spielberg hizo «La lista de Schindler». Martin Scorsese dirigió «Buenos Muchachos». Estoy seguro de que Spielberg hubiera podido realizar «Buenos muchachos», pero no hubiera sido lo mismo. Somos cineastas que pertenecemos a culturas distintas, que entendemos el contenido de lo que representamos en pantalla. Scorsese hubiera hecho un gran trabajo con «La lista de Schindler», pero la diferencia cultural

habría marcado la historia. Por estas razones no es un tema de color de piel, es una diferencia cultural (Diario Sur, 2017)³.

A más de cien años del inicio del cine, y a pesar de los diversos discursos y estudios académicos que respaldan esta realidad, parece que tanto la industria cinematográfica como los mismos realizadores aún no quieren entender este punto. La poca importancia que se le da a quien está contando la historia es un problema transversal e internacional. Pareciera ser que la idea de que «se hace con respeto» exculpa a cualquier producto, por lo que finalmente no importa si este tiene una pertinencia cultural o si incluso llega a ser ofensivo para los propios pueblos representados. Hablan de nosotros, pero sin nosotros.

Un ejemplo de esto es que, así como abundan películas relacionadas a pueblos indígenas sin colaboración alguna con los pueblos involucrados, abundan las investigaciones relacionadas con pueblos originarios sin contar siquiera con una persona indígena dentro de su comité académico. También sucede con festivales y muestras de cine indígena que son presididos por personas no indígenas, e incluso muchas veces dentro de sus organizadores y jurados no cuentan con absolutamente nadie indígena. Esta forma de marginarnos de la toma de decisiones, de tenernos constantemente sometidos a la aprobación de alguien que no es parte de la cultura de la que se habla constituye una forma de racismo profundamente colonial.

Es por eso que cuando hablamos de cine indígena es importante que se comprenda que:

ES MUY DIFERENTE HACER CINE SOBRE INDÍGENAS, QUE HACER CINE DESDE UNA MIRADA INDÍGENA.

Personalmente creo que no está mal que una persona externa haga una película sobre un territorio o grupo indígena, pero me parece nefasto cuando estas personas se adjudican el título de cineasta indígena, porque no lo son.

² Torres Estrada, B. T. (2024). El cine y su influencia en la apropiación de valores en jóvenes universitarios. *Sociológica (México)*, 39 (109), 283-297. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732024000100283&lng=es

³ Diario Sur. (23 de febrero de 2017). «No es el color de la piel, es la cultura»: Cine y diferencias culturales. *Diario Sur*. <https://www.diariosur.es/culturas/cine/201702/23/color-piel-cultura-racista-20170223010337-v.html>



Frame de *Tukulpan*, de Ayelén Lonconao Vargas, 2026.

Frame de *Tukulpan*, de Ayelén Lonconao Vargas, 2026.



¿Por qué es importante hacer cine indígena?

Tú no tienes el caballo, tú ahora tienes la cámara que es una forma de dar espacio y cabida desde otro lugar que parece más silencioso, pero puede ser mucho más expansivo a largo plazo.

VICTOR HUIQUIMILLA ⁴

Cuando se comprende el rol del cine dentro de una sociedad y este efecto espejo que provoca es cuando comenzamos a entender la importancia de que dentro del arte se permita la presencia de diversas voces. El abaratamiento de costos y la posibilidad del acceso a cámaras y equipos audiovisuales han logrado que diversas culturas y grupos sociales tengan la posibilidad de autorepresentarse. Sin embargo, este fenómeno se da principalmente desde iniciativas personales o locales, no como una política de una sociedad que comprende que es necesario otorgar espacios de representación.

Hoy en día se discute la importancia de las mujeres directoras o la comunidad LGBTQ+, que puedan representar temáticas de su propio interés. Así mismo es necesario que el cine indígena cuente con la posibilidad de representarse a sí mismo. Tal como indica la productora, montajista y guionista María Parés, la importancia de diversificar voces radica en que: «Si seguimos viendo los mismos roles y estereotipos en pantalla, perpetuamos una visión sesgada de la realidad» (INESE, 2025).⁵

Para realizar un cine más representativo y diverso, no basta la reducción de costos para grabar una película o agregar cuotas de integrantes tanto indígenas como de otras comunidades a representar, sino que se necesita un cambio de pensamiento, tanto en los fondos públicos como en los inversionistas privados.

En Chile, al momento de realizar una película, se piensa que hay dos formas de abordar una historia. La historia busca un público masivo e incluso internacional, por

⁴ Huaiquimilla, C. (2022). *Entrevista a Claudia Huaiquimilla, cineasta mapuche: La lanza dorada del cine de Claudia*. Comunidad Creativa Los Ríos. <https://comunidadcreativalosrios.cultura.gob.cl/destacado/entrevista-a-claudia-huaiquimilla-cineasta-mapuche-la-lanza-dorada-del-cine-de-claudia/>

⁵ INESE. (2025, 27 de marzo). *Es clave apostar por una mayor diversidad de miradas en el cine*. <https://www.inese.es/es-clave-apostar-por-una-mayor-diversidad-de-miradas-en-el-cine/>



lo que debe ser más neutra, tanto en la temática como en el lenguaje o la obra íntima dirigida al público local, hecha para nosotros mismos. Esta forma de pensar, que posiciona la película local con un fuerte carácter identitario como algo opuesto a lo masivo y rentable, es justamente gran parte del problema. Industrias audiovisuales como la japonesa y la surcoreana han demostrado hacer productos pensando en que el público local no es opuesto a que la obra tenga un éxito de audiencia internacional. Es más, que tenga una temática local ayuda a comprender nuevas culturas, al mismo tiempo que dota de un sello único a la obra, lo que más que ser una desventaja termina siendo una ventaja.

El cine indígena, si bien se mueve principalmente dentro de las líneas del cine independiente, ha buscado durante años un espacio en la industria cinematográfica. Sin embargo, en cuanto un director indígena propone una temática relacionada a su cultura queda inmediatamente encasillado en el «cine indígena», independientemente de si los temas que se abordan pueden ser de carácter universal. Es como si se pensara que al público no le interesa nada lo que tenga que ver con indígenas, una noción que no se ajusta a la realidad de las audiencias, siendo claro ejemplo de esto la saga de *Avatar*, de James Cameron, quien claramente aborda la problemática de los pueblos originarios desde una propuesta de ficción.

¿Y por qué es importante si la película es masiva? Cuando una película se realiza se necesita presupuesto. Este presupuesto dependerá de cada película, y debe buscarse tanto en fondos estatales como en inversionistas privados. Mientras más masiva sea la temática de una película mayor posibilidades hay de que la gente la vaya a ver al cine, por lo tanto mayor posibilidad tiene de obtener ganancias. Es una fórmula simple y macabra.

Esto significa que, como realizadores indígenas, tenemos que buscar ese presupuesto con personas que, por lo general, no son indígenas. Muchas de las historias que queremos contar no son evidentemente indígenas, y no cumplen el imaginario que los inversionistas buscan. Es como si ellos pensarán que existe solo una forma de ser indígena y constantemente nos exigen que seamos eso. Por lo tanto, hacer cine indígena es luchar con la permanencia de imaginarios de lo que es ser de un pueblo originario, sin comprender ni aceptar que somos culturas vivas, que si bien mantenemos la tradición también tenemos conflictos propios de nuestra época y del sincretismo cultural que vivimos. Tal como lo explica la directora, productora y guionista mapuche Claudia Huaiquimilla: «Nosotros no somos objetos de museo, somos una cultura viva y en resistencia y ocupamos las herramientas de la moderni-

dad para seguir subsistiendo, es importante contar eso y darle dignidad a través del cine» (Huaiquimilla, 2022).⁶

Esta forma de tratarnos parece no entender que lo indígena es algo que nos trasciende como humanos y que está más allá de nuestro apellido, nuestro rostro o nuestros ritos. Es ilógico pensar que existe una forma de hacer películas que sea indígena y otra que no. Las personas indígenas, sea cual sea la temática de la película que realicen, siempre lo harán desde una perspectiva indígena. Así lo expresa Claudia Huaiquimilla en otra entrevista realizada el año 2017, donde explica cómo su origen mapuche afecta el lenguaje audiovisual con el que construye sus historias. Esto puede evidenciarse en la dirección de todas sus obras, independientemente de las temáticas que aborden, como sucede en *Mis hermanos sueñan despiertos* o en la aclamada serie de Netflix, donde fue codirectora, *42 días en la oscuridad*. «Mi origen mapuche tiene mucha relación con el lenguaje audiovisual, porque somos un pueblo que tiene una larga trayectoria de historias con un ritmo más pausado, más contemplativo». (Huaiquimilla, 2017).⁷

Sin embargo, no hay que olvidar que actualmente estamos inmersos en el fenómeno internacional de la «aversión al riesgo». Tanto los fondos como los inversionistas privados evitan asumir riesgos y tienden a financiar aquellas películas que presentan mayores posibilidades de éxito. Por lo tanto, cuando un director indígena logra acceder a financiamiento para realizar una película es posible afirmar que dicho logro se debe principalmente a su trayectoria individual y a los reconocimientos obtenidos y no a una voluntad explícita de abrir espacios a los pueblos indígenas. En este contexto, demostrar con hechos concretos la capacidad de producir un *best seller* resulta especialmente complejo, ya que acceder al financiamiento necesario para una gran producción es, en la práctica, casi imposible.

Queda en evidencia, entonces, la necesidad de contar con un sistema que permita la diversidad de voces y, al mismo tiempo, posibilite la concreción de las mejores ideas, sin que estas se vean frenadas por sesgos culturales o por la falta de financiamiento. Cuando las autoridades y los inversionistas privados chilenos comprendan la importancia de fortalecer la identidad nacional a través del poder blando que representan las artes, el país no solo podrá mejorar su economía y su sentido de nación, sino también consolidarse como un referente internacional.

6 Huaiquimilla, C. (2022). *Entrevista a Claudia Huaiquimilla, cineasta mapuche: La lanza dorada del cine de Claudia*. Comunidad Creativa Los Ríos. <https://comunidadcreativalosrios.cultura.gob.cl/destacado/entrevista-a-claudia-huaiquimilla-cineasta-mapuche-la-lanza-dorada-del-cine-de-claudia/>

7 Huaiquimilla, C. (2017, 8 de mayo). Claudia Huaiquimilla, cineasta mapuche: «Hacer una película es muy difícil si no tienes un apellido con contactos detrás». *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2017/05/08/claudia-huaiquimilla-cineasta-mapuche-hacer-una-pelicula-es-muy-dificil-si-no-tienes-un-apellido-con-contactos-detras/>

Cine indígena *made in Chile*

Se hace cine por amor al arte, pero el amor al arte no da de comer.

DAMIÁN PARDO

Cuando nos referimos al cine indígena realizado en Chile suele pensarse como algo completamente ajeno al cine chileno. Sin embargo, no se trata de una producción externa a la industria nacional, sino de una parte constitutiva de ella, no solo porque proviene del mismo territorio, sino también porque los medios disponibles y las dificultades que enfrenta el cine indígena son las mismas que atraviesan al cine chileno en general. Si bien existen algunas líneas de financiamiento enfocadas en temáticas indígenas, estos fondos suelen ser insuficientes y no permiten desarrollar películas con los estándares de calidad que exige la industria.

Es por ello que, al hablar de las dificultades del cine indígena realizado en Chile, resulta necesario referirse también a las dificultades estructurales para hacer cine dentro de la precaria pseudoindustria cinematográfica existente en el país. Estas problemáticas principales pueden resumirse en cuatro puntos.

En primer lugar, el alto costo del cine. Si bien es posible realizar películas y cortometrajes con presupuestos diversos, no existe un «cine sin costos». El informe final del *Estudio de costos de la industria cultural audiovisual* realizado por el Observatorio de Políticas Culturales en 2021 dice lo siguiente:

Respecto al costo total de un largometraje, considerando todas las fuentes de financiamiento declaradas y toda la cadena de producción, se estima que en promedio entre 2019 y 2020 el costo de un largometraje nacional fue de 409,7 millones de pesos, considerando todos los formatos. (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2022, p. 108).⁸

A pesar de lo abultado que pueda parecer el monto, basta revisar los créditos de cualquier película para comprender que detrás de cada nombre hay trabajo remunerado, equipos técnicos, logística y tiempo especializado. Cuando se habla

de presupuestos bajos, no se alude al sueldo del director o directora, sino a la imposibilidad de financiar dignamente el trabajo colectivo que el cine exige.

En segundo lugar, la inexistencia de una industria audiovisual propiamente tal. En Chile las productoras son pocas y concentran una cantidad limitada de proyectos. La mayoría de ellas desarrollan iniciativas internas y rara vez abren espacios para ideas externas, lo que restringe fuertemente el acceso a financiamiento. Pese a los beneficios económicos, culturales y sociales que podría generar, el país no ha impulsado de manera sostenida una política de desarrollo industrial audiovisual. Tal como se plantea en el estudio antes citado. Al no existir una industria consolidada, los lugares donde presentar y desarrollar proyectos son escasos.

Son las personas a cargo de la producción de películas o quienes las dirigen lo que, a partir de una idea, arman un equipo para elaborar el guión y desarrollar el proyecto, el que se lleva a cargo en base a un fuerte componente de voluntarismo del equipo, incluso cuando no se cuentan con todos los recursos que se requieren. (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2022, p. 110).⁹

En tercer lugar, el modelo de financiamiento basado en la competencia por fondos públicos. Los recursos son limitados y los proyectos compiten entre sí en un sistema que no necesariamente premia la mejor idea, sino la más avanzada en términos formales. Se exige presentar carpetas de arte, *teasers*, guiones cerrados y presupuestos detallados bajo formatos complejos, que suelen requerir asesorías especializadas. Esto deja en desventaja a quienes no cuentan con experiencia previa en postulaciones o con equipos consolidados.

Además, los proyectos son evaluados por comités que asignan puntajes en un contexto donde, aun obteniendo evaluaciones altas, muchos quedan fuera simplemente porque los fondos no alcanzan, quedando la decisión final atravesada por criterios subjetivos. Por otra parte, los fondos culturales no cuentan con una línea claramente definida respecto de qué buscan financiar. Tal como señala el cineasta Diego Soto en una reciente entrevista en *Culto de La Tercera*:

Una de las grandes quejas que tenemos actualmente es que hay ciertas grandes productoras que se llevan muchos de los fondos y que es muy difícil competir contra ese tamaño. Lo que nunca se ha definido, y lo que habría que definir, es si el objetivo de los fondos de cultura es fomentar la existencia de una industria o fomentar la democratización y la diversidad de las expresiones

8 Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2022). *Estudio de costos del audiovisual 2022*. <https://www.cultura.gob.cl>

9 Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2022). *Estudio de costos del audiovisual 2022*. <https://www.cultura.gob.cl>



artísticas. Esas dos metas quizá se pueden llevar a cabo en paralelo, pero no son lo mismo (Soto, 2026).¹⁰

En cuarto lugar, y quizá el factor más determinante, se encuentra la falta de recursos económicos de base. El cine es un trabajo colectivo que requiere la contratación de profesionales especializados —técnicos, actores, músicos, diseñadores, entre muchos otros—. Quienes provienen de familias con altos ingresos pueden financiar proyectos iniciales mediante capital propio o redes cercanas, como ocurrió con algunas productoras emblemáticas del cine chileno. De este modo, el apoyo económico familiar puede marcar la diferencia entre hacer cine de industria, realizar cine de bajo presupuesto o, directamente, no hacer cine. Si bien existen casos excepcionales de cineastas que logran sortear estas barreras económicas, estos suelen presentarse como prueba de una supuesta meritocracia. Sin embargo, al observar el origen social de quienes conforman mayoritariamente el sector audiovisual, dichas trayectorias resultan más bien excepcionales que representativas.

Por lo tanto, al observar este contexto, es posible comprender que la posibilidad de hacer cine —e incluso vivir de ello— depende en gran medida del origen y del contexto social del que se proviene. Esta situación, además de ser injusta y poco equitativa, nos lleva a preguntarnos cuántos talentos no han llegado a realizar películas simplemente por enfrentar barreras económicas. Tal como advertía Núñez de Pineda en el siglo XVII, el problema no es nuevo: cuando las oportunidades dependen más de las redes y los recursos que del mérito y el trabajo, el conflicto deja de ser individual y se vuelve estructural.

Dificultades adicionales para el cine indígena

Porque el cine no es solo una herramienta para mostrar lo que somos, sino también para imaginar y construir lo que podemos llegar a ser, juntos.

OLOWAILI GREEN ¹¹

Además de todas las dificultades ya mencionadas, el realizador indígena enfrenta obstáculos adicionales. Primero, existe una falta de presupuesto para temas propios. Los fondos destinados a temáticas indígenas son limitados y solo cubren ciertas fases de realización, pero no la obra completa. Esto nos obliga a trabajar con presupuestos reducidos, sin espacio real en la industria ni acceso a los fondos convencionales. Tal como explica la cineasta gunadule Olowaili Green:

Uno de los principales desafíos está en los fondos de financiación pública y privada: aunque existen líneas específicas para proyectos étnicos o comunitarios, la bolsa económica que se destina a estas convocatorias es considerablemente menor frente a los fondos «generales» o convencionales. Esto refleja una desigualdad estructural, en la que se siguen reproduciendo jerarquías dentro del mismo sistema audiovisual (Green, 2025).¹²

Segundo, el cine indígena requiere un trabajo colectivo y respeto por las personas y los espacios naturales. La metodología de trabajo en nuestros territorios es diferente, sobre todo en entornos rurales. Grabar allí implica mediar entre el equipo técnico (a menudo externo) y la comunidad, y adaptar el rodaje a las dinámicas locales, lo cual choca con los ritmos acelerados de la industria. Esta rigidez financiera y productiva muchas veces hace que los cineastas indígenas eviten

¹⁰ Soto, D. (2026, 22 de enero). Diego Soto, cineasta: «El sueño de una industria no es algo que me parezca atractivo ni acorde a nuestra realidad como país». *La Tercera*. <https://www.latercera.com/culto/noticia/diego-soto-cineasta-el-sueno-de-una-industria-no-es-algo-que-me-parezca-atractivo-ni-acorde-a-nuestra-realidad-como-pais/>

¹¹ Green, O. (2025, 10 de junio). «El cine indígena no solo es para mostrar lo que somos, sino para imaginar y construir lo que podemos ser juntos». *Consonante*. <https://consonante.org/noticia/el-cine-indigena-no-solo-es-para-mostrar-lo-que-somos-sino-para-imaginar-y-construir-lo-que-podemos-ser-juntos-olowaili-green/>

¹² Green, O. (2025, 10 de junio). «El cine indígena no solo es para mostrar lo que somos, sino para imaginar y construir lo que podemos ser juntos». *Consonante*. <https://consonante.org/noticia/el-cine-indigena-no-solo-es-para-mostrar-lo-que-somos-sino-para-imaginar-y-construir-lo-que-podemos-ser-juntos-olowaili-green/>

grabar en sus propias comunidades, pues es casi imposible adaptar un proyecto a las lógicas occidentales, tanto al momento de postular a financiamiento como al desarrollo del proyecto mismo.

En tercer lugar, la supervisión de la comunidad. Cuando se es realizador indígena perteneciente a una comunidad es necesario poner especial cuidado en las formas de representación. Esto se debe a que, al formar parte de la comunidad que se retrata, se convive cotidianamente con quienes son representados. Por lo tanto, se es plenamente consciente de que cualquier gesto irrespetuoso o carente de pertinencia cultural será observado y juzgado por los propios pares. Esta responsabilidad en el acto de representar obliga a ser aún más cuidadosos de lo habitual. Al momento de crear suele presentarse el proyecto a miembros de la comunidad para resguardar que no se incurra en ofensas ni en malas representaciones. No se trata de validar las historias, sino más bien de ejercer un cuidado ético, especialmente cuando lo que se representa es un colectivo.

Cuarto, el constante juicio externo y la sobreexplicación. Tal como se mencionó anteriormente, cuando se realizan películas sobre temáticas indígenas, suele esperarse que estas respondan a un determinado imaginario de «lo indígena». Tanto los espacios de financiamiento de líneas indígenas como los fondos generales suelen estar dirigidos por personas formadas desde una mirada occidental, lo que provoca que, en numerosas ocasiones, los realizadores indígenas debamos sobreexplicar conceptos culturales. En cambio, cuando se presentan proyectos ante colegas indígenas, tanto a nivel nacional como internacional, las dificultades son distintas. Las preguntas, correcciones o propuestas cambian, ya que, más allá del país de origen, los pueblos indígenas solemos compartir una cosmovisión similar. Cuando quien guía o evalúa el proyecto es una persona externa a esta cosmovisión, los cuestionamientos se desvían y dejan de enfocarse en si la historia es interesante o tiene potencial masivo; en cambio, suelen centrarse en cuán «indígena» es la propuesta, destacando o problematizando aspectos que para los realizadores no resultan esenciales. Esto obliga al realizador a invertir una gran cantidad de tiempo en explicar su cosmovisión para que la propuesta sea comprendida y validada por evaluadores cuyo marco cultural y de razonamiento es completamente distinto.

Y, por último, pero no menos importante, el factor idiomático. Los pueblos indígenas contamos con idiomas propios, diversos incluso dentro de una misma cultura. Por lo tanto si una película incluye diálogos en una lengua originaria es probable que se requiera la participación de traductores, lo que incrementa los costos y los tiempos de trabajo, especialmente cuando los realizadores no dominan plenamente el idioma. Por otra parte, los realizadores indígenas, que



Frame de *Ida*, de Ayelén Lonconao Vargas, 2026.

no dominan bien el español, quedan en desventaja al momento de postular o de realizar un *pitch* frente a inversionistas.

Todos los puntos señalados anteriormente permiten comprender que la falta de espacios de representación indígena no es un fenómeno aislado, sino más bien la manifestación de un racismo y un clasismo solapados, ya mencionados. Se ha configurado, en la práctica, un sistema en el que nuestras historias no tienen cabida y en el que somos sistemáticamente invisibilizados. La industria audiovisual está estructurada de tal manera que, para muchos, la única vía posible para hacer cine es a través de producciones independientes y de bajo presupuesto, o el denominado «cine de guerrilla».

Esta realidad no afecta únicamente a los realizadores indígenas, sino también a cineastas chilenos pertenecientes a los sectores sociales más precarizados. No es posible que nuestra industria audiovisual se sustente prácticamente en los bienes propios o en los ingresos de las propias familias. Es urgente que, como país, comencemos a crear una industria audiovisual, al mismo tiempo que se democratizan los espacios de representación.

Aun así, y a pesar de tener todo en contra, los cineastas seguimos intentando. Tanto chilenos como indígenas, continuamos haciendo películas incluso cuando las condiciones nos son adversas. Muchos seguimos buscando espacios, ajustando presupuestos y realizando sacrificios personales para llevar a cabo nuestras obras, al mismo tiempo que intentamos garantizar salarios justos a quienes participan en

ellas. Estoy segura de que, si alguno de nosotros ganara la lotería, una parte importante de ese dinero estaría destinada a contar la historia de nuestros sueños. Porque soñamos mucho y como dijo el productor y director de cine Pablo Greene, «Tenemos que ser adictos a contar historias para tener que pasar por todos estos suplicios» (Greene, 2025).¹³

Quien decide ser cineasta sabe que no se hará millonario haciendo películas; conoce las dificultades de la industria, pero también la belleza y la relevancia de este oficio. Es por eso que, cuando solicitamos financiamiento, a diferencia de lo que muchos creen, ese dinero no va al bolsillo del director o de la productora, sino que se distribuye entre múltiples áreas y, por lo general, resulta insuficiente, generando más deudas que ganancias. Aun así seguimos haciendo películas, pese al desgaste, al estrés y a la frustración que implica ser parte de una sociedad que, muchas veces, parece hacer todo lo posible para que el cine no se realice. Avanzamos paso a paso, abriendo camino donde es posible y resistiendo a pesar de la injusticia.

Quando se comprende el rol del cine dentro de una sociedad y este efecto espejo que provoca es cuando comenzamos

13 Greene, P. (2025, 26 de mayo). Entrevista al director de Los People in the Dragon: «Yo creo que un arma de sobrevivencia y resistencia es y va a seguir siendo la risa». *Culturizarte*. <https://culturizarte.cl/entrevista-al-director-de-los-people-in-the-dragon-pablo-greene-yo-creo-que-un-arma-de-sobrevivencia-y-resistencia-es-y-va-a-seguir-siendo-la-risa/>



a entender la importancia de que dentro del arte se permita la presencia de diversas voces.

Es muy diferente hacer cine sobre indígenas, que hacer cine desde una mirada indígena.



Regreso a casa

Ayelén Lonconao Vargas

No puedo volver a casa
mi *tuwün*, mi hogar está muy lejos de aquí
extraño el viento, el sol, las tardes
extraño el lago, el mate, el fuego, el olor a humo

No puedo ir a mi casa
doce horas de ida y doce horas de vuelta
al parecer es mucho tiempo

El tiempo es oro
y justamente oro es lo que no tengo

El trabajo no me permite pausar para volver a casa...
y cuando tengo esa pausa el costo del pasaje aumenta...
se duplica, se triplica, se cuadruplica

Nadie piensa en la gente que quiere volver a su hogar,
nadie piensa en los que estamos lejos de casa
nadie piensa en la familia que no vemos, a los tíos,
primos, abuelos, hermanos, padres o sobrinos

Nadie piensa en los *ngillatun* a los que no asistimos,
en los *palin* a los que no vamos,
los *eluwün* donde no estamos presentes,
solo podemos despedir a nuestros muertos desde la distancia

Vivo al margen de mi comunidad,
a veces me entero de lo que ocurre en mi lof gracias a la prensa
que es mi tío, que habla con mi mamá y ella me cuenta

El tiempo es oro, por eso no tengo tiempo
sobrevivo atrapada en esta gran ciudad,
soñando constantemente con el día
en que pueda volver a disfrutar del aguacero de invierno
o de un tecito con agua sin cloro junto al fuego

A veces sueño que vuelvo y mi casa no está
el Bosque cortado sin vida, el lago gris,
la lluvia que no regresa y deja secar todo,
despierto de mi pesadilla y no siento alivio,
solo miedo
miedo de nunca poder regresar...
miedo de que ese lugar, puede ser
que algún día ya no exista.



Tukulpan

Mónica Lonconao Ovando

Recuerdo de niña, ser diferente a los demás compañeros de la escuela
mi mamá hablaba un idioma diferente del castellano,
con sus parientes y amigos
en la escuela tenía dos compañeras que eran mis amigas
teníamos algo bien especial,
algo en común con Gabriela y Marta,
también sus padres se juntaban con mi mamá,
especialmente en las reuniones de apoderados
se sentaban al final de la sala, ahí compartían sus percepciones,
escuchaban a la profesora y a ratos hablaban en mapuzungun
a veces nos visitábamos y ahí todo fluía

En el campo escuché a mis abuelos y mis tíos,
conversaban y yo sin entender qué decían
salvo alguna palabra en castellano
que se mezclaba naturalmente en la conversa
y yo sin entender esa lengua madre,
desconocida, ocultada y hablada en voz muy baja
para no ser escuchada en la ciudad
y me preguntaba y me pregunto
¿por qué no aprendí a hablar la lengua de mi mamá?

La infancia solitaria en las casas donde trabajaba mi mamá
todo el día sin verla,
sin hablar,
sin conversar,
muy sola en los patios de esas casas,
mirando las flores, los árboles,
imaginando mundos,
percibiendo olores

Tengo un recuerdo de un olor muy intenso,
el olor a pasto cortado con olor a rocío de la mañana,
al lado de una pérgola blanca,
en el silencio de la mañana con total ausencia de palabras

Mi madre ausente en mi ser,
atareada en los deberes de empleada doméstica puertas adentro
una esclava,
siempre agradecida de que la dejaran trabajar con su hija

A ratos fui regaloneada por los patrones de mi mamá
el tata, don Armando,
él me llevaba de compras motivado por la nostalgia de su nieta Sofía
que vivía en otro país
el consuelo y añoranza de la nieta que no estaba,
en eso coincidimos,
ambos teníamos añoranzas y nostalgia por no estar con nuestros seres amados,
uno por la distancia
y la otra por el deber del trabajo tan desconocido que tenía que hacer mi madre.



lda

Ayelén Lonconao Vargas

A mi abuela la conocí en el cementerio
ella falleció muy joven
murió por una enfermedad que jamás debió ser mortal
murió por ser pobre, por ser india, por atenderse en la
Posta Central de Santiago de Chile

De mi abuela solo me quedó una foto, la de su carnet
en esa época pocos mapuches o pobres tenían el privilegio
de ser fotografiados
me quedó su apellido y su nombre mal escrito. Ella se llamaba Ida del
Carmen, al registro civil no le gustó y le pusieron Juana
me quedó el recuerdo de mi madre, que cada año la recuerda y
me habla de ella
Hoy camino por los lugares que ella caminó
me pregunto cómo fueron sus días en el campo
cómo fueron sus días en la ciudad de Santiago
cómo era su rostro cuando recorrió
los mismos lugares por los que hoy yo transito

A veces la extraño
pero es algo raro extrañar a alguien que nunca vi
que nunca estuvo presente
pero la veo,
la veo en mi madre,
la veo en mi rostro,
la veo en mi historia,
la siento en la ausencia del idioma que jamás aprendí

De mi abuela no heredé su *kupam*
ni su *ükülla*

ni su *trarilonkgo*
ni su *trapelacucha*
todas sus pertenencias fueron arrebatadas por la pobreza

Ella si heredó joyas de su madre
con profunda angustia las vendió para tener para comer
las vendió con el dolor de su alma y con el dolor del alma de mi madre
se las vendió a alguien, que al igual que muchos inescrupulosos se aprovechó de su
inocencia y su necesidad
«no son de plata» le dijo, y pagó tres chauchas por nuestro tesoro
sin otras opciones mi abuela se dejó estafar...

Probablemente esas joyas terminaron en algún museo como tantas otras... o de-
rretidas y transformadas en otra joya carente de identidad

De mi abuela heredé una familia
un lof, mi *tuwün*
la forma de entender la muerte
la forma de entender la vida

De mi abuela heredé sus ojos, que me permiten ver a través de su historia y de la
historia de tantos otros.



Carta al académico *winka*

Ayelén Lonconao Vargas

Habla y habla y sigue hablando

Al académico *winka* no le interesa escuchar,
solo quiere hablar hasta más no poder

Al académico *winka* no le interesa la reflexión del indio
solo nos ven como sujetos de estudio
y toda nuestra forma de ser es pintoresca

El académico *winka* jamás se bajará del podio
en el que se puso y que lo pusieron sus amigos académicos

El académico *winka* se sentará contigo por horas
a explicarte cómo eres,
cómo te denominan
y cómo según él deberías autodenominarte

El académico *winka* mientras habla levanta una categoría sobre otra
sin importar si estás de acuerdo con lo que dice o no,
él lleva tantos años estudiando que está seguro de lo que habla
poco importa que tú lleves toda tu vida siendo,
y tus ancestros te transmitieran la cultura por la sangre y la vivencia
eso no importa,

pues nadie te da un título por vivir lo que denominan cultura
El académico *winka* vive en el mundo *winka*,
donde el más fuerte sobrevive,
donde el conocimiento trae dinero,
donde si no sabes y no publicas
no puedes ser parte de ese selecto grupo llamado académico

Por lo tanto, en lo alto de su podio
la palabra humildad jamás resuena

No asumen que no saben,
no asumen que no entienden
porque eso sería una vergüenza para él

Mejor entonces explicar todo lo que es indígena,
indigenismo, pueblo originario, indios...

Su conocimiento se basa en el amigo que conocieron,
la comunidad que visitaron
e incluso la nana india que tuvieron...
muy «dije» ella

En caso extremos se respaldan con 20% de sangre indígena que corre en sus
venas,
como si eso bastara para entender la cultura y años de racismo

Basta con que el *winka* interactúe con un indio
para que ya se sienta con toda la autoridad de la sabiduría

La «consulta indígena» no vinculante se repite constantemente a lo largo de
nuestra historia
hacen como que nos preguntan
pero las respuestas ya están escritas
solo necesitan un Huenuman, un Ancan, un Millaleo
o cualquier nombre que suene autóctono
para poder validar cualquier estudio, cualquier opinión

El académico *winka* no entiende,
pero según él, entiende



no hay nada peor que la falta de conciencia de la propia ignorancia
y es que, al igual que el académico *winka*, la sociedad occidental no puede simplemente aceptar lo incomprensible,
deben entendernos,
deben explicar quiénes somos,
y por qué somos así
solo de esta forma pueden aceptarnos

El académico *winka* no logra entender porque nunca dejará de ser *winka*...
¿cómo es posible eso?
si ellos respetan tanto,
si ellos nos quieren tanto
y hasta comieron tortilla al rescoldo frente al fuego
mientras sus ojos se llenaban de lágrimas por el humo,
¿qué más indio que eso?

Aun así, con todo el amor del mundo,
el académico *winka* jamás cederá su espacio académico a un indígena
la opinión del *winka* predomina sobre el indio,
porque la discusión siempre se dará en *winkadungun*,
con sus palabras complejas sacada de textos,
que mientras más incomprensibles, más irrefutables son

Para pelear con el *winka* hay que aprender su idioma,
aprender sus categorías
y quizás así se podría dar un diálogo...
quizás porque el académico *winka* habla, habla y no escucha

Me pregunto si ellos sabrán,
que cuando estamos reunidos en nuestro lof,
poco importan sus discusiones sobre la cultura, la epistemología, la semiótica o la identisemioculturología
tenemos otras preocupaciones, pero eso a ustedes no les interesa ni les compete

El académico *winka* siente que tiene que tomarnos de la mano,
cual niño, y guiarnos hacia el futuro
nos explican cómo debemos organizarnos
y dan cátedra tras cátedra,
como si ellos supieran cómo guiar un país,

como si Chile fuera el mejor ejemplo a seguir,
como si Chile fuera un país justo con sus propios ciudadanos
Llevamos cientos de años sobreviviendo
sobrevivimos al inca, al español
y resistimos hace doscientos años al chileno
¿qué les hace pensar que necesitamos su ayuda?

Para el académico *winka*, jamás estaremos a su altura,
pero esto no es del todo racista,
porque en el olimpo donde habita el académico
nadie entra además de ellos
basta ver cómo tratan a los funcionarios de sus propias instituciones
el funcionario, por más estudios que tenga,
jamás estará a la altura de un académico
y mucho menos podrá opinar sobre lo que es mejor para ellos
porque los funcionarios no saben...
a ellos también hay que llevarlos de la mano al futuro,
pero jamás preguntarles qué opinan,
jamás dejarlos entrar al olimpo

El lugar donde el académico *winka* tienen más poder, que es en su trabajo,
es en la actualidad un ejemplo de injusticia,
de racismo y por sobre todo de clasismo
prácticamente crearon un sistema de casta universitaria y a nadie le importa
y aun así tienen la arrogancia de explicarnos cómo funciona el mundo,
de hablarnos de un mundo más justo y tratar de guiarnos a lo que ellos llaman un
mejor futuro

Al final, el mapuche que pasa por la deformación universitaria
estudia para poder hablar su idioma,
para poder explicar en sus palabras
aquello que se niegan a ver y escuchar

El estudiante indígena habita en el límite entre su cultura y la academia,
poco a poco vamos llenando nuevos espacios
el académico *winka* se asusta, le estamos quitando el monopolio del conocimiento
indígena y esa forma de colonizar aún no quieren soltarla



Nosotros no estudiamos para aprender de nuestra cultura,
nuestras raíces se aprenden en casa,
el académico *winka* no entiende que si estudiamos
fue justamente para poder contradecirle.

Chillka wingka kimelfe mew

Ayelén Lonconao Vargas

Traducción: Norma Hueche Nahuel

Zugu-zungumekey ga

Wingka kimelfe küpa alcutukelay
Re küpa ñi zugufiel kizu

Tati wingka kimelfe, zuamkelafi Mapuche ñi genezuam
Re küpa chillkatueiñmew
taiñ az mogen kagechi zugugey pu wingka mew

Wingka kimelfe turpu nagkelayay ñi wente weyiñ mew
chew ta tukugerkey kake wingka kimelfe mew

Wingka kimelfe alun nütksamkayaeymew
eymi tami azgen mew
chumgechi üytugeymi
ka chumgechi müley tami kizu üytugeal

Wingka kimelfe ñi zuam mew witxapurakey kake zugu
zuamkelay taiñ txuürüm zugu
Fey ta alun txipantü yeniey ñi chillkatun, fey mew mekey ñi zugu
newe falikelay eymi tami femgen
ka tami fütakecheyem ñi elel kizu tami mollfün ka mogen mew
fey ta falilay



iney no rume papeltugekelay ñi az mogen mew
wingka kimelfe, wingka mogen yeniey
chew ta zoy newengelu mogegerkey
chew ta kimün küpalerkey ran
chew ta kimnolmi ka pegel-kelaymi
konlayaymi pu wingka kimelfe txokiñ mew

Fey mew, ñi wente weyiñ mew
pichi faliwün zugu gelay

Pilay ñi kimnoal
genezuamkelay ñi azumnoal
rumeñma yewekey

Fey mew zugukey chem am ta «indígena»
«indigenismo, pueblos originarios, indios»

Kizu ñi kimün küpay kizu ñi wenüy mew
kiñe lof chew tañi amual
kam mapuche nana ñi txemetew

Kiñeke kimelfe zugukey mapuche mollfün nierkelu ta kizu
femgechi küpa ñi azumfiel ta az mogen ka üzen

Re nüttxam mew mapuche engu
pu wingka zoy kimnier

«Consulta indígena» ka rumel ta femkey taiñ zuam mew
femufaluwiengün ñi ramtukawal
welu, llow zugu zew wirigekey ñi chillka mew
re zuamkey engu kiñe mapuche Huenuman, Ancan, kam Millaleu pigelu
chuchi mapuche üy rume
kizu ñi falitukunual ñi chillkantun, ñi zuam

Wingka kimelfe azumkelay .
welu, fey ta azümkey ñi rakizuam mew
Kimnolu che ta falilay
wingka kimelfe reke, pu katxipakeche
azumkelay egün

müley kizu azümal taiñ az mogen
feypikunual lnei am iñchiñ
ka kizu taiñ femgen
femgechi falintugeafuiñ
Wingka kimelfe azumkelay chumgelu wingkagealu
Chumgelu kay?
yamchegey egün
rume piwkentuku eiñmew
Rügal kofketuy egün ina küttxal mew
shelkütripay ñi külleñu fitrũñmew
¿Chem ta zoy Mapuche gey?

Femgechi, kom poyewün mew
wingka kimelfe elulafi ñi weyiñ küzaw kiñe mapuche mew
wingka zugu zoy fali kiñe mapuche mew
re wingkazugun mew nentuy ñi zuam egün
kizu ñi zugun nentuñmgey lifru mew
zoy küzawgelu ñi azumayal, ramtugelay rume

Taiñ malozungual pu wingka mew, müley taiñ kim wingkazuam
femgechi pepi txaf zuguafuiñ
wingka kimelfe re zugu-zugukey ka alkütukelay
kizu ramtuken fey egün ñi kimal
taiñ txawüal lof mew
newe falilay fey engün ñi zuam, az mogen, wingka kimün chillkatun,
kake zuam nieiñ, welu füta zungu gelay eymün mew

Wingka kimelfe küpa nüntueiñmew, pichiche reke ka yeniaeiñmew taiñ txekayal
feypieñmew chumgechi witxapurakeafiyiñ taiñ koyagtun
re kimeltukey egün
chumgechi yenieal kiñe mapun
Chile mapu inayekintugenofulu
Chile mapu küme norümzugukelay ñi pu che mew

fentxen txipantü mew yenieñ taiñ mogeal
zoy mogekenonürpuiñ Pu Inca, pu español ka
ka weychatukuniñ zoy epu pataka txipantü pu chileno mew
¿Chumgelu txokiñkey egün zumkeiñ kizu ñi kelluwün



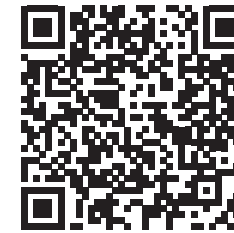
wingka kimelfe, fey reke ngelayaiñ
welu, tüfa üzen zungu no
wente weyiñ mew ta mülelu fiechi kimelfe
fey egün konkey egün müten
azelchekelay kake pu küzawfe
kake küzawfe nierkefulu kizu ñi chillkatun
turpu puwlayay chew ta mülelu wingka kimelfe
ka turpu nentuzugukelayay kizu ñi zuamfiel
pu küzawfe kimnierkelay
fey egün ka nüntueyew ñi küme txekayal
welu chumkaw rume ramtugekelay ñi txokiwün
konkelay egün ñi weyiñ mew

Wingka kimelfe zoy poder niey kizu ñi küzaw mew
fantepu fey ta norümzugugenon,
üzewün ka mallmawün
kizu ñi mallmakeche ñi welliñ zewmakey engün
ka iney no rume feypikelay
ka femgechi feypikunueiñmew chumgey ta wallontu mapu
chumgechi nieal zoy küme txürüm mapu
ka yeniaeiñmew zoy kümeke zungu mew

Pu mapuchegen müley ñi goymayal wingka chillkatun zugu
chillkatukey ñi kim wingkazugual
ñi kizu pepi zugual wingka reke
fey ta küpa pekelay egün ka alkütukelay

Mapuche chillkatufe ragintulerkey ñi az mogen mew ka wingka kimün mew
ñochika puwkeiñ feychike wingka weyiñ mew
wingka kimelfe llikarkey pu mapuche ñi müntunkawün kizu taiñ kimün
ka feichiwingkagetun zugu küpa lelümükelafi egün

lñchiñ chillkatukelaiñ taiñ kimal taiñ az mogen
taiñ folil kimgerkey taiñ ruka mew
wingka kimelfe azumkelay taiñ chillkatual
taiñ malozuguael kizu fey egün mew



Enlace a las obras audiovisuales
Regreso a casa, Tukulpan, Ida,
Carta al académico Winka

Agradecimientos

Quiero agradecer a todas las personas que han apoyado la creación de esta obra. En primer lugar, a mi hermana Luna, quien siempre me escucha, me lee, me hace correcciones y fue mi asistente de cámara en la obra audiovisual. En segundo lugar, a mi pareja y compañero de vida, Damián Pardo, con quien sueño mucho y comparto largas horas de conversación. Varias de las ideas que se reflejan aquí son producto de esos momentos. Gracias por ayudarme a escribir mejor, por soñar conmigo y por la reflexión y el consejo constante.

En tercer lugar, a mi mamá, Mónica, quien no solo aportó con un poema, sino que ha sido mi consejera y mi nexa directa con lo que es mi cultura, mi *tuwün* y el ser mapuche. A mi padre, David, quien siempre me ha incentivado a sentirme orgullosa de mis raíces; algo que cuando niña no entendía, pero que con el tiempo fui comprendiendo cada vez más. A Norma Hueche, quien me asesoró en el idioma y la cultura. Fue a partir de nuestras conversaciones que muchas cosas comenzaron a cobrar sentido. A mis colegas cineastas indígenas y chilenos, quienes siempre respondieron a mis preguntas. Sus respuestas fueron fundamentales para la reflexión de este proyecto.

Al equipo audiovisual del Museo de Arte Precolombino, Claudio Mercado y Pablo Villalobos, quienes facilitaron material y aportaron ideas para la obra audiovisual. Y, por último —y no por eso menos importante—, al grupo de *Tramas*, tanto a los becarios como a profesores, con quienes compartimos tardes de *nutram*, y a los coordinadores Victoria Maliqueo y Claudio Alvarado, quienes nos guiaron en este proceso con amabilidad y facilitando todo su conocimiento para poder profundizar en estas obras. Fue muy bello cursar esta beca junto a personas tan potentes, inteligentes y llenas de *kimün*. Muchísimas gracias.

Biografía



Mi nombre es Poleo Calipso Painemal Castillo, soy travesti y mapuche, tengo 27 años. Nací en Temuko, Chile y pertenezco al lof Ramón Painemal, ubicado en Coihue Painemal. Me especializo en pintura, muralismo e ilustración, a menudo utilizando esmalte al agua sobre grandes superficies, óleo y pintura digital. He participado de varias exposiciones colectivas en Santiago, desarrolladas en espacios como el GAM, Matucana 100, la Universidad de Chile y la Embajada de Alemania. Además estoy comenzando un camino como curadora. A través de mi arte exploro la realidad travesti, trans y no binarie planteada desde lo experiencial, utilizando elementos biográficos propios y prestados, lo que está profundamente arraigado a mi identidad mapuche. Desarrollo obras que dotan de contexto y valor al panorama travesti, trans y no binarie indígena y chileno actual. En última instancia, pretendo fomentar el respeto por estas personas y preservar su patrimonio cultural.





Cuando inicié este proyecto contacté a algunos lamngen Travestis, Trans y No Binaries (TTNB), con quienes logré ponernos de acuerdo para colaborar. Ellos fueron Ange Cayuman, Shakin Huaiquil y Pewmayen Figueroa. La idea era ir a conocerles a Wallmapu, quedarme algunos días en sus casas y trabajar junto a ellos en la realización de obras pictóricas, fotografías y algunas entrevistas, todo esto para conocer más biografías y territorios. Antes de ir a verles viajé a Bolivia al Reencuentro Plurisexual, al cual los tres también asistieron. En este viaje conocí a muchas personas de diferentes pueblos-naciones de Abya Yala, y quien robó mi atención fue Marimar, pues terminé invitándola al proyecto.

Marimar, encuentro en El Alto

La Paz, Bolivia, mayo 2025

Me acuerdo que cuando conocí a Marimar dudé de si era una mujer trans o una mujer cis, yo solo la veía como una viejita carismática y coqueta. Ella es una trave histórica del norte de Argentina, tilcareña, sacerdotisa inca, la ternura hecha persona. En una actividad del Reencuentro Plurisexual fuimos a El Alto, donde se lanzaron fanzines realizados por personas de las diversidades ancestrales. Durante el evento, a las 10:30, mi alarma de hormonas sonó, tomé mi estradiol de 2 mg, miré a Marimar que estaba sentada al lado mío y le pregunté si quería una. Me dijo que sí y pensé: obvio que es una travesti. Salimos a pasear por el recinto que tenía



grandes esculturas de animales y bastante vegetación, nos tomamos fotos, nos dieron almuerzo y partimos al teleférico de vuelta.

De ahí en adelante anduvimos muy juntas. En vez de irnos al hostel donde nos alojábamos nos fuimos a la feria 16 de Julio y estuvimos toda la tarde comprando ropa, recorriendo las calles y conociendo espacios construidos en base a ladrillos que dejaban ver el paso del tiempo. Cuando estaba por anochecer pasamos a comer unos pancitos con té, tomamos el teleférico y volvimos al hospedaje que quedaba en el centro de La Paz.

Tres días compartimos. El último día, previo a la marcha que realizamos luego de explicarle en lo que estaba trabajando, le pregunté:

—¿Le gustaría participar en este proyecto?

—Sí hermana, usted hace un arte muy lindo.

Le tomé fotos en la manifestación y en el teleférico; no tuvimos mucho tiempo. En la noche de ese mismo día realizamos la entrevista en un bar con mucho ruido, pero no nos importó, lo que importaba era hacer el registro.

Pewma, tejer hacia el futuro

Cunco, Wallmapu, junio 2025

Viajé de Santiago a Villa García a la casa de Pewmayen Figueroa. Estuve cerca de una semana junto a ella, su pareja Juani, y sus perritas Blanca y Ashi. Yo llegué con un abrigo peludo, falda, pantis, bototos con plataforma de 15 cm y una maleta grande. Cuando llegó la Pewma a la garita donde me dejó el bus me dijo que teníamos que caminar un par de kilómetros para llegar. Por suerte nos salió hacer dedo y nos dejaron en el portón de su casa; solo quedaba caminar unos metros hacia dentro. Pewma me grabó recorriendo el camino de tierra, muy citadina con gran maleta y ropa de ciudad. Nos reímos mucho de esta imagen. Luego llegamos a la casa, conocí a su familia y desayunamos.

Ese mismo día fuimos a la cascada El Canelo, hicimos dedo, nos llevaron casi altiro. Había que atravesar bastante bosque nativo, dos troncos que servían de puente sobre el agua, y algunas subidas empinadas. Era una caminata muy hermosa y entre el verde llegamos a la cascada, que era muy alta —hace mucho tiempo no estaba en un lugar así—. Pewma y su pareja Juani tenían un lugar para

ubicarse que usaban siempre, saludaban en mapuzungun al territorio, les ancestres, a la cascada; ofrendaban mate mientras sus perritas exploraban los alrededores. En todo este transcurso grabé y fotografié a la lamngen. A la vuelta, como estaba oscuro, nadie nos paraba, pero justo pasó el último bus y me senté en el asiento de las estupendas, el de adelante, al lado del conductor.

Al día siguiente compartimos, conversamos, y nos dedicamos a estar en casa. Yo estaba avanzando un retrato digital para una pega en Santiago y realizando cotizaciones para un proyecto que me ofrecieron. En la noche, en un par de horas le hice un retrato al natural a la lamngen, y quedamos refelices con el resultado. Era primera vez que la retrataban, como a casi todas las personas que retrato. Para mí retratar al natural es una forma de inmortalizar el tiempo que he pasado junto a una persona, se abren espacios de intimidad a través de esta práctica, las conversaciones se tornan intensas y profundas. Esta forma de pintura nunca me deja indiferente, siempre me remueve el *piwke*.

Estuvimos un par de días en casa porque se puso a llover, Pewma me contaba sobre cómo iba avanzando la construcción de su casita que estaba frente a la casa de sus padres —donde estábamos—, sobre cómo ella y Juani la estaban construyendo entera, y de la minga travesti para terminar de construir el techo antes de que comenzaran las lluvias. Fueron a ayudarla Antonia, la Tiwa, y no recuerdo quién más. También me contó sobre sus viajes por toda Latinoamérica junto a Juani, en un auto que acondicionaron para aquello, cómo adoptaron a sus perritas Blanca y Ashi en este viaje que duró años, y otras grandes historias junto a personas TTNB que conocieron en el camino y que hoy son parte del Tejido Plurisexual, con muchas dificultades, cosas curiosas y momentos felices. Siento mucha admiración por la articulación humana que ha liderado Pewma en torno a la defensa de los territorios indígenas y los cuerpos ancestrales diversos.

Aunque la lluvia no paraba, fuimos a Temuko a ver *Marichi Tukulpan, Memoria implacable* (2025), panorama al que se nos sumó la Antonia, una histórica de Temuko. La película fue muy removedora por la forma en que con pruebas irrefutables se dejó en evidencia el genocidio indígena en Puelmapu. Antonia nos comenzó a contar sobre sus compañeras travestis mapuche antiguas, sobre sus dolorosas muertes, y cómo nunca hallaron culpables. Imagino lo difícil que debe haber sido para las lamngen. Conociendo de su boca la dureza en las historias de algunas travestis históricas blancas no logro aún dimensionar como deben haber sido las trayectorias de vida de las históricas de rostros morenos, pelos negros chuzos, labios gruesos, pómulos prominentes, pezones morados oscuros y cuerpos lampiños. Se dice que seguramente hubo matanzas de travestis cuando esta palabra aún no era usada para nombrarnos. Yo pienso que sí, por eso no existe un significado claro en mapuzungun para la palabra *weye*, —yo nunca seré un pero

me hubiera gustado serlo, dice la Seba Calfuqueo en una videoperformance—. No existe una clara genealogía travesti indígena de más de 90 años. Hasta hace poco solo existían: «Esos dos se pierden juntos en el campo por horas», «ella vive con la mejor amiga, es bien ahomburada», «el Machi es como medio... tú sabís».

Cuando acabó la lluvia fuimos a Icalma, hicimos dedo hasta Melipeuco. Nos llevó un hombre de campo, del sector, era conversador. Luego caminamos bastante hasta que un cura gringo que hablaba raro el español nos llevó, nos dejó en medio de la carretera y caminamos harto más. Después una pareja santiaguina que estaba de vacaciones nos llevó directo a Icalma. Fue largo el viaje, pero tuvimos suerte, pues nos demoramos menos de lo esperado. En Icalma decidimos ir a lo que parecía una península desde nuestra perspectiva. Subimos hasta la parte más alta, ahí en medio del bosque nativo y con el lago de fondo. Entrevisté a Pewma y la fotografié. Cuando nos íbamos, bajamos por cualquier lugar, porque necesitábamos bajar rápido. Sorteamos la densidad de colihues, las bajadas empinadas y el desconocimiento de la geografía, y logramos llegar al camino. Fuimos a un paradero por si pasaba un bus, o para hacer dedo de vuelta, y nos llevó un hombre que iba en su camioneta de escolta de un paseo en cuatrimoto; nos dejó en Melipeuco.

En Meli justo estaba sucediendo el Festival del Changle, y pasamos a comer empanaditas de este hongo, a tomar navegado y a comer pizza, además de ver los bailes de conjuntos folclóricos del sector y los concursos donde participaban los vecines más guachacas. Volvimos a hacer dedo hacia Villa García y caminamos a casa. Al día siguiente me tocaba seguir mi ruta, y yo ya sentía lo nutritivo de este encuentro.

Shakin, emerge el bosque nativo dentro del monocultivo

Galvarino, Wallmapu, junio 2025

Viajé en la tarde desde Villa García a Temuko y desde Temuko a Galvarino. Iba a la casa de Shakin Huaiquil y su familia, llegué de noche y me fueron a buscar al terminal en camioneta su hermano Mallyn, Mewulen, una amiga de ellos y Shakin. Les cabres tenían ganas de tomarse un copete, la Shakin sabía que yo no tomo casi nunca, así que pensaba que no era buena idea, pero acepté, necesitaba desconec-

tarme un ratito. Pasamos a comprar unas cositas, luego la amiga de les chiques fue a acostar a su hijo, tomamos un poco en la camioneta, y fuimos a la casa de Shakin. Ahí conocí a sus padres, dos dirigentes mapuche bien importantes. Su papá incluso fue el primer alcalde mapuche de Galvarino, eran una familia muy amorosa e inteligente. Me sentía muy tranquila estando ahí. En el carrete conversé un par de horas, tomé vino y me dormí no tan tarde, porque viajar siempre cansa.

Al día siguiente conversamos más con un desayuno rico, conocí un poco más la historia de les padres de Shakin. Sentí mucha admiración y emoción de conocer gente con ideales tan fuertes, y de cómo los llevaban hacia adelante constantemente. Me emocionaba que su familia la amara tanto. Me era extraño ver que la trataban con la misma delicadeza que tratan a mi prima y a mis tías en el campo. Yo igual quiero sentir un trato similar por parte de mi familia, pensaba. Después me acordé de que siempre fui de la fuerza, lo bruto, mojarme, cavar, embarrarme y correr; ni mi pincelada es delicada. Creo que me emocionó la posibilidad de que una familia mapuche de campo pueda vivir con una integrante travesti tal y como ella es. Me contaron que fue un proceso familiar largo y complejo. Lo importante es que lo atravesaron juntas para llegar a buen puerto. La mamá de Shakin nos sirvió el almuerzo, comimos solo cosas ricas esos días. Luego de almorzar fuimos afuera a hacer el retrato al natural de Shakin. Estábamos al lado de un *mayin*, las vacas pastaban, se hizo tarde y nos dio frío, así que entramos a la casa y terminamos la pintura en la cocina junto a su familia. A todes nos gustó mucho el retrato, le decían a Shakin: «es igual a ti, flaca».

Al día siguiente Shakin me mostró sus obras pictóricas, que estaban colgadas por todas las paredes de la casa; me comentaba que trabajaba sobre el *Az Mapu*, y que pintaba estos paisajes de monocultivo: garitas, barbechos, camiones aljibes y camiones con leña, porque es de lo que estaba rodeada. Encontraba absurdo que la gente pintara de manera romantizada el paisaje de Wallmapu mientras casi todos los territorios estaban siendo explotados. También me mostró otras búsquedas pictóricas que hablaban sobre su mundo interior. Yo estaba fascinada pensando que las obras de Shakin debían ser aún más conocidas.

Al día siguiente, le propuse a Shakin salir a tomar fotos y entrevistarla. Ella no tenía muchas ganas, yo sentía que le estaba presionando un poco para salir y le decía:

—Lamngen lléveme a un lugar bonito acá, alguno que le guste.

Le costó pero aceptó, me llevó a un monocultivo que se había quemado hace un tiempo muy cerca de su casa. Me comentó que más allá alguna vez fue a caballo y había bosque nativo. No fuimos para allá porque era muy lejos, nos quedamos en la plantación de eucaliptos. Estábamos tomando fotos mientras caminábamos y de repente nos fijamos que había un coihue grande y solo en medio de estos

árboles invasores. Decidimos ir a él, Shakin se sentó bajo su sombra y yo me senté un poco más lejos mirando a ambas. Era muy poético ver a Shakin y un coihue resistiendo en medio de pequeños pinos que brotaban y el gran gris de fondo. Esta imagen me hace recordar una reflexión de Mikaelah Drullard, en cómo para ella el género cis-binario es una gran plantación que busca que nada diferente a esto crezca; les travestis somos bosque nativo.

Mientras la fotografiaba, Shakin me contaba que ella no sentía gran apego por su *mapu*, que la encontraba fea, ajena, porque el paisaje no era lo que debía ser. Estaba cansada de los camiones con leña y agua, de oler la explotación apenas ponía un pie fuera de casa. Me decía que donde su abuela —que es machi— aún hay bosque nativo y entremedio corre un estero, que por esa *mapu* siente cariño. A mí me pasa similar con mi *mapu*, pero nunca había podido verbalizar esa falta de conexión y pérdida de autoestima que se genera cuando nuestros territorios son explotados. Por eso el río y el *mayin* para mí siempre han sido tan importantes, son los lugares que han permanecido a pesar del extractivismo. Es triste pensar en cómo me sentiría si les pasara algo. Fue liberadora la conversación.

Con más ánimo, después Shakin me llevó al río *Küyen* que pasaba cerca, caminamos por tierras ya cosechadas, pasamos entre los alambres, buscamos por dónde atravesar el esterito para no quedar embarradas. Seguimos caminando por el barbecho hasta llegar al río. Ahí en la puesta de sol entrevisté a Shakin mientras iba oscureciéndose todo. Hacía mucho frío cuando terminamos; caminamos a su casa para tomar once junto a su familia, abrigades por la conversación y la cocina a leña.

Shakin Huaiquil, óleo sobre lino, 120 x 90 cm, 2026.





Ange, archivo audiovisual y el inesperado retorno al *tuwün*

Temuko, Wallmapu, junio 2025

Fuimos juntas con Shakin a Temuko, pasamos primero a espacio KOM, ella iba a mostrar un corto en la Universidad de la Frontera (UFRO), en una muestra de cine mapuche. Esto lo organizaba Treile Media, productora audiovisual y agencia de comunicaciones de la que es parte Ange Cayuman. Vimos varias producciones audiovisuales y me fui con Ange a su casa que quedaba cerca de la universidad. Cuando llegamos me pasaron una pieza en el segundo piso, me cambié de ropa, me acomodé y bajé. Justo habían amigos de los *roomies* de Ange y estuvimos conversando y riendo bastante rato. Uno de ellos se había hecho una liposucción hace poco y tenía un humor muy bueno. Después de un rato tomamos once y nos fuimos a acostar, había sido un día largo.

Al día siguiente Ange tenía que trabajar, así que seguí avanzando mis pinturas digitales y proyectos de «Mapuche en Santiago». Ange llegó en la tarde, conversamos un rato, descansó y en la noche realizamos el retrato al natural. Él era súper bueno para mantener la postura que habíamos acordado. El retrato nuevamente se parecía bastante y fue celebrado por quienes lo vimos.

El último día lo acompañé a una ponencia en la UFRO sobre personas LGBT+ indígenas, donde él exponía, sentí mucha admiración de la información que maneja, de su trayectoria y su desplante en el escenario. Grabé toda la ponencia, luego fuimos a su oficina donde me contó que está creando un archivo audiovisual con cintas encontradas, que muestran vacaciones de personas blancas en comunidades mapuche. Lo interesante es que de fondo se ve la vida cotidiana mapuche sin fines antropológicos, lo que evidencia la realidad de nuestro pueblo hace aproximadamente un siglo. En este lugar donde está trabajando el archivo fotografié a Ange. Encuentro increíble la posibilidad de retratar a alguien que está en medio de un proyecto que será, a mi juicio, muy revelador.

Salimos de la universidad y fuimos a tomar el bus a Imperial, para luego ir a Cancura. En Imperial compramos un par de cosas para tomar once junto a su mamá y su hermana. Llegamos a su *lof*, bajamos al estero por el que Ange siente un gran amor y lo entrevisté ahí. Estaba con mis plataformas de 15 cm, intentando mantener la cámara firme, parada sobre la tierra húmeda e irregular. Fue difícil e incómo-



do, pero debía ser ahí. Tomamos once y conversamos sobre arte, me contaron de una exposición pictórica de una lamngen, la cual montó en una *ruka*, me mostraron fotos y quedé maravillada, porque además la mamá de Ange era parte de les retratades de la expo. Luego me fueron a dejar a Imperial, pasé a un café a esperar a mi primo Bastián, para que me llevara en auto a donde nuestra abuelita en Coihue. No iba hace cuatro años a mi *lof*.

Estuve una semana en mi *tuwün*. Fue muy lindo volver a ver a toda mi familia, comer comida de mi abuela, hablar con mis hermanxs y primxs, y creo que lo más significativo fue salir con mi primo Maxi a Temuko. Él compró un celular de regalo para mi abuela, que le encargó mi tía Gaby, y después fuimos a ver una exposición de Pablo Lincura en la Universidad Católica de Temuco (UCT). Nos gustó mucho, mi primo nunca había ido a ver una exposición y yo caí en cuenta de que nunca había salido a pasear a la calle con un familiar siendo travesti. Me sentí tan digna, sobre todo porque sentí a mi primo tan tranquilo. Lo invité a comer comida india y le gustó mucho, luego hicimos unos trámites, fuimos al terminal rural, nos compramos unos helados y unas papas fritas, tomamos el bus a Chol Chol y nos fuimos abrazades conversando leseras y acordándonos de los chistes que solo sabíamos él y yo.

Muy abrupto para ser solo retratos: reflexiones sobre el *ñütram* y la cabida del retrato como voz disidente

En esta indagación de otras lamngen —que como yo han experimentado transformaciones para convertirse en quienes son, sin dejar de lado sus memorias, ternura y legados— decidí emplear la metodología del *ñütram* porque solamente nosotres, diversidades ancestrales, conocemos nuestras historias, esas que compartimos en redes muy íntimas. Solo mis más cercanos conocen mis experiencias de vida con lujo de detalles. Por ejemplo, hay situaciones por las que he pasado de las cuales ni siquiera mi familia nuclear está al tanto, producto de muchos años de

Ange Cayuman, óleo sobre lino,
120 x 90 cm, 2026.



incomunicación, debido a mi desobediencia al sistema cis-heterosexual. En este sentido la metodología del *ñütram* dentro del mundo mapuche, como del mundo travesti, es la forma tradicional de circular conocimientos, y tejer una memoria viva. Para quienes muchas veces han sido excluides de espacios académicos, o no tiene interés en estos, las historias orales han sido la manera de dejar un legado.

Me cuestiono, ¿la sociedad sabe de nosotres?, ¿se habla de les indígenas LGBT+?, ¿sobre las experiencias ancestrales diversas? Ante estos cuestionamientos creo que muchas veces se conversa de nosotres desde la desinformación y con caricaturas poco reales. Puede ser «indio weko», «travesti, transexual», «mapuche», los peores insultos que se digan les adolescentes y adultes riendo, aludiendo a que nuestras identidades, corporalidades, experiencias, lenguaje, inteligencia y diversidad de características que nos componen son inferiores, a que ocupamos un lugar bajo los canones hegemónicos de la blanquitud. La blanquitud no solamente es racista, también es transodiante, academicista y clasista.

Algunas veces no es necesario ser de piel clara para aliarse con ese sistema. Pienso en la —para ellos— miserable imagen mental que se forma al pronunciar esto, esa imagen que nos dijeron que éramos, la misma con la que cargué tantos años. A veces encuentro fragmentos de ella. Desde niña siempre me he preguntado si en los espacios que habito —conformados mayoritariamente por personas blancas— me verán así, como una caricatura. Yo creo que aprendieron a callar la forma en que les impusieron verme/nos. Otros —muy pocos— genuinamente no están regides por la blanquitud. Dudo. Vienen por mí, decía la Claudia Rodríguez. Noto como a algunos se les escapa algo todavía; me encuentro junto a una olla a presión que en algún momento va a explotar y a mostrar su interior, el vapor blanquecino me calienta la cara, me incomoda y me pone alerta. Aun así me quedo, hay mucho por disputar.

¿Qué queda para nosotres que estamos acostumbrades a tener que defendernos?, ¿la gente sabrá que nuestro caminar travesti indígena en la ciudad va acompañado de comentarios, gritos, risas burlescas, toqueteos, y todo tipo de acosos de manera cotidiana? Parecido a lo que comentan las lamngen cis al andar con su *tukuluwün* en la calle. Me he pensado vestida de *mapuche zomo* en mi *lof* y siento miedo, no sé como esto sería recibido. Me he pensado vestida de *mapuche zomo* caminando por las calles de Santiago y siento aún más miedo. Hay aún un espacio inexplorado ahí para mí. No sé cómo me sentiría, pero me da curiosidad. Me gustaría vestirme de travesti mapuche y eso suena a vestirme con mi propia piel. Creo que ahí radica la urgencia de retratar a personas con quienes compartimos experiencias de vida similares, pues al retratarles también me retrato a mí, y brindamos la posibilidad de que futuras generaciones encuentren pinturas como espejos en los cuales reflejarse. El retrato se vuelve un espacio de autorepresen-

tación y autodescubrimiento, un lugar negado donde acceder. El retrato travesti indígena situado vuelca el «así son ustedes» y dice «esto somos, así es nuestra realidad». La pintura hace *ñütramtun*, es un eco de referentes, conocimientos, bellezas, experiencias, territorios, luchas, penas, injusticias y logros. Este tipo de prácticas emancipatorias son las que posibilitarán la existencia de personas de las diversidades ancestrales con vidas plenas y proyectos de vida realizables.

Durante el proceso de investigación en el Museo Chileno de Arte Precolombino, Felipe Armstrong me mostró las piezas en exhibición que él consideró que reflejaban formas antiguas de experimentar el cuerpo, la sexualidad, y cómo estas tenían impacto social, político y espiritual, formas que poco tienen que ver con las construcciones hoy preponderantes. Bat-ami, por su parte, me mostró su investigación, y profundizó en los posibles significados que podrían tener ciertas piezas. No me sorprendió que ambas me comentaran la resistencia del medio museístico a la lectura LGBT+ de las piezas por ser «lecturas contemporáneas, adheridas a un fin político» o «por ser piezas primitivas». Ambas decían: «¿No son acaso lecturas contemporáneas y antojadizas las que se les han dado a las piezas desde estas instituciones?». Asociar lo indígena a lo primitivo, y lo hoy en día conocido como comunidad LGBT+ a la posmodernidad, es un error; ambas cosas siempre han coexistido, y estas piezas son documentos que lo evidencian. Podría citar textos coloniales que hablan de/por nosotres, pero solo se necesita la presencia de les travestis indígenas vives para validar nuestras existencias. En este texto hablo desde lo experiencial para derribar esa cosa a la que estamos sujetos, tener que explicar nuestro género exclusivamente desde la ancestralidad.

Poder adquirir estos conocimientos, tomar las piezas con mis manos, entender los evidentes y no tan evidentes significados de ciertas formas, posturas, atuendos y símbolos me hacen también sentir respaldada por quienes habitaron estos territorios antes. Más allá de validar mi identidad y expresión de género a través de estas piezas, pienso que ellas deberían ser nombradas como lo que son, «la experimentación del cuerpo de formas indígenas». No hay nada más indígena que ser travesti —pienso—, vivir tu cuerpo como te dé la gana, porque en Abya Yala ser travesti significa derribar el género cis-binario.

El museo es el reflejo de un sistema sociopolítico que clasifica cuerpos, los investiga, los piensa, los asocia a la blanquitud y decide por sobre ellos. Por esto dudo siempre de entrar a estas instituciones por ventanas que iluminan espacios oscuros, ser esa luz que revienta en las partículas de polvo que flotan en la oscuridad, esas que de otra forma no se podrían observar. Siento sobre mí aquella lupa institucional que piensa que mis conocimientos no son suficientes y/o válidos para la academia, por ser muy de campo, muy indígenas, muy furiosos, muy tristes, muy travestis, muy ajenos a la realidad de un país que se construyó sobre nosotres.

¿Debe venir un *wingka* a hablar por/sobre mí porque maneja la forma académica correcta y los estudios para nombrarnos?

Para mí lo más importante de mi paso por el museo fue conocer a los otros becarios, poder escuchar sus historias de vida y cómo en cada una afloraba mucho conocimiento indígena. Eso me hacía pensar en lo valioso de nuestros relatos. Las herramientas que nos brindaron los talleristas fueron excavar en uno perdiendo el miedo y el pudor de mostrar lo que íbamos encontrando. El cuidado que pusieron Victoria y Claudio en cada parte del proceso ha sido fundamental para llevar a cabo los proyectos. Es muy importante que haya personas indígenas guiando estas instancias, y que también encarnen las problemáticas a tratar. Esta colectividad me hizo entender el sentido de mi texto. Cuando hablaban de sus experiencias indígenas tradicionales en el presente yo solo las encontraba en la infancia, y quise explicar el porqué.

En la historia del arte chileno las representaciones de personas indígenas y/o afrodescendientes han sido tituladas con nombres genéricos o deshumanizantes: *El jugador de chueca* (Nicanor Plaza, 1800), *Madre araucana* (Virgilio Arias, 1896), *La Negra* (Graciela Aranis, 1931), o incluso *Figura* (José Venturelli, 1944). En esas obras el arte funciona como un dispositivo de alfabetización del borramiento y la colonización, al ocultar la identidad de las personas retratadas con palabras impuestas por Europa para nombrarnos, despojados de humanidad.

En cambio, los retratos de hombres blancos suelen llevar sus nombres como títulos, donde el arte se vuelve un vehículo para trascender y ostentar el poder que se tuvo en vida. Por eso, cada obra de esta serie se titula con el nombre y apellido indígena de la persona representada: no porque busquemos emular esa tradición, sino porque nuestros nombres también merecen ser inscritos en las historias oficiales.

Este espacio ausente que somos en la historia da pistas de lo importante que es dar a conocer dentro de nuestras comunidades indígenas y LGBT+ nuestras experiencias de vida, ya que muchas veces pareciera que ambas no pueden ser experimentadas en un mismo cuerpo.

¿Qué queda para nosotres que estamos acostumbrades a tener que defendernos?, ¿la gente sabrá que nuestro caminar travesti indígena en la ciudad va acompañado de comentarios, gritos, risas burlescas, toqueteos, y todo tipo de acosos de manera cotidiana?

Poleo, un *pewma* demasiado grande para caber en estructuras pequeñas

Coihue Painemal, Wallmapu 2020

Cuando comencé mi transición tuve un *pewma*. Tenía 11 años más o menos. A esa edad era una niña gordita con ropa muy ajustada, de colores vibrantes y apastelados que no combinaban. Además, usaba chuteadores y el pelo corto a los lados, un poco más largo en la parte de arriba, muy erizado, chuzo, pelito de la zona. Sentía mi cadera, mi poto y mis pechos grandes, más que el de otros niños gordos. Me gustaba, me sentía femenina, pero sabía que debía esconderme. Recuerdo que bajaba mis poleras, camisas y polerones incesantemente, buscando que no se marcara mi genitalidad ni mi poto, porque a esa edad ya sabía que un cuerpo como el mío debía dar vergüenza.

Era la hora del almuerzo, estaba en la casa del tío Galva. Él siempre hacía asados, mataba un chanco y uno o dos pollos, asaba una parte y la otra la congelaba. Llegaban las personas del lof con les que se llevaba bien. Por lo general iba mi abuela María, mi hermanito Jaime, mi papá, las hermanas de mi papá, mis primes. También mis tíos Santi, Poroto y Nelson, además de sus hijes y los hijos de mi tía Fresia, que era esposa del Galva. La Panchula iba cuando mi abuela y la Fresia estaban peleadas. La Panchula que era hermana de mi tata Samuel —que murió cuando mi papá era niño— siempre odió a mi abuela y su descendencia, aún no sé por qué. Mis primes y yo nos llevábamos bien con los nietos de la Panchula, que eran nuestros primes en segundo grado. Eran mayores y recuerdo que un verano en el que fuimos mucho al río juntas nos hicieron panqueques con mermelada y manjar. Eran ricos, nunca los había probado.

Yo estaba como siempre pegada a la parrilla comiendo, no sé dónde me entraba tanta comida. Podía comer más de lo que puedo comer hoy. Estaba mirando cómo se colaban las ligustrinas entre las mallas de pollo y volaban las chaquetas amarillas, las abejas, las moscas y los moscardones. Atrás de eso había chanchos bebés mamando y el pozo de Galva que en medio tenía una isla con un árbol alto, que me recordaba a la casa del Maestro Roshi. Me di vuelta y venía caminando hacia la parrilla mi tío Poroto —el *longko* de la comunidad—, quien el 2020 ya había

fallecido, y su hijo, mi tío Nelson —el *longko* actual—. Venían a hablar conmigo. Caminamos un par de metros al lugar donde mi tío Galva guarda su camioneta. Me sentí contenida, abrazada, aunque solo estaban parados frente a mí, uno al lado del otro.

Luego mi tío Poroto dijo:

«Acá siempre ha habido gente como tú, y siempre han tenido roles importantes. Para lograr lo que te toca a ti tienes que ser muy responsable».

Nelson me miró con cara de ternura y validación. Me apretaron los hombros en señal de cariño.

A los pocos días de haber tenido ese *pewma*, tuve que ir donde mi tío Nelson a pedirle unos papeles para la beca indígena. Yo iba de pasada nomás, pero me invitó a tomar once con él, mi tía y mis primes. Me ofrecieron carne, huevo, sopaipillas, pan, té y mate. Yo era vegana y comía poco en ese tiempo, estaba muy *awingkada*, así que debo haber aceptado una sopaipilla y un té. Nos pusimos a conversar. Mi tío me contó que estaban haciendo talleres de mapuzungun en la sede, y que estaban haciendo una investigación, porque al parecer habían descubierto unas trincheras bien grandes que se deben haber usado en alguna guerra.

De repente llegamos al tema LGBT+ y me preguntó si yo era gay. Le dije que sí. Después me preguntó si era trans y le dije: «No, no creo». Yo hace poco había comenzado mi transición y sabían cuatro personas: la Andrea, el Juanjo, el Maxi y la Anastasia.

Siguiendo el tema, le expliqué la problemática trans de la ropa, el pelo, la apariencia, la discriminación, la persecución y la falta de acceso a la educación y salud, etcétera. Mi tío hizo un nexo con la experiencia educativa de sus hijes, a quienes les discriminaban por ser mapuche, usar su *tukuluwün* y su pelo largo. En ambos casos se trataba de discriminación por la apariencia y la propia identidad. La conversación terminó con dos preguntas. «Tío, ¿hay alguien del lof que sea LGBT?», a lo que respondió que él no sabía de nadie, pero que podía ser que sí. «Tío, ¿y qué rol cree usted que podemos tener las personas LGBT en el lof?», «cualquiera, eso da lo mismo, lo importante es que quien asuma un rol lo lleve con responsabilidad».

Yo ahora pienso en mi *pewma*. Hubiera sido lindo que algún adulto me hubiera dicho eso en mi adolescencia en mis salidas o sacadas de clóset, una apretada de hombros o algo similar, haber recibido apoyo y no violencia. A los 16, después de invitar a un chico muy afeminado a la casa, mi abuela me preguntó si yo era gay. Yo le dije «no soy gay», ya había pasado por situaciones similares donde confesar mi orientación sexual a un adulto se tornaba en violencia. No quería que mi abuela me hiciera lo mismo. Años después entendí que ella era la única que me dejaba llevar amigos —posibles pinches— a su casa, y era algo de lo que no hablábamos, nomás. De adulta cuando comenzamos a hablar sobre homosexualidad me contaba

que todes en la comunidad sabían que parejas de hombres y de mujeres se iban a perder por horas en el campo. Me contó sobre un amigo gay que pasaba en la casa, que murió por complicaciones por el VIH cuando se fue a vivir a Santiago, y cuando le pregunté por la palabra weye me dijo: «parece que así le decían a los gays». Creo que me querían proteger de los miedos que ellos sentían. Por supuesto hubiese sido mejor saber.

También pienso que ese *pewma* me dio dirección. Siempre que me siento perdida me acuerdo de él. Me acuerdo de yo siendo chica, y me acuerdo de dónde vengo, de lo orgullosos que deben estar pu Painemal de mí en el *Wenumapu* por estar haciendo lo que me toca.

Los lugares a los que inherentemente pertenecemos

Santiago, Chile, diciembre 2025

Estaba en el supermercado y mi papá me llamó, tenía algo importante que contarme. Yo estaba pagando, así que le dije: «Espérame que pague, mientras te cuento cosas yo». Estaba comprando los ingredientes para la cena de Navidad de Rimü Mayin y mía. Le decía que estaba feliz de pasarla con mi perrita, que estaba un poco cansada de ir donde amigos o a la casa de sus familias, y que era entretenido pensar en un menú canino. También que me había comprado una toalla playera de Stitch de regalo de Navidad, y que a Rimü le compraría de regalo una lata grande de Brit de pollo. Le conté sobre mi cambio de casa, que andaba buscando ya, y que todo era muy caro, que la próxima semana iría a ver depas presencialmente. Mientras le contaba los problemas que veía o las angustias que me aparecían con este cambio de casa, él me iba aclarando el camino que podía seguir.

Salí del supermercado, y le dije «Ya Charly, ¿qué tenías que contarme?». Me dijo que él quería consultar a sus hijes antes de tomar decisiones, que quería regalarle una hectárea de tierra a sus tres hermanas, para que la compartieran. Que no quería hacer a escondidas este tipo de cosas. Yo le dije que estaba bien que le hiciera ese regalo a sus hermanas. «Quién lo diría, has envejecido bien», le dije en broma. «Sí, yo siempre he sido preocupado por la familia po», dijo en un tono agridulce.

Yo lo seguí molestando porque me daban risa sus reacciones.

Me comentó que quería que mi tía —que vive con mi abuela— se hiciera una casa por el lado que colinda el terreno con la carretera. Ella vendió su casa en Chol-Chol y mi papá estaba preocupado de que usara bien esa plata. Pensaba que ella debía comenzar a construirse una casa ahora, y no ir gastándose el dinero de a poco hasta que ya no le quedara nada. Después me habló de la casa que se haría él, la misma que imagina desde que soy chica, que excavará en el *mayin* para que haya agua todo el año, no solo en las épocas lluviosas. Tendrá su casa al lado.

Le dije: «Aaah, entonces yo me voy a comprar un terreno más lejos, de diez hectáreas, y voy a poner mi casa en medio para que nadie me webee». Él se rió y me dijo: «¿Y dónde voy a comprar?», «No sé, y a todo esto, ¿a cuánto está una hectárea?». «Como a 30 millones», me respondió. «Ah, tú te aseguraste, jajaja, voy a tener que darme un pedazo», bromeé. Entonces me dijo: «Sí, cómo te voy a ir a otro lado. Algo importante en el campo es que todos somos familia, y nadie que no sea Painemal puede vivir acá, es un acuerdo que tenemos en la comunidad hace años para cuidarnos, así que no se le vende a nadie de afuera. En otros lados debe ser parecido».

Estuve varios años sin hablar con mi familia porque sufrí unas situaciones bien violentas de parte de personas que quise hartar. La idealización de la familia elegida me duró poco, lo trans no fue excusa suficiente para aguantar, y estos sucesos me hacían ir cada vez más dentro de mí. Me hicieron notar que mi diferencia es lo que me ha hecho fuerte, y que esa diferencia se estaba diluyendo entre mandatos capitalinos, racismo, clasismo y violencias hacia mi cuerpo. Me sacudí lo *awingkada*, me sacudí la domesticación para aguantar el sufrimiento. Ese no era mi lugar, y yo creía que por compartir algunas experiencias con ellos ya pertenecía, que sin ellos iba a quedar sola; pero no fue así, mi vida mejoró. En medio de este caos volví a escribirle a mi familia, a pedirles contención. De a poco me fui abriendo y les conté qué había sido de mí. Les mostré algunas penas y todo lo bueno que me estaba pasando, en qué iba el sueño adolescente de ser pintora.

Me sorprende darme cuenta de todo el tiempo que pasé lejos de mi familia, lo duro que fue ser una infancia y adolescencia travesti. Pienso que me perdí tantos afectos, ceremonias e instancias que me podrían haber nutrido como mapuche, como los *ngillatun*. El último que recuerdo fue en Rucapangue, creo, y fui un ratito nomás, porque nos invitaron. Yo ya cargaba la vergüenza por como sentía mi cuerpo.

Me acuerdo de que más chica, con mi hermano y mi primo, le tirábamos piedras al *koyon*, y andábamos metidos en misiones de espías. Nos daba miedo que los caballos nos patearan, y creíamos que teníamos poderes sobre la flora, la fauna, el agua, el fuego, el aire y la tierra. En el mismo sitio se organizaban torneos

y fiestas que duraban toda la noche. Al día siguiente con mi hermano y mi primo nos levantábamos lo más temprano posible para ir a buscar las monedas que se le caían a la gente en el piso de tierra y se enterraban de tanto bailar sobre ellas. Después íbamos al negocio de una tía colorina —no recuerdo su nombre— y comprábamos dulces. Teníamos que cruzar todo el *mayin* y un monocultivo para llegar allá.

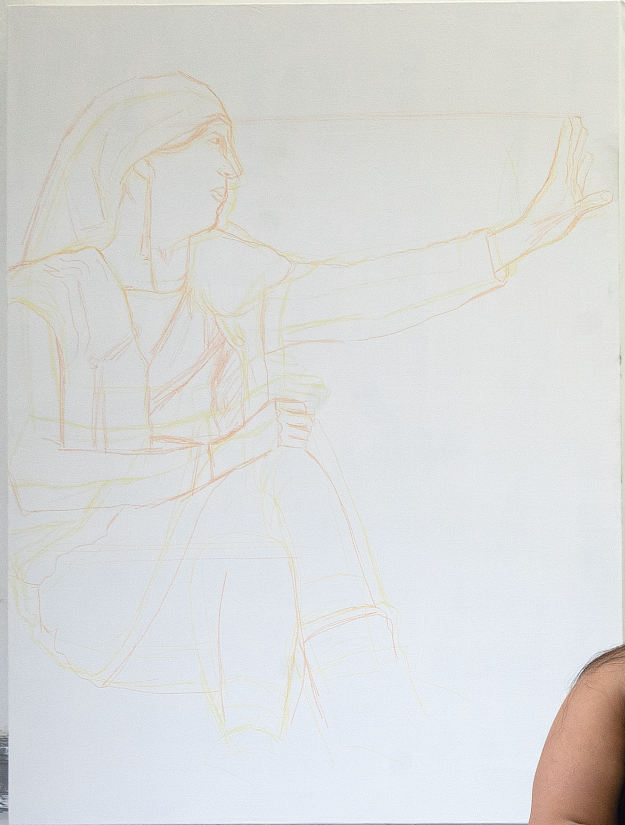
Me pesa haber dejado de ir a los *eluwün*. El último al que fui fue al del tío Nene. Yo lo iba a ver a él de repente. Me trataba súper bien, aunque no interactuábamos tanto. Era un viejito amoroso que estaba dializándose, así que descansaba mucho. Mi abuela me ayudaba a cruzar el bosque, ella se devolvía a la casa y yo seguía sola caminando a la casa del tío. Yo creo que me llevaban porque estaba muy viejito y solo. También decían que yo me parecía mucho a su hermano Hipólito.

Siempre iba a los canales a buscar sapitos, pero ahí nunca pillaba, sacaba castañas, jugaba en la quinta, en la huerta, y cabalgaba en una yegua que se llamaba Barbie. Una vez que fuimos con mi primo y mi hermano vimos que había un picaflor bajo un nylon que cubría un fardo. El Bastián, mi primo, se metió al nylon y lo agarró con las manos. Lo vimos hacerlo a través del plástico. Apenas salió con el pajarito este lo picó y salió volando. Con mi hermano le preguntamos: ¿Cómo es la textura del pájaro? No recuerdo su respuesta, pero hasta el día de hoy pienso que debí haberme metido yo, solo por haber tocado un picaflor.

Del *eluwün* de mi tío Nene solo tengo recuerdos de niña. Lo pienso como un momento triste, pero bello. Recuerdo con mucho cariño que estaba lleno de lamngen, a algunos les conocía y a la gran mayoría no, aunque se parecían a mi familia. Se comía mucho y nos quedamos despiertos hasta muy tarde, cuando me dio sueño me fui a dormir al auto y desperté en donde mi abuela. Mi papá me explicó por qué eran así los funerales mapuche, que eran muy diferentes a los *wingka* en la ciudad. Cuando fuimos al cementerio recuerdo haber ido en una carreta con mis primos y otros niños que no conocía, andábamos jugando. Recuerdo haber tirado un puñado de tierra a la tumba, llorar mucho, y después ir a buscar culebras con mi hermano para calmarnos la pena. Los cementerios estaban llenos de ellas. Nos decían que éramos brujos porque las tomábamos de la cara y hacíamos que abrieran la boca. Nos entreteníamos y no sentíamos miedo. Tenía una habilidad que no conservo a la hora de manipular animales.

Ir al río, al bosque, al *mayin*, salir en bici por mi *mapu*, andar sola, gritar, reírme, sentir miedo, escuchar cosas que no se explican, conocer lugares hermosos, lugares donde pude experimentar mi cuerpo de manera auténtica, cazando culebras, lagartijas, pancoras, sapos, abejas, libélulas, pececillos, patos bebé y una gran lista de animales e insectos solo con mis manos. Intentando cavar para llegar al fondo de la cueva del pequén, entrando a los monocultivos y encontrando árboles nativos en medio, pequeños oasis llenos de vida. Cruzar el río caminando por el lugar

Soy el *pewma* de una existencia borrada, una memoria incompleta, pero real.



Un territorio devastado difícil de amar. Soy todo eso que se me nota en el cuerpo.

que solo quienes somos de ahí sabemos. Que no haya gente de afuera en nuestro río, bañarse en pelota en el humedal mientras llueve en invierno, quedar enterradas en el barro con mi abuela yendo a buscar las ovejas. De esas cosas me perdí muchos años por travesti.

Más que conclusiones, pistas

Pienso que nosotros, diversidades ancestrales, debemos cuidarnos —de una forma similar a la que mi papá me nombró—, para buscar la autodeterminación y afirmarnos en colectivo. También para seguir tejiendo la posibilidad de construir proyectos de vida felices, desde la infancia hasta la adultez mayor. Aunque el pasado tiene mucho que decirnos, los europeos y chilenos borraron gran parte de él, incluso algunos mapuche tuvieron que borrar memorias por miedo al castigo. Las respuestas rastreables se esconden en nuestras experiencias de vida y por eso el ejercicio del retrato y la metodología del *ñütram* me parecen fundamentales al momento de abordar estos temas. En la acción pictórica no solo se representa la apariencia de una individuo, sino que se muestra un pueblo, se crea genealogía, se observa el territorio y dialogan las experiencias de vida compartidas.

Después de las tesis sin argumento en torno al género de Aliwen —hija de Pamela Jiles— pocos mapuche de Ngulumapu quieren cometer un error similar. Hay una lupa sobre quien se atreve a plantear su teoría, investigación, historia o especulación, sobre todo si esta es muy radical. Puede llegar a ser una falta de respeto a la espiritualidad, a las autoridades o tradiciones. Existe una fuerte presión en quien lo hace de encontrar consenso sin objeciones. Como travesti mapuche no busco crear una palabra que redefina todo o encontrar en el pasado todas las respuestas. Sé que hubieron lamngen TTNB con cara de *kultrun* y *chemamüll* antes que yo, porque me lo contó la Antonia —una de las pocas sobrevivientes de esa generación—. También sé sobre sus muertes.

Otros lamngen me han contado similares historias antiguas. Cuando realizo estas pinturas me imagino retratando esos rostros de pu lamngen travestis que hoy serían *papai* y *chachai*, pero murieron muy jóvenes a causa de la violencia blanca-cis-heterosexual. Pienso que nuestra emancipación también es su justicia.

Hace pocos años se está hablando de manera amplia de la existencia y pertenencia de travestis a comunidades indígenas, y en mi experiencia he visto cómo mi gente entiende, se adapta y muta, y cómo las nuevas generaciones descubren rápido que el género es algo que no se impone, se desarrolla. Creo que es solo cuestión de tiempo para ver a las comunidades nuevamente llenas de travestis.



Agradecimientos

A les travestis nos imponen comenzar de cero al transicionar, borrar lo que fuimos. A las indígenas nos exigen ser mujeres —con pene— higienizadas. A los travos ser varones de masculinidad hegemónica. Se nos exige blanquear nuestras identidades.

Yo, como travesti india, convivo con todas mis partes. En mí existen muchos, yo nunca me olvido de ellos. Soy esa niña travesti que se intentaba cubrir de manera compulsiva el cuerpo y esa que predecía el movimiento de los animales para agarrarlos con sus manos; el cascarón de hombre que construyeron para mí. También la que se perdía por horas con el amigo en medio de un silencio en la familia, la *awingkada*. El que viajó en búsqueda de un sueño a la capital y todos los días extraña su *mapu*. La asesinada también soy, porque esa justicia que no les llegó a *pu kuifike travestis* fue la normalización de la violencia para quienes recién comenzábamos a andar.

Soy el *pewma* de una existencia borrada, una memoria incompleta, pero real. Un territorio devastado difícil de amar. Soy todo eso que se me nota en el cuerpo.

Al territorio del que vengo por todo lo que me enseñó. A mi familia, por haberme dado la posibilidad de ser una niña mapuche en el campo y por amar a la travesti que sigo construyendo. A *pu lamngen* que confiaron en mí para retratarles, que me acogieron en sus hogares y abrieron su intimidad para realizar este proyecto. A mis compañeros becarios, por el cariño y *kimün* que me entregaron en este proceso. Al equipo de *Tramas*, especialmente a Victoria y Claudio por el cuidado puesto en cada parte del proyecto. A Cultural Survival por confiar en mi trabajo, y entender la importancia de proyectos artísticos sobre memoria indígena LGBT+ viva. Al equipo de Fundación Mecenaz por apoyarme en cada paso que doy, y por creer en mi visión.



Biografía



Mi nombre es Samuel Yupanqui Mora, nací en Santiago en 1989. Soy sociólogo, perteneciente al pueblo quechua, y desde hace más de diez años me he desempeñado como dirigente de comunidades andinas en la Región Metropolitana. Actualmente soy presidente de la Asociación Indígena Jach'a Marka y del Instituto de Arte, Cultura, Ciencia y Tecnología Indígena de Santiago (IACCTIS). Mi trayectoria se ha desarrollado en el trabajo comunitario, la educación intercultural y la gestión cultural indígena, colaborando con organizaciones, instituciones públicas y espacios académicos en iniciativas vinculadas a patrimonio, memoria, ritualidad y territorialidad.





A veces digo que «las baterías de litio no se comen» para referirme al proceso casi apocalíptico que el propio ser humano ha creado: aquello que hoy se nombra como Antropoceno. Con esta afirmación busco tensionar la idea de desarrollo, planteando que un desarrollo que destruye la naturaleza —que vulnera a la Pachamama— no puede ser comprendido verdaderamente como desarrollo. Sé que esta frase puede parecer simplista o reduccionista, especialmente cuando escribo estas palabras desde un computador y utilizo un teléfono celular que funciona, precisamente, con baterías de litio. La contradicción es evidente y no puedo —ni quiero— ocultarla. Soy parte de ese entramado tecnológico y extractivo, y reconocerlo implica asumir una posición incómoda, pero necesaria.

Es justamente desde esa incomodidad que desenmarañar los entramados de los conflictos se vuelve un ejercicio ético y político imprescindible. Entre la comodidad de habitar la contradicción de manera complaciente, sin mirar sus consecuencias, y la decisión de vivirla de forma consciente, elijo vivir la contradicción y mirar el conflicto de frente. No con la pretensión de resolverla de inmediato ni de situarme en una falsa pureza moral, sino con la voluntad de comprenderla en toda su complejidad.

Si no vemos los conflictos, si no identificamos los nudos que nos sostienen y a la vez nos atan —de manera material, simbólica y políticamente—, no existe posibilidad real de transformación. No se puede desatar aquello que no se ha reconocido previamente. No se puede desenmarañar un entramado si nunca se ha observado el nudo que lo constituye. Ver el conflicto es, entonces, el primer gesto político y ético para imaginar otros modos de relación con la vida, otros equilibrios posibles, aun sabiendo que esos caminos no se recorren desde la negación de la contradicción, sino desde su reconocimiento consciente.

De ahí, en la misma línea de «las baterías de litio no se comen», me asalta una pregunta que no deja de incomodarme: *Mamanchispa llakiynimwan atisunmanchu kawsayta?* ¿Podemos vivir del dolor de nuestra Madre?



¿Qué es lo que defendemos hoy los pueblos indígenas? ¿En qué momento comenzamos a transar tu dolor en procesos de consulta indígena convocados por el Estado o por las empresas extractivistas, en vez de impedir que te pongan la mano encima con la ferocidad de un animal? Pareciera que hemos aceptado que nuestro futuro ya no está en nuestras manos; que somos dóciles, mientras otros construyen su mundo a partir de la muerte de nuestra Madre. Esa es la verdadera crónica de una muerte anunciada, y es ahí donde se instala la impotencia más profunda.

En este derrotero del trayecto indígena, cargamos el fracaso por delante: el fracaso en el resguardo de nuestra memoria, de nuestra cultura, de nuestra lengua y de nuestros modos de vida. La separación de nosotros mismos —el no encontrarnos— es parte de la arquitectura del proceso colonial; es la perpetuidad de la victoria del conquistador, del llamado «hombre civilizado». Esa separación, esa alienación profunda, no es un accidente: es una estrategia histórica.

Por eso me aferro a la duda y a la contradicción. Porque no hay forma de caminar sin conflicto dentro de un sistema anti-vida como el capitalismo y el extractivismo para quien siente el dolor de su Madre. No hay manera de sentarse cómodamente ni en la mesa ni en ningún sillón ofrecido por los dueños de la fiesta. No hay comodidad posible cuando el mundo que se celebra se construye sobre el dolor de nuestra Madre, sobre devastación.

Así, en la incomodidad, en el trauma y en el dolor de las heridas coloniales del pasado, del presente y de las que vendrán, elijo permanecer en la derrota. Porque es allí, en el perder y volver a perder, donde encuentro —paradójicamente— el único sillón posible: aquel que se niega a resignarse ante la destrucción de la memoria; aquel que no puede —ni quiere— habitar la comodidad acrílica del mundo.

¿Y los animales?

De niño siempre me gustaron los animales. Buscaba todo lo que se pudiera ver sobre ellos: documentales, programas y registros que transmitían canales como Animal Planet, National Geographic o Discovery Channel. Recuerdo una escena durante un almuerzo familiar: en la televisión aparecía un programa sobre aves rapaces que llevaban alimento al nido. Las águilas desmembraban a su presa para alimentar a los pichones y mis hermanas se perturbaron, se incomodaron, por lo que se optó por cambiar el canal. A mí, en cambio, me pareció de lo más normal. Además, seguramente, estábamos comiendo algo con carne. En mi casa —o, más bien, para mi mamá— un almuerzo sin carne parecía no ser un verdadero almuerzo;

aunque fuera poca, debía estar presente en algún lugar del plato para que aquello contara realmente como comida.

Más allá de que la crudeza de la vida animal pueda parecernos perturbadora, normalizamos sin mayor conflicto la violencia que sostiene nuestra propia alimentación, nuestro consumo y modo de vida. Esa incomodidad selectiva revela una distancia aprendida: nos afecta ver la vida animal tal como es. Más aún la idea, casi ajena y «prehistórica», de matar uno mismo a un animal, una práctica todavía cotidiana en la vida fuera de las urbes y en muchos pueblos originarios, pero no cuestionamos las violencias que hacen posible nuestra vida diaria.

Las carnes de la tierra expuestas en los forados de las minas a tajo abierto y en sus respectivos relaves nos impactan mucho menos, del mismo modo que las venas de la Pachamama, obstruidas como por trombos —hidroeléctricas, represas, *bypasses-cañerías* de metales que desvían el agua y secan los territorios—. Todo ello no solo evidencia daños ambientales, sino la voluntad de someter a la Madre Tierra a nuestros intereses antropocéntricos y a nuestras «supuestas necesidades».

Para no homologar de manera simplista, se trata de experiencias sensoriales distintas. Las carnes crudas nos devuelven de inmediato el olor de la muerte: nos remiten al pasado de la supervivencia, a aquello que se busca dejar atrás en nombre del progreso, a lo que se asocia con lo animal. Por eso el carnicero sigue siendo una figura incómoda en nuestras sociedades blanqueadas e higienizadas, en tanto permanece vinculado a la manchas de la sangre y la carne. La carne nos perturba porque nos recuerda también nuestra propia condición animal, su cercanía con la vida que se desangra y muere para servir en el ciclo de continuidad de la vida de otros; una realidad hoy borrada, invisibilizada, ausente, no referenciada en los estoicos pasillos de los congelados del supermercado.

Los relaves mineros y las hidroeléctricas, en cambio, han sido revestidos del olor del «progreso». No evocan muerte, sino futuro. Se normalizan porque se presentan como necesidad, como un horizonte de desarrollo que promete liberarnos de ese pasado de carne que chorrea sangre, aun cuando ese futuro se construye precisamente sobre nuevas formas de destrucción y sobre el dolor de nuestra Madre. Del mismo modo, los recientes triunfos del ideario libertario han tendido a relegar a la ignominia y a la sombra del progreso todas las venas abiertas de Abya Yala, invisibilizando y normalizando el despojo y la violencia que sostienen ese supuesto porvenir de aspiraciones.

En la existencia indígena, encontramos respuesta a la tentación de la autocomplacencia, pues nuestra existencia es problemática, deviene de resistir exterminios y pandemias. Somos las huellas impuras del proceso colonial, el error del Estado unitario, la grieta de la chilenización y de la Constitución del 80. Somos

la resistencia de los próceres indígenas que murieron luchando por sus causas de verdadera libertad, y a la vez, somos la memoria sutil que sobrevivió en las lanas de las abuelas, en las comidas típicas, en nuestros «chistosos» apellidos.

Por eso resulta necesario reconocer que lo que hemos perdido es mucho más complejo, profundo y doloroso que la capacidad de poner nombres «choros» a emprendimientos y proyectos en lenguas autóctonas, o de promover turismo indígena comunitario o iniciativas de «valor compartido» con las empresas extractivistas, presentadas como supuestas formas de resiliencia. Esta pérdida se profundiza cuando nos acomodamos acríticamente al discurso del progreso y del devenir, en un contexto donde nuestra cultura ha sido reducida, muchas veces, a objetos de feria artesanal, y donde aquello que se considera valioso de nuestros pueblos es aceptado solo en la medida en que permanezca confinado a los márgenes museográficos del pasado, explicado y administrado por otros, en tanto logre insertarse funcionalmente «al desarrollo»; es decir, en la medida en que optemos por ser funcionales al orden capitalista.

En ese sentido, una de las memorias que han sobrevivido en los contextos andinos —y me atrevería a extenderlo a los pueblos prehispánicos del continente— es nuestra cosmovisión basada en la admiración y el respeto por la naturaleza. Nuestra comprensión del mundo se construye en profunda compenetración con ella: los seres humanos emergen de la naturaleza, son parte de ella y se alimentan de ella, del mismo modo que los animales. Los fenómenos naturales que provienen de la Pachamama también tienen consecuencias e incluso pueden dañarnos —un wayco, un volcán, un terremoto, un rayo o el ataque de un animal más fuerte—, y precisamente por ello se la venera. Más aún, un día todos volvemos a ella.

Estas creencias no pertenecen solo al *ñawpaq pacha* o al tiempo pasado: son constitutivas de la memoria indígena actual, una memoria atravesada por la complejidad de múltiples entramados históricos. Entre ellos se encuentran la colonización, la exclusión persistente dentro de los Estados nacionales y los procesos que de ello se desprenden, como la pérdida de lenguas, culturas, tradiciones y formas propias de ser y habitar el mundo. A estos procesos se suman diversas interseccionalidades, entre ellas el mestizaje, la pobreza socioeconómica y cultural, la vulnerabilidad estructural, la falta de territorio y la discriminación racial, entre muchas otras, que continúan marcando la experiencia indígena en el presente.



Botella zoomorfa: felino. «Paccha», Chimú-Inka, 1400–1532 d. C., cerámica. Museo Chileno de Arte Precolombino, código 422.

En esta línea, los(as) *runakuna* y los pueblos indígenas hemos sido forzados a vivir dentro de los márgenes del sistema que nos despoja: obligados a asimilarnos, a cambiar la resistencia por la negociación, la reciprocidad con la tierra por la administración de la zona de sacrificio, la vida por la muerte, la diversidad del bosque por el monocultivo, y la vida comunitaria por la individual en las urbes. De salvajes pasamos a ser civilizados y domesticados.

Así, los animales —junto con la flora y la fauna, especialmente la nativa— han sido acorralados de manera paralela a los pueblos de Abya Yala y a sus culturas. Son la otra cara de la moneda de un desarrollo abusivo, egoísta y profundamente antropocéntrico: un modelo basado en el daño sistemático y en la destrucción de nuestra Madre. Víctimas del colonialismo y del capitalismo, han sido desplazados, reducidos, sacrificados y utilizados sin cuidado ni respeto, obligados a adaptarse o morir, confinados a reservas, domesticados o empujados a la extinción. Animales y pueblos indígenas compartimos así una historia común de acorralamiento y despojo, marcada por un orden que separa artificialmente a la humanidad de la naturaleza para legitimar la explotación.

Performance *Observación Metalingüística*. Samuel Yupanqui. 2026.



Pensar en los animales, entonces, no es una cuestión secundaria ni sentimental. Es parte central de una crítica profunda al modelo civilizatorio que ha hecho del daño al ecosistema —a la Pachamama— y el sometimiento y negación del otro su principio organizador, pues los que se han quedado sin tierra y que están al borde de la extinción no somos solo nosotros. Como decía mi padre, y como luego volví a escuchar en la palabra del *amawta* Eliseo Huanca Yucra: de señores de estas tierras pasamos a ciervos. Esa frase condensa con crudeza el sentido del proceso colonial: la transformación de sujetos con territorio, memoria y agencia en cuerpos domesticados, administrados y disponibles para el uso de otros.

Los animales y la cultura andina

Reconozco en mi trayectoria de vida un interés primigenio por los animales, anclado en mis memorias de infancia, en la fascinación por su contemplación —ya sea a través de documentales, programas de televisión, enciclopedias o en la experiencia directa— e incluso en sueños, casi como los de Noé, donde los animales están al alcance, me visitan, y, en ocasiones, puedo hasta interactuar con ellos. A ese interés se suma, con el tiempo, el conocimiento de la cosmovisión andina que he ido adquiriendo. En ella, los animales ocupan un lugar central en la comprensión del mundo: no como figuras decorativas ni simples metáforas, sino como seres con implicancia espiritual, memoria y capacidad de mediación entre distintas dimensiones de la existencia. En ese sentido, me pregunto si acaso no hemos olvidado algo de ellos en nuestra propia agencia, en nuestros procesos de resistencia y en nuestro devenir, en el contexto de la secularización de la vida y, por cierto, de la vida indígena.

A partir del *pacha rikuy* o *qhawapayasun pachata*, entendido como la observación constante y el seguimiento atento de los bioindicadores naturales, los pueblos andinos han desarrollado formas propias de conocimiento. A través de los animales, aves, insectos, plantas y de la naturaleza en su conjunto, se revelan señales, indicios y presagios para el ser humano. Estos signos constituyen un punto de partida para la elaboración de saberes vinculados a la relación con la naturaleza y los animales, pues —como ya se ha señalado— la cultura no se comprende de manera aislada, sino como parte de una trama de experiencias, causas y consecuencias que es interpretada por los llamados lectores de la naturaleza. La correcta lectura de estas señales resulta fundamental para garantizar una buena producción agrícola y el desarrollo de la vida, o *allin kawsay* —vivir bien con todo y entre todos—, en las sociedades andinas.

De este modo, a partir de la comprensión de su función y relevancia ecológica o cultural dentro del territorio, a los animales se les va atribuyendo un lugar central en la vida social y espiritual. Así se desarrolló una amplia variedad de saberes vinculados al culto de los animales sagrados, los cuales son objeto de veneración. Estas especies, además de poseer un profundo valor simbólico, espiritual y cultural, cumplen un rol ecológico fundamental dentro de los ecosistemas andinos, siendo especies clave para el equilibrio del medio ambiente en los territorios que habitan. A estos animales se les asocia con las principales actividades económicas del territorio y se les vincula tanto con el buen como con el mal augurio en las labores agrícolas, ganaderas y en la vida cotidiana en general.

Una de las especies a las que históricamente se le ha atribuido un valor espiritual relevante es el *titi* o gato andino. Este felino es asociado por su pelaje y la forma de sus colores a las granizadas, los truenos, los rayos y el agua. Por ello se le vincula con lo sobrenatural y se le rinde culto como una forma de comunicación con los espíritus de las montañas, los cerros tutelares —*apus* o *awkis* en quechua, *mallkus* en aymara—, protectores de los poblados locales. El gato andino se vincula estrechamente con estos cerros tutelares, considerados dueños de toda la fauna silvestre, y es concebido como el animal encargado de pastorear los ganados salvajes, actuando como mediador entre el mundo humano, el territorio y las fuerzas espirituales que lo habitan.

El carácter simbólico del felino queda reflejado en un breve relato recogido por la antropóloga María Ester Grebe (1989–1990):

En tiempos remotos, el mallku era dueño de todos los animales silvestres. Después cedió dos de ellos al hombre para su domesticación —la llama y la alpaca— y el hombre se transformó en su pastor. Pero el espíritu de la montaña necesitaba su propio pastor para su gran ganado silvestre. Entonces eligió al felino, que se convirtió en el pastor sobrenatural del espíritu de la montaña.

De este proceso se desprende una primera gran distinción en la relación con los animales, marcada por la domesticación: *uywa* es el término utilizado para referirse al ganado y a los animales domésticos, mientras que los animales silvestres son denominados *salqa uywa*. Esta diferenciación no implica una jerarquía moral, sino distintas formas de vínculo, cuidado y convivencia dentro del territorio.

La domesticación de los camélidos fue un proceso de cientos de años, acompañado por una rica trama de mitos, relatos y observaciones del entorno. En este periodo, los camélidos comenzaron a adquirir una presencia cada vez más significativa, no solo en la vida cotidiana, sino también en la iconografía andina y en la lectura simbólica del cosmos. La observación de la Pachamama, de las manchas oscuras de la Vía Láctea, permitió comprender el cielo como un reflejo del mundo

terrestre: la Yakana. El andar de los camélidos por el firmamento se inscribía en las sombras del *Willka Mayu*, río sagrado que hoy conocemos como la Vía Láctea, mientras que otras manchas oscuras daban forma a los animales que caminaban sobre la Tierra. Así, el mundo se fue configurando a partir de las referencias que la propia Pacha —el contexto— ofrece, articulando cielo, territorio y vida cotidiana en una misma trama de sentido. Posteriormente, con la llegada de los europeos, una mayor diversidad de animales domésticos comenzó a incorporarse a la vida de los pueblos andinos y también a quedar inscritos en sus expresiones artísticas y culturales.

Desde la cosmovisión andina, la relación entre humanos y naturaleza se estructura a partir de principios de respeto, reciprocidad, complementariedad y equilibrio —el *ayni*—, principios que desbordan las categorías modernas que separan cultura y naturaleza, sujeto y objeto, lo humano y lo no humano. Desde esta perspectiva, los animales forman parte activa del tejido social, territorial, simbólico y político de los pueblos andinos. Encarnan, al mismo tiempo, la alteridad y la cercanía: son lo otro, distinto de lo humano, pero también lo más próximo en sus formas, comportamientos y modos de habitar el mundo.

En muchas cosmovisiones andinas, los animales han sido el principal medio de articulación entre naturaleza y sociedad. Al vincularse con el ser humano —e incluso al albergar parte de su espíritu— permiten la comunión entre el mundo cultural, el mundo natural y las fuerzas sagradas de la Pacha.



Izquierda: Figurilla zoomorfa. Colgante, lítico, pueblo Diaguita (1100–1470 d. C.). Museo Chileno de Arte Precolombino, código D-53.

Derecha: Figurilla zoomorfa: cuadrúpedo. Colgante, lítico, pueblo Diaguita (900–1470 d. C.). Museo Chileno de Arte Precolombino.

En muchas cosmovisiones andinas, los animales han sido el principal medio de articulación entre naturaleza y sociedad. Al vincularse con el ser humano —e incluso al albergar parte de su espíritu— permiten la comunión entre el mundo cultural, el mundo natural y las fuerzas sagradas de la Pacha.



En este sentido, los animales no son externos a la cultura: son parte constitutiva de ella. En este marco, resulta fundamental enfatizar la relevancia que tuvo la domesticación de los camélidos en el devenir histórico, económico y simbólico de las sociedades andinas.

La presencia de los camélidos, así como de los animales silvestres en general, está retratada de una u otra forma en todas las culturas andinas a través de relatos orales, textiles, cerámicas, máscaras, petroglifos, geoglifos, esculturas, danzas y prácticas rituales. Estas expresiones dan cuenta de representaciones que no se fundan únicamente en la dominación o en la fuerza, sino en entramados complejos de sentido, muchas veces difíciles de descifrar desde las categorías del pensamiento occidental contemporáneo. Así, la cosmovisión andina propone una noción de representación de los seres no humanos que no es exclusivamente antropocéntrica, sino relacional y simbólica, sostenida en una responsabilidad ética hacia la vida en todas sus formas.

Animales como el cóndor, el puma, el oso, la serpiente o el zorro no solo encarnan cualidades simbólicas, sino que expresan formas de conocimiento y de acción política. El cóndor, asociado al mundo de arriba, a los cerros tutelares y al *Tayta Inti*, representa una mirada amplia del territorio y una responsabilidad de cuidado que trasciende lo inmediato. El puma, vinculado al mundo del aquí y ahora, remite a la fuerza vital, a la organización comunitaria y a la defensa del espacio habitado. Tanto al cóndor como al puma en lengua aymara se les nombra *mallku*, término que designa tanto a las montañas tutelares como a las autoridades políticas, dando cuenta de una profunda imbricación entre naturaleza, poder y organización social.

La serpiente, relacionada con el mundo interior y subterráneo, simboliza la memoria, el agua y los ciclos de transformación, recordando que en los Andes la política se construye anclada en la historia profunda del territorio, en su simbolismo y en la relación viva con los seres que lo habitan. En este entramado simbólico y político, la figura de la serpiente adquiere una densidad particular. No es casual que grandes próceres de las luchas andinas hayan llevado los nombres de Túpac Amaru y Túpac Katari, términos que en lengua quechua y aymara remiten a la serpiente mítica. Esta elección no alude únicamente a un emblema identitario, sino a una concepción política profundamente arraigada en la cosmovisión andina: la serpiente encarna la memoria histórica que se configura como un símbolo potente de identidad colectiva.

En la cosmovisión andina, el *ukumari* u oso de anteojos ocupa un lugar sagrado como mediador entre el mundo humano y el mundo espiritual, debido a su capacidad de transitar entre los bosques profundos y las altas cumbres. Se le atribuyen rasgos de fuerza sobrenatural y pureza espiritual, encarnados especialmente en la figura del *Ukuku* —el guerrero oso—, quien actúa como guardián de los glaciares y protec-

tor de las fuentes de agua. Su presencia en el folclore andino también se entrelaza con el mito de Juan Oso, símbolo de la unión entre la naturaleza salvaje y la cultura humana, consolidando al oso como un ser liminal que resguarda el orden cósmico, la fertilidad de la tierra y el equilibrio entre los distintos planos de la existencia.

El zorro, por su parte, aparece como una figura ambigua y astuta, portadora de enseñanzas éticas sobre el equilibrio, el exceso y la transgresión. Pero, por sobre todo, el zorro representa lo humano: la picardía y la astucia de quien busca romper reglas y equilibrios para el goce personal. En él se encarna la lógica de maximizar ganancias sin reciprocidad, de anteponer el interés individual por sobre lo ético y el bien colectivo. En ese sentido, el zorro refleja, de manera inquietante, rasgos centrales de nuestra sociedad contemporánea.

Asimismo, cada animal cuenta con interpretaciones y simbolismos propios, que pueden variar de territorio en territorio, al igual que las especies que habitan según los distintos pisos ecológicos. En este marco, los animales operan como mediadores entre mundos, permitiendo articular memorias ancestrales con la agencia de la naturaleza: su capacidad de hablar, de incidir y de intervenir en la vida humana. Incluso hoy, estas figuras reaparecen para hacerse parte de problemáticas contemporáneas como el despojo territorial, la crisis ecológica y la defensa de la Pachamama.

En los cuentos tradicionales, los animales andinos aparecen como seres dotados de poder, capaces de traspasar la frontera entre lo animal y lo humano. En ocasiones se transforman en personas; en otras, actúan como portadores de mensajes éticos y espirituales, o enseñan —a través de sus acciones— los límites, las responsabilidades y los equilibrios necesarios para la convivencia. A veces, estos relatos transmiten advertencias o saberes cuyo sentido no siempre resulta del todo claro, pero que remiten a un orden relacional más amplio.

En esta lógica puede identificarse, por ejemplo, el relato del *pukuy* y el gallo, donde el gallo termina desplazando al *pukuy* como una metáfora del modo en que los *q'aras* y sus costumbres llegaron a imponerse, desplazando a los pueblos indígenas y a sus formas propias de habitar y comprender el mundo.

Las representaciones animales no pertenecen únicamente al pasado. Sus resignificaciones en contextos actuales evidencian la continuidad de una matriz simbólica que permanece activa en los Andes y en las diásporas indígenas urbanas. Estas reaparecen en fiestas, relatos, artes visuales y prácticas culturales contemporáneas, donde lo sagrado, lo político y lo estético se entrelazan de manera inseparable.

Desde tiempos remotos, los animales han estado presentes de forma constante en el devenir de los pueblos andinos, no solo como referentes simbólicos, sino como parte constitutiva de la vida cotidiana: en la alimentación, en las

vestimentas, en los textiles, en las joyas y ornamentos —a través de materiales como el *spondylus*, las conchas, los huesos—, en herramientas, monumentos y representaciones rituales. Esta presencia se extiende también al conjunto de la naturaleza, incorporando al mundo vegetal y a otros reinos como dimensiones fundamentales del orden del mundo.

Lo que ha variado no es su presencia, sino sus énfasis, las formas de relación, el reconocimiento de su agencia y la conciencia humana frente a ellos. En el contexto contemporáneo, marcado por la degradación acelerada de los ecosistemas y de los hábitats que durante cientos y miles de años compartimos con estos seres, los animales reaparecen con nuevas potencias simbólicas y políticas. Su presencia hoy interpela, incomoda y reconfigura las formas de pensar la vida, el territorio y la responsabilidad humana, recordándonos que no hemos habitado solos este mundo y que la ruptura de esos equilibrios tiene consecuencias profundas.

Las representaciones más que humanas y más que animales

Las representaciones de seres zoomorfos en el arte andino prehispánico han sido interpretadas desde miradas occidentales como «quimeras» o «figuras míticas». Sin embargo, desde los saberes indígenas —desde una epistemología propia— estas imágenes pueden comprenderse como expresiones de una ontología en la que los distintos seres que habitan el cosmos —humanos, animales, cerros y espíritus— no se conciben como entidades separadas, sino como existencias profundamente conectadas, parte de una misma continuidad de vida. En este marco se inscriben las figuras consideradas «sobrenaturales» presentes en diversas culturas andinas, como Paracas, Chimú, Nasca, Wari, Moche y Tiwanaku. Entre ellas, quizá la más destacada sea el *Señor de los Báculos*, una deidad presente en múltiples tradiciones preincaicas y estrechamente vinculada a la cultura Chavín, cuya representación más conocida y potente se encuentra en la Estela de Raimondi y, posteriormente, en la Puerta del Sol de Tiwanaku. Esta deidad se inviste de elementos zoomorfos tanto en su vestimenta como en su propia corporalidad, adquiriendo —según la representación— rasgos de serpiente y de felino, lo que evidencia una concepción del poder y de lo sagrado como inseparable de las fuerzas de la naturaleza. Este mismo principio se expresa en figuras como el *Chachapuma* (hombre-puma), que entrelaza rasgos humanos y animales, especialmente felinos.

Estas representaciones de la naturaleza en el cuerpo, así como los relatos tradicionales de seres que transitan entre lo humano, lo animal y lo espiritual, no remiten únicamente a transformaciones extraordinarias, sino a una forma de comprender el mundo en la que humanos, animales y otros seres existen en continuidad, vinculados por relaciones que desbordan las fronteras rígidas entre especies. No se trata de que el humano «se vuelva» animal, sino de reconocer que nunca dejó de estar en relación con él.

Las piezas que muestran cuerpos humanos entrelazados con animales o elementos naturales no solo dan cuenta de una estética ancestral —compleja y elaborada—, sino que activan las fuerzas, actitudes y significados de aquello que representan. A través de estas figuras híbridas se encarnan tareas, conflictos y tensiones propias de la experiencia humana, al mismo tiempo que se cuestiona la idea del cuerpo como entidad autónoma y cerrada. El cuerpo aparece, así, como un territorio sensible y relacional, atravesado y ensamblado por fuerzas naturales, memorias colectivas, tramas simbólicas y responsabilidades éticas que lo vinculan con el mundo que habita.



Cántaro zoomorfo: búho guerrero, moche, 100–800 d.C., cerámica. Museo Chileno de Arte Precolombino, código 3482.

La presencia de lo híbrido —humano y no humano— comunica que, en la cultura andina, la naturaleza y los animales participan activamente de la vida social, espiritual y política. En la actualidad, estas representaciones nos interpelan sobre la relación entre humanidad, territorio, naturaleza y espiritualidad, dimensiones que han sido en gran medida desplazadas o relegadas por el pensamiento moderno. En este punto resulta especialmente relevante considerar la posibilidad de fisurar esos límites a través de prácticas propias del mundo andino, como aquellas vinculadas a las llamadas «plantas maestras».

Hoy, sin embargo, estas prácticas aparecen con frecuencia trivializadas, asociadas a ciertos circuitos de consumo espiritual o a inquietudes psicodélicas descontextualizadas, más que reinsertadas en sus marcos socioculturales y territoriales de origen. Puestas en circulación bajo lógicas ambiguas, se invocan procesos de «sanación» sin que quede claro de qué se sana o para qué, y sin que necesariamente apunten a la recuperación de la capacidad de acción desde saberes propios, ni a la reactivación de lo ancestral desde su propia episteme. En muchos casos, estas prácticas terminan subsumidas en nuevas formas de mercantilización, tensionadas por el capitalismo contemporáneo.

Sin duda, se trata de un campo en el que queda pendiente profundizar. Por ahora, dejo señalado este vínculo como una línea abierta de reflexión, en diálogo con el trabajo de la artista aymara Natalia Montoya, desarrollado en la primera generación de *Tramas*.

Otro aspecto interesante, a partir de la representación de seres sobrenaturales, es el papel que cumplen las figuras asociadas a escenas de decapitación. Estas imágenes permiten especular que la fuerza de la vida no pertenece exclusivamente a lo humano, sino que es apropiada, administrada o reclamada por entidades de la naturaleza dotadas de una potencia mayor, pues las ejecutan seres híbridos, revestidos de la *fuerza de la naturaleza*. Son liminales, entre lo sobrenatural, zoomorfo y lo humano, y presentan un poder capaz de imponer un orden superior sobre la vida. ¿Se trata de una justicia mayor?, ¿de una justicia natural?, ¿de un orden que convoca fuerzas naturales y sobrenaturales a la vez?

Estas representaciones sugieren que es la propia naturaleza la que gobierna los ciclos de la vida y la muerte, relegando lo humano a un lugar secundario dentro de un entramado más amplio, donde la existencia no se organiza en torno a la centralidad del hombre, sino en función de equilibrios, potencias y lógicas que lo trascienden.

En la actualidad, la presencia de los animales y de los seres sobrehumanos persiste en danzas y procesiones sincréticas, donde figuras como el *Ukuku*, los *Saqra* en Cusco, las osadas de la Virgen de Ayquina y diversas representaciones animales actúan como mediadores entre mundos: entre lo religioso-católico, lo an-

dino y las manifestaciones de la naturaleza. Estas expresiones forman parte de un continuo representacional en el que la naturaleza sigue ocupando un lugar central en lo sagrado. La naturaleza rinde culto a las vírgenes, quienes, para los pueblos andinos, representan a la Pachamama. Así, puede pensarse que son las entidades de la naturaleza que le rinden culto a la Madre Tierra.

Al mismo tiempo, estas prácticas dan continuidad y activan memorias territoriales. Lejos de ser vestigios del pasado o expresiones folclóricas despolitizadas, actualizan una manera de estar en el mundo que cuestiona el antropocentrismo moderno y recuerda que la vida social y política no es exclusivamente humana. Encarnar lo animal hoy constituye también una forma de resistencia simbólica y territorial, en tanto interpela y problematiza la reducción de la naturaleza a recurso y de los pueblos indígenas a espectáculo.

Más que humanos para un repensar ético y político

Desde una perspectiva andina, encarnar simbólicamente lo animal implica reconocer que la naturaleza no es un objeto externo, sino un sujeto con el que se establecen relaciones de *ayni*, cuidado y reciprocidad. Conceptos como *suma qamaña*, *allin kawsay* o *sumaq kawsay* expresan esta ética relacional, en la que el buen vivir no se concibe como acumulación individual, sino como equilibrio entre humanos, animales, aguas, cerros y espíritus, en relación con la Pachamama, los ancestros y las entidades no humanas que forman parte del territorio andino. En este sentido, los animales participan activamente de una política del cuidado de la vida, que cuestiona los modelos extractivistas y antropocéntricos impuestos por la colonialidad.

Los siguientes relatos fueron recopilados en Cariquima el año 2021, correspondientes al testimonio de don Antonio Moscoso Momani, con quien por ese entonces estábamos trabajando para una licitación de Conadi sobre el sentido cultural de los animales y plantas en el contexto aymara de la Región de Tarapacá. Estos relatos dan cuenta de la relación ética y de cuidado que se establece con los animales y que se transmite de generación en generación. A través de ellos se evidencia la agencia que poseen la naturaleza y los animales, no solo como seres vivos, sino como actores que participan en la configuración del equilibrio comunitario y territorial.

Tal vez sea momento de habitar con mayor fuerza la incomodidad, de mirar de frente los nudos para



poder desenmarañarlos, de imaginar otros horizontes posibles.

Simón y las ranas

Dos hermanos, el mayor llamado Simón y el menor Antonio, se encontraban un día pasteando a sus animales, cuidando al ganado en las cercanías del río. Mientras descansaban, Simón, por entretención y sin pensar, comenzó a jugar con una rana, un *jamp'atu*. La tomó y, riéndose, la lanzó sobre un *phiskallo*, un cactus lleno de espinas. El pobre animal quedó atrapado de espaldas, chillando y quejándose, sin poder moverse, sufriendo sobre las espinas.

El hermano menor, Antonio, vio lo ocurrido y sintió tristeza en el corazón. Más tarde fue donde su padre y le contó lo que Simón había hecho. El padre se enojó, lo retó con dureza. Le explicó que a las personas que son malas con los animales, que los dañan sin necesidad, les vuelve el daño de alguna forma.

Desde ese día, Simón comenzó a soñar. En sus sueños venían millones de ranas que lo perseguían y querían comerlo. Se despertaba asustado, sudando, sin fuerza. Poco a poco fue enfermando; su ajayu ya no estaba tranquilo.

Entonces tuvieron que llevarlo donde el *yatiri*. El sabio lo miró, escuchó su historia y comprendió de inmediato la causa de la enfermedad. Dijo que Simón no estaba enfermo del cuerpo, sino del equilibrio: había faltado al *ayni* con los animales. El maltrato al *jamp'atu* había roto la relación con la vida, y por eso su espíritu estaba siendo llamado por aquello que había dañado.

La familia K'tane Shutu

Cuando don Antonio era niño, su padre le contaba una historia antigua, de esas que no se dicen por decir. Hablaba de una familia K'tane Shutu, conocidos porque andaban siempre encorvados, como si ya cargaran sobre el cuerpo un peso que no les pertenecía. Decía que esta gente hacía daño solo por entretención, sin necesidad, sin hambre, sin respeto.

Por juego maltrataban a los animales: a un zorro le prendieron fuego, y el zorrito murió mientras corría, envuelto en llamas; a los suris les arrancaban las plumas por gusto y los dejaban vivos, aunque después igual morían, vencidos por el dolor y el maltrato; a las vicuñas las mataban con crueldad, riéndose, actuando contra todo ser vivo que se cruzara en su camino. Así vivían, dañando por dañar, sin medida y sin reciprocidad.

Dicen que un día perdieron el conocimiento. Algo se les soltó por dentro y comenzaron a morderse entre ellos, como animales fuera de sí, quedando todos ensangrentados y cubiertos de heridas. Ese no fue un simple accidente: fue el veredicto de los *mallkus*. Ellos los castigaron por matar y maltratar a los animales, porque en este mundo no se puede quitar la vida sin razón. Al animal se le puede dar muerte solo por necesidad, solo para alimentarse, y siempre con respeto.

Así se recuerda esa historia, como advertencia. Porque el daño vuelve, y porque quien rompe el equilibrio termina siendo devorado por su propia violencia.

Así, reflexionar sobre los animales en la cosmovisión andina es también asumir una posición política y ética. En primer lugar, implica situarse dentro de un paradigma de continuidad y de cuidado con la naturaleza, sustentado en una ontología relacional en la que no existe una separación radical entre los seres humanos y los otros seres que habitan el mundo. En segundo lugar, supone disputar las formas en que el Estado, el mercado y la modernidad han reducido la naturaleza a recurso y a los pueblos indígenas a folclor o a vestigios del pasado.

La relación con los animales no se funda en la dominación ni en el exterminio, sino en el respeto, el *ayni* y el equilibrio. Son precisamente quienes mantienen una relación de reciprocidad con su territorio quienes nos interpelan y nos convocan a defender la Pachamama, los salares, los bosques y los hábitats, tanto de los animales como de los propios pueblos que hoy los habitan —o que los hemos habitado históricamente—. Volver a habitar esos territorios no es solo una cuestión material, sino también un gesto necesario para recuperar una relación ontológica, cultural y espiritual con la naturaleza, aquella que, al menos en el plano de los principios, ha sostenido nuestras formas de ser y de estar en el mundo.

Recuperar estas ontologías relacionales permite reimaginar formas de representación política donde la voz no es exclusivamente humana y donde la defensa del territorio incluye a todos los seres que lo conforman. Del mismo modo que —con ciertos matices— los pueblos indígenas han sido reconocidos como sujetos y como colectivos, pero no en la complejidad histórica de su pensamiento, sus marcos de interpretación del mundo —sus cosmovisiones— y sus formas propias de educación, de salud, de organización y de representación política han quedado fuera de las estructuras estatales. Allí donde antes existían *curacas*, *jilakatas* y *mallkus*, hoy se impusieron alcaldes, presidentes de comunidad y figuras administrativas acordes a una lógica territorial heredada de la Colonia, profundizada por la República y consolidada por los Estados modernos.

De manera similar, los animales, los cerros y las plantas han visto negada o reducida su capacidad de incidir en los contextos socioterritoriales y culturales bajo la lógica del extractivismo neoliberal. Sin embargo, esta agencia no desaparece: permanece en estado de latencia, existe como potencialidad y reaparece en determinados momentos y contextos. Marisol de la Cadena (2020), por ejemplo, analiza la agencia de los *seres-tierra* a propósito del conflicto en torno a la posible explotación del Apu Ausangate, donde la defensa del territorio no se articula necesariamente desde una lógica ambientalista moderna, sino desde la convicción — arraigada en los saberes andinos— de que el *apu* castigará a quienes le inflijan daño y, por cierto, a la comunidad, si permite que dicha agresión se efectúe.

En este sentido, esta agencia no se explica solo como una creencia cultural, sino que se sostiene en la existencia de otras formas de entender y habitar el mun-

do que van más allá del relativismo cultural. La interpretación indígena no remite únicamente a una visión simbólica de la realidad, más bien se inscribe en realidades ontológicas distintas que coexisten con el mundo moderno. Desde estas ontologías relacionales, la naturaleza —nuestra Madre— y sus hijos, nuestros otros hermanos no humanos, poseen la capacidad de despertar y activar procesos sociales y políticos cuando se ven amenazados.

Asimismo, se producen verdaderos despertares territoriales cuando la naturaleza —animales, plantas y cerros— convoca a su defensa, como ocurrió en el caso de HidroAysén en 2014. No obstante, la flora y la fauna andina, y en general los ecosistemas a nivel global, han sido profundamente afectados por décadas de extractivismo. En el norte de Chile, esta situación se vuelve especialmente evidente a través de la minería, con un número creciente de especies amenazadas o en estado de vulnerabilidad, avanzando hacia la extinción. A ello se suman factores culturales vinculados a la pérdida de formas indígenas de comprender el mundo y de relacionarse con él.

En otras ocasiones, la Pacha habla por sí misma y ejerce su agencia a través de eventos que desbordan el control humano: volcanes, maremotos, lluvias intensas, huracanes, aluviones y otros cataclismos naturales que nos obligan, con humildad, a reconocer que la Pachamama tiene sus propios modos y formas de manifestarse. Al mismo tiempo, es necesario reconocer que muchas de estas respuestas están profundamente relacionadas con la acción humana. La sequía se vincula a múltiples prácticas extractivas y de sobreexplotación. Por otra parte, las crecidas de los ríos, los deslizamientos o los maremotos que destruyen viviendas —especialmente en un país sísmico como Chile— suelen estar asociados a lecturas erradas del territorio o, más radicalmente, a la ausencia de lectura de la naturaleza.

Si bien desde las lógicas contemporáneas —en las que el propio mundo occidental comienza, tardíamente, a tomar conciencia de los daños que ha provocado— surgen figuras como Greta Thunberg, que han contribuido a visibilizar estas problemáticas a escala global, y del mismo modo existen referentes individuales en nuestros propios pueblos, tengo la firme convicción de que la defensa de la Pachamama no puede descansar únicamente en relatos individualizados ni en figuras heroicas, aunque posiblemente sean necesarias. Prefiero confiar en la fuerza y en la furia colectiva de los pueblos que se organizan para defender a su Madre: comunidades que, desde su territorio, su memoria y su experiencia histórica, deciden ponerse de pie y disputar el sentido del futuro.

La defensa de la vida no puede activarse desde los mismos parámetros culturales individualistas y no relacionales que han producido la crisis. Debe surgir desde la cosmovisión relacional, desde lo comunitario, desde lo nuestro. Esto

no implica deslegitimar las luchas individuales —es evidente que incluso Greta Thunberg actúa sostenida por redes y apoyos colectivos que suelen quedar invisibilizados bajo su carisma de heroína—, sino reconocer que no nos vamos a salvar reproduciendo la misma matriz que nos condujo a este colapso. No nos salvaremos a través de héroes, sino como pueblos.

A esto se suma el escenario internacional actual, marcado por el debilitamiento y la puesta en duda de los instrumentos multilaterales y de las agencias globales. La deriva beligerante, pendenciera y psicopática del Presidente de Estados Unidos ha dejado al descubierto la ineficacia estructural de instancias como Naciones Unidas. Cabe preguntarse, entonces, si seguiremos yendo a la COP a llorar los dolores de una opresión que el mismo sistema que las organiza continúa sosteniendo. Más aún cuando estos encuentros reproducen contradicciones evidentes: grandes cumbres climáticas que, por la magnitud de los desplazamientos y vuelos que generan, producen más daño ambiental que el que dicen querer evitar.

Como último punto, dejo una pregunta abierta —una interpelación directa a nuestros *wayqiykuna* y *panaykuna* de los pueblos originarios—: ¿Es posible salvarnos y luchar utilizando los recursos económicos de quienes destruyen nuestra tierra? La minería avanza y avanza, y, salvo que haya un quiebre histórico comparable al del salitre, no parece probable que los territorios sean liberados de la explotación capitalista extractivista sin antes quedar severamente dañados. ¿No será tiempo ya de radicalizar los discursos, en lugar de acomodarnos a miradas auto-complacientes, al «valor compartido», a las indemnizaciones o a la responsabilidad social empresarial financiada por el mismo extractivismo?

Tal vez sea momento de habitar con mayor fuerza la incomodidad, de mirar de frente los nudos para poder desenmarañarlos, de imaginar otros horizontes posibles. De movilizarnos, generar recursos propios, construir estrategias colectivas y activar nuestra agencia para proteger a la Pachamama, entendiendo que, en el fondo, protegerla es protegernos a nosotros mismos.

En tiempos de crisis ecológica global, estas miradas no constituyen una nostalgia del pasado, sino una propuesta ética y política para el presente y el futuro. Los animales, en tanto portadores de memoria, espiritualidad y conocimiento, nos recuerdan que no hay justicia social sin justicia territorial, ni política posible sin una relación respetuosa con la vida. No hay progreso cuando este se construye a costa de la destrucción y del dolor de nuestra Madre. Desde la cosmovisión andina, representar lo animal implica también evocar el equilibrio del mundo compartido con los seres no humanos o más que humanos y con nuestras comunidades. Estas representaciones no existen en el vacío: emergen siempre en contextos sociales, territoriales y políticos concretos, y nos interpelan sobre el propósito de su presencia y de su manifestación en la vida social.

Si en otros tiempos los animales podían aparecer asociados a la decapitación, al rapto o al castigo, hoy también educan, transmiten fábulas, activan memorias y abren la posibilidad de reconfigurar los equilibrios del mundo. Representarlos de tan diversas formas implica sobrepasar una barrera ontológica que, lejos de haber desaparecido, persiste viva en la memoria y en la experiencia indígena.

Referencias

de la Cadena, M. (2020). Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la «política». *Tabula Rasa*, (33), 273-311.

Grebe, M. E. (1989–1990). El culto a los animales sagrados emblemáticos en la cultura aymara de Chile. *Revista Chilena de Antropología*, (8), 35–52.

Mamani, E., & Yupanqui, S. (2021). *Jiwasant Aka Uraxina Qamirinaja: Los que viven con nosotros*. Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI).

Biografía



Soy artista escénica, educadora mapuche y madre. Nací en 1994 y crecí en el territorio de Queuque, territorio *nagche* del Wallmapu. Cuento con estudios académicos de Teatro en la Universidad ARCIS y soy licenciada en Artes por la Academia de Humanismo Cristiano. Más tarde llegué a Temuco, y mi vida se ha tejido en el cruce entre Queuque, tierra de mi *ñuke*, y Pukiñe, tierra de mi *chaw*. Mi trabajo cruza teatro, pedagogía y memoria, utilizando las artes escénicas como una herramienta para el fortalecimiento de la identidad mapuche, la transmisión del *kimün* y la reflexión crítica situada desde el territorio.





La motivación de esta investigación tiene raíces profundas en mi historia personal y en mi pertenencia al pueblo-nación Mapuche. Crecí en la comunidad mapuche Lof Juan Antileo Liempi, que lleva el nombre de mi *cheche* (abuelo materno), territorio que proviene del título de merced de Lorenzo Quilapi Cabetón y que se ubica en el sector rural de Queuque, territorio *nagche*, en la Región de La Araucanía. Durante mi primera infancia mi *cheche* fue una figura central en mi vida, siendo mi primer referente paterno. A través del *gulam* fortaleció y transmitió en mí el *rakizuam* mapuche, proceso acompañado por el cuidado, y la enseñanza de mi *cupe*, mi abuela materna. Junto a ellos, la tía Mary y mi *weku* Edu me entregaron contención y afecto, mientras que los cantares campesinos de la tía Silvia y mi *weku* Lel marcaron mis primeros vínculos con la música y la memoria.

Mi madre Kiria también fue parte fundamental de este proceso. Sin embargo, la realidad del trabajo y el hecho de ser madre soltera la obligaron, muchas veces, a dejarme al cuidado de mi familia extensa. Todas estas personas, desde distintos lugares y tiempos, fueron esenciales en la construcción de mi identidad durante la primera infancia.

A los siete años mi madre decidió trasladarse conmigo a la ciudad, pues observó que, si bien era una niña extrovertida en mi núcleo familiar, presentaba dificultades de interacción social en contextos externos, especialmente al llegar a la ciudad de Temuco. Con el objetivo de acompañar este proceso de adaptación y fortalecer mis habilidades sociales, me inscribió en clases de danza y teatro, decisión que resultó fundamental para el desarrollo de una nueva forma de percibir el mundo y de relacionarme con él.

Al llegar a Temuco mi madre me presentó a quien reconozco como mi padre, Raúl, entendiendo la paternidad como un vínculo construido desde la crianza y el cuidado. Él proviene del territorio de Külche Mapu Pukiñe y pertenece a la familia Manquepillan, un linaje estrechamente vinculado a las expresiones artísticas. En su historia familiar destacan cantantes y poetas que, a pesar de la fuerte influen-



cia de la religión, encontraron en la creación artística un medio para reafirmar su identidad mapuche y ejercer resistencia cultural. A través de la poesía y el canto, abordaron el vínculo con el territorio y los conflictos sociales que lo atraviesan. Entre ellos y ellas destaca la reconocida poeta Faumelisa Manquepillan.

Considero que tanto la posición de mi madre, orientada a proteger y afirmar mi identidad mapuche en la ciudad, como la influencia artística de la familia de mi *chaw*, fueron determinantes en mi descubrimiento del arte y la creación como espacios de resistencia, afirmación identitaria y acción política.

Es desde este entramado biográfico y territorial que surge mi decisión de estudiar teatro, entendiendo las artes escénicas como un espacio para poder fortalecer identidades, ocupar nuestro mapudungun y recuperar nuestra historia. El teatro se configura así como una trinchera más de resistencia cultural y política, pero también como un lugar de reflexión colectiva sobre el pensamiento mapuche (*rakizuam*), tanto para quienes participan en los procesos creativos como para quienes se sitúan como espectadores. Esta doble función, formativa y comunicativa, ha permitido que, en distintos momentos históricos, el arte haya sido ocupado como una herramienta de resistencia frente a los procesos de despojo, silenciamiento y homogeneización cultural. En este sentido, mi trayectoria formativa y creativa se inscribe en la búsqueda de un teatro situado, que dialogue con el territorio, la memoria y el propio paradigma mapuche, y que contribuya a la construcción de espacios críticos y reflexivos del pueblo mapuche.

Teatro y memoria: fortaleciendo la identidad mapuche desde la infancia

La presente investigación se enmarca desde un método de investigación y creación teatral que articula la pedagogía y el teatro como herramientas para el fortalecimiento de la identidad mapuche en las infancias, a través de procesos creativos sustentados en la investigación histórica y el uso de recursos archivísticos como base para la dramaturgia y la elaboración de textos teatrales.

Este método ha sido desarrollado progresivamente en el Colegio Intercultural Cerro Loncoche en Wallmapu, específicamente en el territorio de Maquehue — al suroeste de Padre Las Casas— y surge a partir de la problematización de la edu-

cación intercultural, entendida como un campo en riesgo cuando se ve tensionada por una cultura hegemónica que la oprime desde sus estructuras institucionales.

Para el desarrollo del presente texto y del proceso investigativo-creativo, se contó con el apoyo de Laura Ancavil Tropa, quien participó como asesora lingüística en mapudungun, utilizando el grafemario Azümcheffe. Su acompañamiento fue fundamental para resguardar la coherencia lingüística y cultural de los textos dramáticos. Asimismo, su rol como profesora intercultural y directora del Colegio Intercultural Cerro Loncoche permitió fortalecer el vínculo entre la investigación, la práctica pedagógica y el contexto territorial, asegurando que el proceso creativo dialogara de manera situada con las necesidades educativas y culturales de la comunidad.

En este contexto, la enseñanza de las artes enfrenta un riesgo significativo, particularmente en el ámbito de las artes escénicas, como la danza y el teatro, las cuales suelen ser abordadas desde una perspectiva folclorizante. En la práctica educativa, estas disciplinas se reducen frecuentemente a presentaciones conmemorativas, especialmente asociadas a la celebración del 18 de septiembre, lo que contribuye a la construcción de una imagen estereotipada y superficial de los pueblos y sus expresiones culturales. Este enfoque genera una «fantasía cultural» que descontextualiza las prácticas artísticas de sus dimensiones históricas, sociales y políticas.

Asimismo, cuando las artes escénicas son implementadas desde enfoques pedagógicos carentes de investigación y reflexión crítica, se limita su potencial formativo, transformándolas en meros actos de exhibición y espectáculo escénico, en desmedro de su valor como herramienta de conocimiento, identidad y pensamiento crítico. En este sentido, el currículo nacional vigente parece omitir que los pueblos naciones Mapuche, Rapanui, Likan Antay y Aymara, entre otros, poseen conocimientos milenarios, desarrollados en todas las dimensiones del saber, incluyendo una amplia y profunda tradición en las prácticas artísticas.

Desde esta constatación surge la urgencia de posicionar un pensamiento artístico mapuche, situado en las artes contemporáneas, como una forma legítima de producción de conocimiento y creación.

En este marco conceptual, la investigación se apoya en el campo del Teatro Aplicado. El Teatro Aplicado (TA) se comprende como un ámbito interdisciplinario y dinámico de investigación dentro de los estudios teatrales, susceptible de ser implementado en diversos contextos sociales. Dentro de este campo, el Teatro Aplicado en Educación (TAE) se configura como una subárea orientada a fortalecer los procesos de enseñanza y aprendizaje. Del Canto, García-Huidobro y Sedano (2021) sostienen que la creación de juegos dramáticos, personajes y situaciones teatrales favorecen el desarrollo físico e intelectual, enriquece el acervo psicológico y

social, y potencia las habilidades afectivas y la dimensión ética de las personas, independientemente del contexto, la edad o el propósito de la práctica escénica.

En el contexto del trabajo con pichikeche mapuche, el teatro se proyecta como un puente hacia el conocimiento de la cultura y la identidad de este pueblo. A través de la práctica teatral, pu pichikeche pueden explorar su historia, su identidad y los relatos de sus comunidades, reconociéndose como agentes de su cultura. La noción de «hacer teatro con su propia historia» no solo contribuye al fortalecimiento de la autoestima, sino que también promueve la construcción de un discurso reflexivo, permitiéndoles interpretar y resignificar su lugar en el mundo. De este modo, el teatro se comprende como una práctica discursiva, política y transformadora.

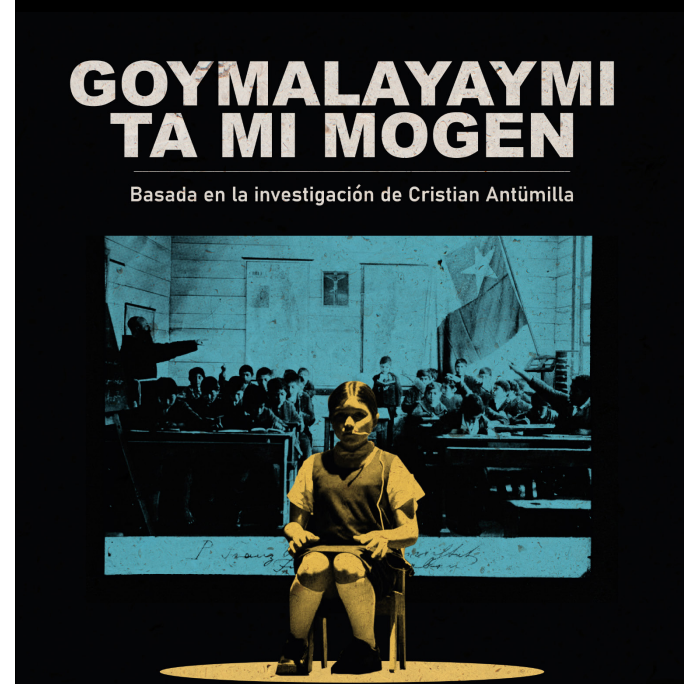
Si bien mi trabajo se ha centrado principalmente en la infancia, también he desarrollado experiencias con juventudes y personas adultas, quienes coinciden en destacar el teatro como una herramienta de alto impacto formativo y social, capaz de generar procesos de reflexión crítica, fortalecimiento identitario y transformación individual y colectiva.

Actuar la resistencia: trayectoria histórica del teatro mapuche

Diversos archivos, documentos históricos y memoria colectiva del pueblo mapuche dan cuenta de que el teatro ha constituido una herramienta expresiva y política relevante en los procesos de resistencia.

Los primeros antecedentes de esta práctica se remontan a comienzos del siglo XX, con la Federación Araucana, cuando Manuel Aburto Panguilef funda la Compañía Dramática Araucana. Esta agrupación realizó giras por diversas ciudades de Chile, utilizando el teatro como un medio de difusión política, cultural y educativa, orientado a la reafirmación identitaria y a la denuncia de las condiciones de despojo territorial que afectaban al pueblo mapuche. Vargas Paillahué (2024), dice que estos registros constituyen uno de los primeros y aún desconocidos intentos por visibilizar la cuestión mapuche desde una autorrepresentación.

Nampülkafe Tukulpan Zugu Ni Weichan (2024) y Goymalayaimi Tami Mogen (2025), obras de creación territorial realizadas por infancias mapuche, con dramaturgia propia y dirección, desarrolladas en Cerro Longkoche a partir de procesos comunitarios y memoria del territorio. Txepen (2018): obra de teatro creada junto al colectivo Txepen, conformado por jóvenes y adultos mapuche. Dramaturgia y dirección en colaboración con Javier Cubillos.



obra de teatro
Tukulpan zügu ni weichan
Nhampülkafe

Escrita y dirigida por:
Tania Antileo

Actores:
Estudiantes Colegio Cerro Loncoche

Producción:
Matte Adiazola, Laura Ancavil, Tropa

Post-producción:
Angela Quilan Requec, Kyren Candia Rain

Verbuero:
Likanrayen Toro Ancavil

Escenografía:
Foylikan Toro Ancavil, Ayele Contreras Manqueñir, Raul Manquepillan Antileo

Iluminación y música:
Angela Quilan Requec

Colaboradores:
Alejandro Toro Wentekura, Karen Tranamé Quintral, Mankekura Toro Ancavil, Mariko Galvez Tragoñaf

Invita y financia:

Cerro LONCOCHE
COLEGIO INTERCULTURAL

Colaboran:

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE TEMUKO | PEDAGOGÍA EN LENGUA Y CULTURA MAPUQUE FACULTAD DE EDUCACIÓN | PEDAGOGÍA EN LENGUA CASTELLANA Y COMUNICACIÓN FACULTAD DE EDUCACIÓN

Posteriormente, durante la década de 1980, emergen diversas compañías teatrales vinculadas a la Asociación Mapuche AD-MAPU, con referentes como Domingo Colicoy¹⁴, Domingo Carilao, Elisa Loncon y otros, quienes retomaron el teatro como una herramienta de organización, concientización y resistencia cultural en un contexto marcado por la dictadura y la profundización de las políticas de exclusión.

A estos procesos se suman las experiencias impulsadas por el Consejo de Todas las Tierras y la Asociación Kalfülkan, de la cual existen registros de una gira internacional realizada en Uruguay, así como el trabajo desarrollado por la Asociación Liwen, consolidando una trayectoria continua del teatro mapuche en distintos territorios y contextos históricos.

Discusión: nociones mapuche para las acciones dramáticas

Desde esta perspectiva, no resulta fortuito que el teatro haya ocupado un lugar significativo dentro de la resistencia y la cuestión mapuche, ya que existe una noción propia para la representación: el *amelhkan*. Esta acción se manifiesta, por ejemplo, cuando las personas mayores transmiten relatos mediante la corporalidad, la voz y la recreación de escenas, poniendo el cuerpo al servicio de la comunicación y la enseñanza. El *amelhkan* no solo implica narrar, sino también encarnar y representar el conocimiento que se desea transmitir.

En este sentido, desde el territorio de Makewe Cerro Loncoche se ha decidido recuperar y resignificar el concepto de *amelhkan* como base del teatro mapuche contemporáneo, comprendiendo esta práctica no únicamente como una expresión artística, sino como una forma de continuidad cultural, resistencia

14 Domingo Colicoy Caniulen de 65 años es artista escénico mapuche, autodidacta, actor, dramaturgo y director teatral. Es profesor de Educación Intercultural Bilingüe por la Universidad Católica de Temuco. Inició su trayectoria teatral en 1981 en el territorio de Ragkvlo, comuna de Nueva Imperial. Su trabajo se centra en la recuperación y creación de expresiones dramáticas mapuche, articulando memoria histórica, oralidad, lengua mapuzungun y pensamiento mapuche. Fue gestor y director de la Compañía de Teatro Mapuche de Temuco y del Centro de Desarrollo Artístico Cultural Mapuche, consolidándose como una figura referencial del teatro mapuche contemporáneo. Es autor y director de obras fundamentales del teatro mapuche, entre ellas *Historia sin principio ni fin – Gapiñ* (1982), *Peufaluwi Ñi Zomo* (1982), *El Zorro y las Liebres* y *El Zorro y la Perdiz* (1983), la adaptación *Los que van quedando* (1985), *Kawin Wenu Mapu* (1985), *Mapuche lñchiñ Taiñ Ñuke* (1986), *Kvcha Mijawe (Lavaderos de Oro)* (1987), *Kuralaf* (1988), la adaptación de *Cautiverio Feliz* (1989) y *Kilapan, el último toki mapuche* (1990), además de realizar procesos de creación colectiva desarrollados en contextos comunitarios.

política y transmisión del conocimiento ancestral en diálogo con las problemáticas actuales del pueblo mapuche.

A diferencia de la concepción occidental de teatro, en un *nütram* Domingo Colicoy plantea que, desde el mapudungun, existen múltiples nociones para aproximarse a las acciones dramáticas, entre ellas, *ayekan*, *konew*, *choyke*, *kollog* y *piam epew*. Estos conceptos dan cuenta de prácticas expresivas y performativas propias del pueblo nación Mapuche, las cuales no se estructuran bajo la categoría de «teatro» en el sentido occidental, pero sí constituyen registros de acciones dramáticas ancestrales. Dichas prácticas se inscriben en una matriz cultural y epistemológica propia, donde el *kimünh* se transmite y actualiza a través de la lengua mapuche, evidenciando que el mapudungun no solo nombra estas acciones, sino que también configura los marcos desde los cuales se comprenden y ejercen.

Colicoy propone una sistematización conceptual en la que el *ayekan* es resignificado como una posible categoría para pensar el teatro desde el mapudungun. Esta propuesta, sin embargo, se inscribe en un campo de discusión abierto, en tanto el universo lingüístico y cultural mapuche ofrece una pluralidad de nociones, que permiten aproximarse a las acciones dramáticas desde marcos epistemológicos propios. La coexistencia de estos conceptos tensiona cualquier intento de establecer una definición unívoca de «teatro mapuche», evidenciando que las prácticas expresivas del pueblo nación Mapuche no se organizan bajo una categoría homogénea ni responden a la lógica del teatro occidental.

Plata, metales y despojo: Prólogo investigativo para un texto dramático desde el mapuche *rütxanh*

La construcción del texto dramático se fundamenta en un riguroso proceso de investigación histórica, desarrollado principalmente a partir del trabajo con archivos y colecciones del Museo de Arte Precolombino, ubicado en Santiago de Chile. Este proceso tiene como objetivo central rescatar y visibilizar las memorias del despojo que han marcado de manera profunda la historia y las trayectorias de vida del pueblo mapuche. A través de la revisión sistemática de fuentes documentales y del análisis de piezas del *rütxanh* (orfebrería mapuche), se elaborará un texto dramaturgico que posteriormente será llevado a escena.

El *rütxanh*, u oficio de la orfebrería, constituye una práctica de alto valor simbólico y cultural para el pueblo mapuche, al articular memoria histórica, conocimiento técnico e identidad territorial. Durante el apogeo económico del pueblo mapuche en el siglo XIX, la platería alcanzó un desarrollo notable, consolidándose como una expresión central de la organización social y los paradigmas propios del pueblo mapuche. El texto *Platería Araucana*, publicado por el Museo Chileno de Arte Precolombino (1983), señala que en dicho periodo la platería mapuche alcanzó su punto culminante, destacando la abundante información documental e iconográfica que evidencia el profundo interés de la población mapuche por la obtención y elaboración de los metales; en especial la plata.

El estudio de las denominaciones de los metales en mapudungun constituye una fuente clave para comprender la historia cultural de la metalurgia en la sociedad mapuche. En este marco, el análisis del lexema *milla* demuestra que las comunidades mapuche prehispánicas poseían conocimiento de los yacimientos de oro presentes en su territorio y otorgaban a este metal un significado simbólico de alto valor. La reiterada presencia del término en la onomástica y la memoria oral permite afirmar que el oro era concebido como una materialidad tabuada, cuyo uso estaba limitado a individuos de elevado estatus social. Su asociación con el sol desde los relatos orales da cuenta de una concepción ambivalente del metal, entendido como portador de una energía fecundante y al mismo tiempo peligrosa, lo que contribuye a explicar su escasa representación en el registro arqueológico, a pesar de su disponibilidad territorial (Moulian et al., 2020).

En oposición a esta concepción, la plata (*lien*) se vincula simbólicamente con la luna, entidad femenina superior, cuya luz es percibida como fría y no dañina. Desde una perspectiva semántica, la plata se integra al campo conceptual de la luz y el brillo, siendo valorada por su capacidad de reflejar, contener y proyectar energía lumínica. Esta cualidad fundamenta su uso recurrente en objetos asociados a funciones protectoras o de poder. Asimismo, su articulación léxica con términos como *lig* (blanco) y *lif* (limpio) refuerza su relación con la noción de luz primordial, comparada por diversas visiones andinas del área centro-sur (Moulian et al., 2020).

Finalmente, el análisis lingüístico evidencia la existencia de vínculos interculturales profundos en el desarrollo de la metalurgia. El lexema *pañi*, asociado al calor y al fuego en mapudungun, presenta correspondencias con vocablos del aymara, el quechua y lenguas arawak meridionales, mientras que *pañilwe* se asocia al hierro (Moulian et al., 2020).

En conjunto, estos antecedentes lingüísticos y semánticos permiten afirmar la existencia de un conocimiento milenario de los metales en el pueblo mapuche, sustentado en una comprensión compleja de sus propiedades materiales, simbólicas y energéticas. Este saber antecede a la colonización y se inscribe en

una tradición intelectual propia, articulada entre lengua, territorio, memoria oral y prácticas culturales, desafiando las lecturas que han subestimado la profundidad tecnológica y epistemológica de las sociedades mapuche prehispánicas.

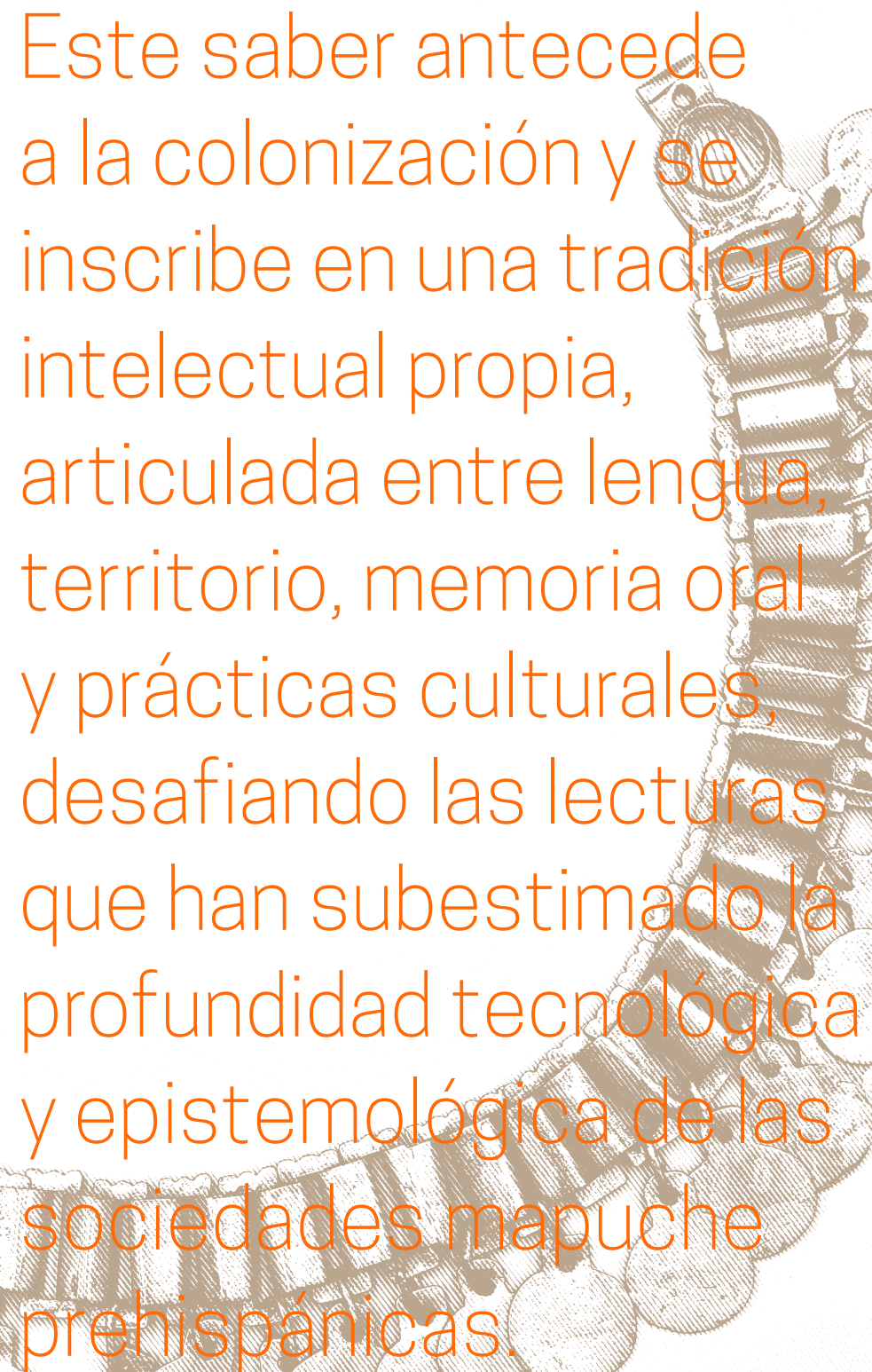
Diversos registros históricos confirman la relevancia económica de la plata en el Wallmapu. Smith (1914) observa que, considerando el número de personas que comerciaban con la población indígena, estimado entre dos y tres mil individuos, y la cantidad de monedas de plata que cada uno poseía, entre veinte y treinta pesos, es posible dimensionar la magnitud de la extracción de plata y la circulación económica de una zona que no era ni densamente poblada ni particularmente rica. Este antecedente permite comprender la importancia estructural de la plata dentro de la economía mapuche y su circulación como bien de alto valor.

Asimismo, numerosos viajeros que recorrieron el Wallmapu durante el siglo XIX quedaron sorprendidos por la cantidad y diversidad de objetos de plata en posesión de *logko* y mujeres mapuche. Según los registros del Museo Chileno de Arte Precolombino, los caciques disponían de espacios específicos destinados al resguardo de estos bienes, los cuales incluían no solo joyas femeninas, sino también elementos de uso cotidiano y ceremonial, tales como monturas, menaje doméstico, vajilla, cuchillos, vainas, riendas y una amplia variedad de objetos elaborados por orfebres mapuche. Estas piezas dan cuenta de un conocimiento técnico especializado y de una relación profunda entre el metal, el territorio y la construcción de identidad mapuche, reafirmando al *rütxanh* como una práctica fundamental de transmisión cultural y memoria colectiva. Joseph (1930) indica que esta profesión, platero (*rütxafe*) fue muy apreciada y lo es todavía. La realidad es que hasta la fecha los *rütxafe* siguen siendo de gran importancia.

Para el desarrollo de esta investigación se utilizarán piezas que se encuentran en el Museo Chileno de Arte Precolombino, poniendo especial énfasis en el uso y análisis del *txarilogko*, entendido como aquella prenda que se amarra en la cabeza, a modo de cintillo, y que se utiliza alrededor de esta. Para este caso, nos centraremos en los *trarilogko* usados principalmente por mujeres, elaborados en metal, generalmente plata.

La elección de esta pieza no es arbitraria. Según Painecura (2011), en su obra *CHARU: Sociedad y Cosmovisión en la Platería Mapuche*, el *txarilogko* representa una expresión relevante de la espiritualidad mapuche, vinculada profundamente a las identidades territoriales. El autor señala que la dimensión espiritual del pueblo mapuche adquiere particular importancia en relación con el *fūta mapu* —entendido como el conjunto de identidades territoriales—, ya que este determina tanto las formas como los usos del *txarilogko*.

En este sentido, la elaboración del *txarilogko* considera el *az mapunh* presente en los territorios y los elementos característicos que los conforman, aspectos



Este saber antecede a la colonización y se inscribe en una tradición intelectual propia, articulada entre lengua, territorio, memoria oral y prácticas culturales, desafiando las lecturas que han subestimado la profundidad tecnológica y epistemológica de las sociedades mapuche prehispánicas.

que influyen directamente en su diseño, materialidad y simbolismo. De este modo, cada *txarilogko* no solo cumple una función estética, sino que también encarna una relación específica entre espiritualidad, territorio y conocimiento ancestral.

En conversación con otro referente del *retxan*, Antonio Chihuacura, se reafirma la comprensión del *txarilogko* como un elemento vinculado a la diversidad territorial mapuche. Desde su conocimiento situado, Chihuacura señala:

Como pueblo, somos diversos, y esa diversidad la podemos encontrar en nuestra lengua y sus variantes territoriales, se observa también en la vestimenta y en el uso de distintos elementos culturales: los tipos de *ükilla*, el corte del *chamal*, la altura a la que se lleva, entre otros aspectos. En ese sentido, una de las expresiones más visibles de esta diferenciación territorial es el *traronko*.

Esta afirmación permite entender el *txarilogko* como un marcador identitario que inscribe el territorio en el cuerpo, trascendiendo lo ornamental, para constituirse en un signo de pertenencia territorial y memoria cultural.

No obstante, resulta complejo determinar con precisión el momento histórico en que el *txarilogko* pasó a consolidarse como un símbolo explícito de territorialidad. Esta dificultad debe comprenderse desde la premisa de que el pueblo mapuche es una sociedad dinámica, cuyas expresiones culturales no pueden ser interpretadas desde una perspectiva estática. Por el contrario, los significados, usos y simbolismos asociados al *txarilogko* han sido construidos y resignificados a lo largo del tiempo, en diálogo permanente con los procesos históricos, sociales y territoriales que han atravesado a la nación Mapuche.

En el marco de un *nütxam* sostenido con el investigador Cristian Vargas Paillahueque, dialogando desde el *kimünh* que portamos, y sumada a la entrevista a Antonio Chihuacura, fue posible identificar, a partir de las piezas que se encuentran en el Museo Chileno de Arte Precolombino, una diversidad de prendas de *txarilogko*. Entre ellas destacan los *llüf llüf*, piezas semicirculares de plata cuidadosamente trabajadas, dispuestas y cosidas sobre una faja de lana fina denominada *pollkü*, presentes en los *txarilogko* y generalmente conocidos como *llofünh* o *lloben*. Este tipo de *txarilogko* puede identificarse principalmente en mujeres (*lamgen*) del territorio *nagche*, ubicado a los pies de la cordillera de Nahuelbuta, en sectores cercanos a las localidades de Los Sauces, Angol, Traiguén, Purén y Lumaco.

Asimismo, se reconocen los *txarilogko* comúnmente llamados *chaucha* o *llochontukuwe*, piezas características del territorio *lafkenche* de Arauco, específicamente en zonas como Lanalhue, Lleu Lleu, Quidico, Lebu y Tirúa. Este tipo de *txarilogko* se distingue por su estructura de *pollkü*, compuesta casi en su totali-

dad por una gran cantidad de monedas de plata cosidas y dispuestas de manera continua.

También se identificó un tipo de *txarilogko* denominado habitualmente *piñ piñ*. Esta pieza se caracteriza por estar compuesta por una cadena gruesa de plata, de la cual penden elementos circulares, fitomorfos, antropomorfos y zoomorfos, elaborados en el mismo metal y con diversos diseños. Este tipo de *txarilogko* se encuentra principalmente en el territorio wenteche, en localidades como Lautaro, Temuco, Padre Las Casas, Vilcún, Makewe, Boroa, Freire y Nueva Imperial, así como también en zonas lafkenche, tales como Toltén, Carahue y Puerto Saavedra.

Finalmente, se reconoce el *painel txarilogko* del territorio mapunche, una prenda que destaca por la presencia de *llüf llüf*, dos placas frontales y *rüni rüni*, que corresponden a tubos que culminan en *llol llol*, pequeñas campanas de plata. El territorio mapunche asociado a esta prenda comprende sectores como Pucón, Villarrica, Loncoche, Lanco, Panguipulli, Coz Coz, lago Calafquén, Valdivia y se extiende hasta zonas cercanas a Osorno.

Es importante señalar que el *nütxowe* es otra prenda que acompaña al *txarilogko*. Esta consiste en *llüf llüf* dispuestos en una faja larga que se enreda en las trenzas, y puede encontrarse de manera transversal en distintos territorios del Wallmapu.

Desde este entramado investigativo, sustentado en archivos, análisis lingüísticos, memoria oral y diálogo con portadores de *kimünh*, nace la presente dramaturgia. El texto escénico no se concibe como una ficción cerrada ni desligada de la historia, sino como una extensión viva y en permanente construcción de la investigación escrita: una traducción sensible del conocimiento al cuerpo, a la voz y al territorio. En este sentido, el texto dramático que aquí se presenta no se considera definitivo; por el contrario, se asume como un material abierto, susceptible de transformaciones, ajustes y variaciones durante el proceso de montaje, en diálogo con las intérpretes, el espacio escénico y los contextos territoriales donde la obra se active.

Asimismo, por una decisión política tomada de manera colectiva, y en conjunto con el acompañamiento lingüístico de Laura Ancavil, se ha optado por presentar esta dramaturgia exclusivamente en mapudungun. Esta elección no responde únicamente a un criterio formal, sino a una posición ética y política que reconoce la lengua como territorio, como archivo vivo y como espacio de resistencia frente a los procesos históricos de despojo y silenciamiento. Es en el mapudungun donde este texto encuentra su densidad simbólica y su fuerza expresiva, afirmando la lengua no solo como medio de comunicación, sino como pensamiento, memoria y acción.



MAS-3390 Cintillo con monedas y cupulitas. «Ngutroe» o «Pollku» mapuche s. XX Metal y textil



Cintillo. «Llol-Llol», mapuche, s. XX, metal-platería. Museo Chileno de Arte Precolombino, código 1613.

A través de cinco voces dramáticas, el *rütSAFE* y mujeres *nagche*, *wenteche*, *lafkenche* y *mapunche*, la escena se configura como un espacio de testimonio y disputa simbólica, donde la platería mapuche y el *txarilogko* dejan de ser objetos museales para devenir en palabra, cuerpo y memoria encarnada. Cada voz porta un territorio específico y una experiencia histórica situada, evidenciando que el despojo no es un hecho homogéneo, sino una realidad diversa que se manifiesta de manera particular en cada *mapu*. De este modo, la dramaturgia articula investigación y creación como un solo gesto político y poético: hacer hablar a los metales, a las prendas y a los cuerpos para mostrar la continuidad histórica del despojo y, al mismo tiempo, la persistencia de la resistencia mapuche en el presente.

A los *kewkeche*, tierra de *rütSAFE*

A los *rütSAFE* por manter el *kimünh*

A los prisioneros políticos mapuche por encontrar en *rütSAN* una manera de apoyar a sus familias

A mis *ñaña* por mantener y recuperar con dignidad y resistencia nuestras prendas.

RütSAFE

Feyta chi RütSAN tukupeyel rewezakelu tukupeyel no. Feyta taiñ inüygen,
taiñ wüenke mogen,
Wünelkunulu, taiñ konümpañ mogen ka taiñ zugulwün. Kiñe rütSAN tukupeyel
mew pewtuniewyiñ taiñ konümpañ mogen,
Feyta chi konümpañ mogen ...fey kiñe gütxam taiñ inüygen ta iñchiñ.
Maygüllün ta mapu, liqen reke maygüllün, feyta chi liqen mülelu ñi kalül mew...

Lloben Txarilogko

(Mujer con txarilogko del territorio nagche)

(Txarilogkotulechi zomo nagche mapu tüwlu)

Lluf lluf, lhülhü reke, pikey kiñeke...

Lluf lluf, Kawakawa ñi kiñe txoy reke...

Nawelbuta Kawakawa...

Nawelbuta, Nagche...

Nagche, ta iñche.

Nawelbuta mapu tüwün

Wigkulehntu ka pewenhntu

Wigkulehntu arechi pagkokelu

Kuyfike konümpan weichan

Kuyfike konümpan newengenh

¡rupalayaygün!, piyiñ, akulu ti pu España tüwlu.

Epu mari küla konchi Diciembre küyen kiñe waragka kechu pataka aylla mari

pura (1598), Kuralafa mapu

Logko pelantxaru ta wewi!

Fütxa logko Colipe... welulkawi,

Kam nu chi, fütalwichi ta azelüwlu pu chilenu mew.

Tañi mapu, ñi aren ñi pagkon

Fantepu kom iñchiñgelay.

Fantepu pu alemanes, pu zuizo ka pu italianogetuy...

Pu forestalegetuy, alhün forestales...

Püranmu wigkulhlentun mew,

Arentu pagkokenew,

Are küruf kultxaftuenew ñi liqenh.

Azkintunmew ñi wigkul mew ñamkey ñi kintun re kiñe rume anümkan mew...


Taiñ Lhewfü ñi ko reke ñamkey.

Munhtuymakunuymageyiñ tukulpan zugu.

Llaskün zugu pagkoymayimu

Llaskün zugu nu!

Lloben



Nawelbuta Kawakawa...
Nawelbuta, Nagche...
Nagche, ta iñche.
Nawelbuta mapu tūwün

Llaskün zugu ñüküfnakümlayĩmu
Ürküleyĩ, lhelhikagen, elzuamküleyĩ
Kewlhü puray taiñ we weichan
Warangka aylla pataka aylla mari reqle (1997) üyi, warangka aylla pataka aylla
mari reqle (1997) püchürken reke.
Pagkon aregenmew üyi!

Lloben trarilogko

(Txarilogkotulechi zomo nagche mapu tüwlu)

Apumkaymageyĩ taiñ lhemunhtu
Fey ramtugetuyĩ
¿Chumgelu agküy mapu.?

Piñ, piñ Trarilogko

(Txarilogkotulechi zomo wenteche mapu tüwlu)

Wallowmapayĩmu ta waria
Fey feypituygün
Katzüñtukufimün ti progreso.

Painel trarilogko

(Txarilogkotulechi zomo mapunche mapu tüwlu)

witxankontugepayĩ
apumkakupayĩmu
Fey amutuygün.



Llochontukuwe trarilogko

(Txarilogkotulechi zomo lafkenche arauco mapu tüwlu)

lliwatuniegeyiñ
inhantukuyawülgeyiñ
Malhalhtukukunumekegeyiñ.

Lloben trarilogko

(Txarilogkotulechi zomo nagche mapu tüwlu)

Wülüwlayiñ taiñ üytuwküleal.

Piñ Piñ trarilogko

(Txarilogkotulechi zomo wenteche mapu tüwlu)

Wülüwlayiñ taiñ katxüntukual ñi yom amunual.

Painel Txarilogko

(Txarilogkotulechi zomo Manpuche mapu tüwlu)

Wülüwlayiñ taiñ rulpazuamgenua ñi az taiñ mapu.

Llochontukuwe Trarilogko

(Txarilogkotulechi zomo lafkenche mapu tüwlu)

Wülüwlayiñ taiñ igkayal taiñ mogen
Taiñ lhakonalrume ñi mogen.

Piñ piñ trarilogko

(Txarilogkotulechi zomo wenteche mapu tüwlu)

Mogenpepafiyiñ ti inagechi weychan
Inagechi txokifiñchi
Gepeychi kam ñi llitun kiñe we weñma
Kaxütukafuyiñ füttxake waria
Züguy taiñ piñpiñ.
Taiñ txarintukukugen, tukuran zugu: waragka pura pataka pura mari kiñe
(1881),
Inha konünh wenu
Txanhakunugey meli pataka weychafe
Ti kawtüg lhewfü pewtuwniey
Ti wixukawchi mollfün .



Referencias

Claude Joseph, H. (1930). Platería y vivienda araucana. *Anales de la Universidad de Chile*.

Del Canto, A., García-Huidobro, V., & Sedano, A. (2021). *El teatro aplicado en educación*. Ediciones UC

Moulian, R., Latorre, E., Caniguan, J., & Bahamondes, F. (2020). Pañilwe ñi dungu: Las voces del metal. *Antropologías del Sur*, 7(13), 1-25. <https://doi.org/10.25074/rantros.v7i13.1319>

Museo de Arte Precolombino. (1983). *Platería araucana*.

Painecura Antinao, J. (2011). *Sociedad y cosmovisión en la platería Mapuche* (1.ª ed.). Ediciones Universidad Católica de Temuco.

Vargas Paillahueque, C. (2024). Redes del coleccionismo, rol de coleccionistas, museos y objetos precolombinos en el montaje del presente: Capítulo sobre la noción de arte mapuche durante la primera mitad del siglo XX: Panguilef y la teatralidad del arte mapuche. En B. Ballester (Ed.), *Compilación* (Vol. II, pp. 289-311).

Agradecimientos

A mis hijos, Llagkagürü y Millalhewfü, raíz y fuerza de mi andar.

A mis abuelos maternos, *cheche* Juan Antileo *yem* y *cupe yem*, por la memoria que me habita. A mi *ñuke*, *chaw* y hermanxs, *kom pu reñma*, por el apoyo cotidiano.

A Foyelikan, por juntxs criar.

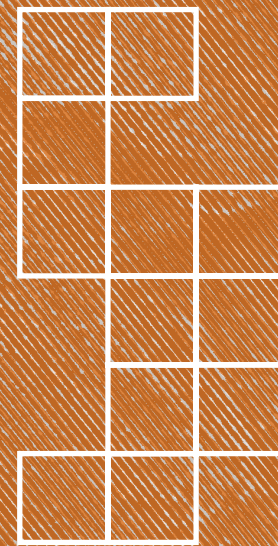
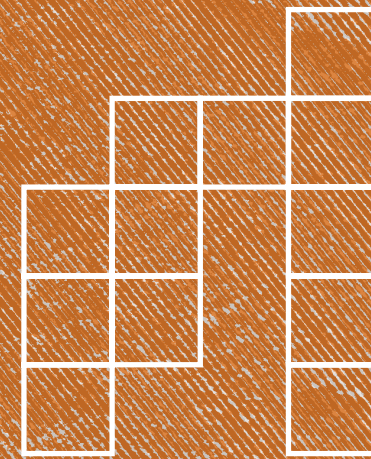
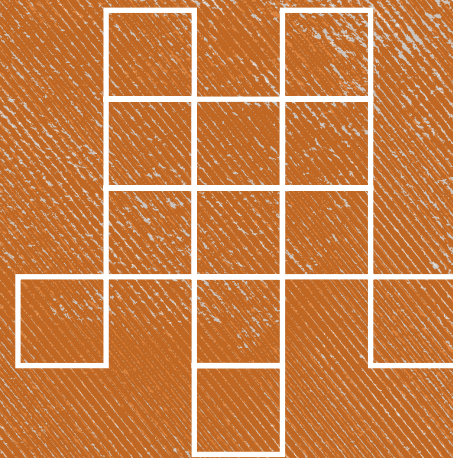
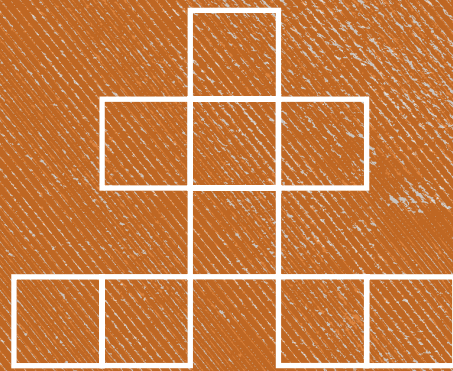
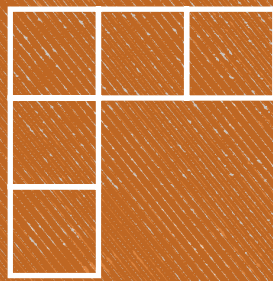
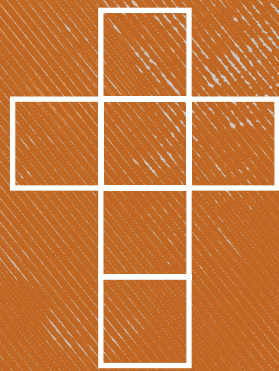
A la *ñaña* Laura, por acompañar la palabra y el mapudungun.

A mis estudiantes, por el aprendizaje compartido.

Al *chachay* Coli (Domingo Colicoy) y al *chachay* Antonio Chihuaicura, por el *kimün* y el *mapuche rakizuam*.

A mis amigxs, *wenuy* por el amor, la ternura, las risas y el juntxs caminar. Y especialmente, a Victoria Maliqueo, Claudio Alvarado Lincopi, Cristian Vargas Paillahueque y a lxs becarixs *Tramas*, por resistir desde el arte y la memoria de nuestro pueblo nación Mapuche.





El lugar de las lenguas indígenas en *Tramas*

Valentina Collao López
Coordinadora de Programación y Extensión
Museo Chileno de Arte Precolombino

Hace cinco años el Museo Chileno de Arte Precolombino comenzó a transitar de manera más clara y decidida a un proceso de transformación institucional del que he sido testigo directo desde el trabajo con públicos. Este proceso no se inició con una definición estática ni con una hoja de ruta cerrada, sino más bien a partir de una pregunta que, con el paso del tiempo, se ha vuelto persistente y productiva: ¿qué supone, en la práctica, ser una institución intercultural?

Lejos de resolverse, esta pregunta se ha ido complejizando y adquiriendo nuevos matices. ¿Cómo una institución como el museo camina hacia ese lugar? ¿Es posible, siquiera, llegar a serlo? Concebir la interculturalidad en un espacio como este implica asumir que, más que una meta alcanzable, se trata de un horizonte en permanente movimiento: un deseo que orienta el quehacer institucional, pero que por su naturaleza, no puede fijarse.

En este contexto, *Tramas. Laboratorio Transdisciplinar de Debates Interculturales* se ha posicionado dentro del museo como un espacio fértil para probar, tensionar y profundizar estas preguntas. Más que un programa de becas, *Tramas* opera como un laboratorio de ideas y creación, donde la experimentación, la prueba y el ensayo son condiciones necesarias

para el desarrollo de los proyectos de los becarios. En su segunda edición, *Tramas* incorporó la participación de asesores lingüísticos —la gestora cultural mapuche Norma Hueche, el artista y alfarero quechua Juan Huarancca y la educadora intercultural mapuche Laura Ancavil— no solo como respuesta a una necesidad vinculada a la revitalización de las lenguas de pueblos indígenas, sino también como parte de una búsqueda de Victoria Maliqueo y Claudio Alvarado Lincopi —coordinadores del proyecto— por enriquecer y complejizar estos procesos de investigación y creación.

El rol de los asesores lingüísticos no se limitó a la traducción de palabras ni a la corrección formal del uso de las lenguas indígenas. Por el contrario, esta vinculación operó en una capa más profunda, al integrar la lengua como una posibilidad real de expandir las reflexiones de los proyectos y de abrirlos a otras matrices de pensamiento. Desde allí se configuraron formas particulares de comprender elementos como el territorio, la naturaleza, la muerte y la comunidad, entre otros. En este sentido, el acompañamiento de los asesores se transformó en un ejercicio de intercambio, donde cada conversación habilitó nuevas preguntas y permitió ensayar composiciones posibles entre saberes, experiencias y memorias.

Este trabajo tuvo un impacto no solo en términos conceptuales, sino también en la manera en que las y los becarios se posicionaron frente a sus propias investigaciones. En el proyecto de Tania, centrado en un proceso de investigación creación teatral con *pichikeche* mapuche, la lengua permitió desarmar categorías occidentales como «teatro» o «representación» para abrirse a nociones propias del mapuzungun —*amelhkan*, *ayekan*, *piam*, *epew*— que dan cuenta de prácticas performativas ancestrales que siguen vivas. Aquí, el uso de la lengua reconfiguró el sentido mismo de la práctica artística y pedagógica en torno al teatro.

Algo similar ocurrió en el proyecto de Antonia Huentecura, donde el concepto de *llangka* desbordó rápidamente su traducción literal como «piedra preciosa». A través del diálogo con Norma Hueche, la investigación se desplazó hacia una comprensión sensible de la piedra como portadora de *newen*, de vida y fuerza, vinculada al cuerpo, al territorio y a la protección. La lengua, en este caso, no solo enriqueció la investigación, sino que permitió articular una metodología basada en el hacer —tocar, portar— como forma de conocimiento, conectando pasado y presente, museo y territorio.

En el acompañamiento de Juan Huarancca, particularmente en los proyectos vinculados al mundo andino, la lengua quechua permitió introducir una lógica relacional distinta para abordar temas como lo animal, la muerte y la memoria. En el proyecto de Samuel Yupanqui, conceptos como *ayni*, entendido como un principio de reciprocidad que articula todo lo vivo, y *uywa*, referido a los animales domesticados, pero ampliado en el *uywaña* como una relación de cuidado y crianza mutua

entre humanos y no humanos, tensionaron lecturas occidentales más instrumentalizadas de la naturaleza. Estos conceptos permitieron situar la investigación en un marco ético donde el conocimiento se construye a partir del vínculo y no como una práctica separada de las relaciones y los afectos.

Para Tamara Martínez Lefío, en tanto, el *ayni* apareció como una práctica desde la cual el conocimiento emerge del intercambio. Estas conversaciones habilitaron reflexiones sobre las prácticas mortuorias mapuche y quechua, enlazando vida y muerte, y abriendo la posibilidad de pensar los *pewma* como espacios de encuentro y comunicación con los muertos. En este sentido, estos diálogos no solo transformaron los proyectos individuales, sino que también ofrecieron al museo nuevas claves para repensar sus propias narrativas y dispositivos.

Los conceptos aquí mencionados no se agotan en el trabajo desarrollado en cada uno de los proyectos. Por el contrario, estas palabras —*newen*, *ayni*, *amelhkan*, *pewma*, *epew*— funcionan como puntos de entrada a tramas más amplias de sentido, que se expanden en la medida en que se ponen en relación con otras palabras, cuerpos y experiencias. En este movimiento, los proyectos no se cierran en definiciones estables, sino que se abren a nuevas posibilidades de investigación y creación, dejando brotes que continúan desplegándose más allá del marco del programa.

En esa misma línea, el *ilkün* trabajado por Ayelén Lonconao construye, entre imágenes y registros personales, una poética herida de biografía, donde la lengua se vuelve un espacio de resistencia. Así, la palabra *ilkün* no funciona como algo estático, sino como un campo vivo, fértil y rabioso, capaz de activar preguntas y procesos que seguirán elaborándose.

Desde estas experiencias, resulta claro que el trabajo con asesores lingüísticos fortaleció a los becarios en su capacidad de imaginar nuevas realidades, desarrollando procesos de investigación más complejos, situados y reflexivos. Al mismo tiempo, este rol tributó de manera significativa a los caminos que hoy está transitando el museo. En particular, dialoga de forma directa con iniciativas como el Catálogo Razonado, donde la institución ha comenzado a revisar sus colecciones no como conjuntos de objetos aislados, sino como archivos vivos de relaciones, memorias y saberes que siguen siendo significativos para los pueblos a los que pertenecen.

Entonces trabajar con lenguas no cierra significados, sino que los expande y esto implica para el museo asumir una posición distinta frente al conocimiento. Ya no se trata de extraer información ni de fijar sentidos de una vez y para siempre, sino de tejer saberes, reconocer sus nudos y tensiones, y aceptar la belleza que emerge de esos encuentros. Dejarse permear por esto.

Desde el trabajo con públicos, los formatos ensayados en *Tramas* — el *nüttram* como metodología esencial para cualquier proceso de investigación, tal como lo presenta Poleo Painemal— no solo fortalece a quienes participan directamente del programa, sino que ofrece pistas concretas para pensar el quehacer museal en un sentido más amplio. Estos formatos proponen otros tiempos, relaciones menos instrumentales y una apertura real a dejarse interpelar por distintos modos de conocer y habitar el mundo.

Quizás una de las preguntas más relevantes que deja esta experiencia es qué tipo de institución se configura cuando el museo acepta no comprender del todo; cuando asume que el conocimiento no se agota en sus marcos disciplinarios ni en sus dispositivos tradicionales. *Tramas* no ofrece respuestas cerradas, pero sí plantea con claridad una invitación: seguir imaginando, desde el hacer cotidiano, un museo más poroso y comprometido con la pluralidad de saberes que lo atraviesan.

En ese sentido, poner atención a estas palabras, afectarse por su sonido y aproximarse a los universos que contienen ha sido una pieza clave para ensayar otras formas de relación entre el museo, su colección, los becarios y sus biografías. Una forma de tramar sin clausurar los múltiples sentidos y de comprender que, en la interculturalidad, el camino importa tanto —o más— que cualquier posible destino.



Asesores lingüísticos



Norma Hueche Nahuel

(Santiago, 1993)

Gestora intercultural, artista escénica y dirigente social mapuche. Es egresada de Derecho de la Universidad Alberto Hurtado; licenciada en Ciencias Jurídicas y Sociales, con especialización en pueblos indígenas, derechos humanos y cooperación internacional; y diplomada en Políticas Públicas Indígenas en la Universidad de Santiago. Integra la compañía KIMVN Teatro y el Colectivo Epew, y es presidenta de la Fundación Intercultural Colectivo Epew. Además, es parte de la Coordinadora de Mujeres Indígenas Warminaka Newen y de la comunidad mapuche Petu Moguelein Mawidache. Ha desarrollado una amplia trayectoria como facilitadora y educadora intercultural mapuche en espacios artísticos, educativos y comunitarios, trabajando con niñas, niños, jóvenes y artistas escénicos. Su labor se ha centrado en procesos de creación colectiva y en iniciativas de revitalización lingüística del mapuzungun en la Región Metropolitana, articulando arte, lengua y acción comunitaria.





Juan Huarancca Ancho

(Cusco)

Artista alfarero y educador quechua, migrante en Santiago desde hace más de diez años. Originario del Cusco, altiplano peruano, ha desarrollado un trabajo sostenido en torno a la alfarería andina, la transmisión de saberes ancestrales y la enseñanza del idioma quechua.

Es miembro de la organización aymara-quechua Jacha Marka y del colectivo intercultural Kutana. En 2022 fue reconocido como Patrimonio Indígena de la Región Metropolitana por la Subdirección Nacional de Pueblos Originarios (SUBPO). Su trayectoria articula la creación material, docencia lingüística y trabajo comunitario, contribuyendo a la revitalización cultural y lingüística de los pueblos andinos en contexto urbano.



Laura Ancavil Tropa

(Makewe, 1969)

Profesora de Educación Básica, especializada en Educación Intercultural Bilingüe, perteneciente al territorio Kiñel Mapu Makewe. Fundadora del Colegio Intercultural Cerro Loncoche, proyecto educativo orientado a la formación integral desde el *mapuche kimün*, la lengua y el vínculo con el territorio. Cuenta con una amplia trayectoria en educación mapuche, diseño curricular intercultural y formación docente, articulando saberes pedagógicos con conocimientos propios del pueblo mapuche. Su trabajo se ha centrado en el fortalecimiento del mapuzungun, la transmisión cultural y la construcción de experiencias educativas en contextos escolares comunitarios.



Asesores talleristas



Daniel Díaz Oyarzún

(Santiago, 1990)

Realizador en Cine y Televisión de la Universidad de Chile, Magíster en Guion Cinematográfico de la Universidad Finis Terrae. Es Alumni del EFM - Doc Toolbox Programme 2025 y cofundador de Pikun Films. Su ópera prima como director-montajista es *Bajo Sospecha: Zokuentu* (2022) en la que inició su exploración en el ámbito de la narrativa documental. Su inquietud por el mundo indígena está influenciado por su ascendencia mapuche, y entre sus proyectos con esta temática se encuentran los cortos *Txawümen* (2022), *Pupuka* (2024) y el largometraje *Mapurbekistán* (2026), en el cual trabajó como editor y productor. Actualmente es productor de *El arte de perder el tiempo* y es docente de diversos ramos de guion en la Universidad Viña del Mar.



Daniela Catrileo Cordero

(Santiago, 1987)

Escritora, profesora de Filosofía y Magíster en Estéticas Americanas. Autora de los libros de poesía *Río herido* (2016), *Gueerra florida* (2018), *Las aguas dejaron de unirse a otras aguas* (2021), *El territorio del viaje* (2022) y las antologías *Todas quisimos ser el sol* (2023) y *Un puñado de almendras* (2025); además de las obras de narrativa *Piñen* (2019, 2025), *Chilco* (2023); y del ensayo *Sutura de las aguas. Un viaje especulativo sobre la impureza* (2024). Obtuvo el Premio Municipal de Literatura de Santiago, mención poesía (2019), el Premio Mejores obras literarias del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile, mención cuento (2020), el Premio Municipal de Santiago, mención novela (2024) y el Concurso Latinoamericano de Cuentos Marta Brunet (2025).



Natalia Montoya Lecaros

(Iquique, 1994)

Artista aymara. Magíster en Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su propuesta destaca por la resignificación de relatos ancestrales a través de textil, escultura y performance. Ha expuesto en Chile, Colombia, Argentina, Brasil, Austria, Suiza y Países Bajos. Becaria *Tramas* 2023.





Willkellys Pirela Tobar

(Caracas, 1992)

Licenciada en Artes Plásticas (2016), mención Artes Gráficas en la UNEAR-TE (Caracas). Su línea de trabajo comienza en la búsqueda y reflexión por los espacios domésticos y lo que allí acontece, usando como herramientas el ensamblaje, instalación e intervenciones espaciales. Actualmente reside en Chile continuando su investigación plástica, donde se diplomó en Extensión de Artes Visuales, en la Universidad de Chile (2019). Ha expuesto de forma individual y colectiva dentro y fuera de Chile. Ganadora del premio Gallery Weekend 2022 a la mejor exposición con su proyecto *Animal Doméstico*. Ha expuesto en museos como el MACBA Buenos Aires, Museo de Arte Contemporáneo y Museo de Bellas Artes en Chile, y forma parte de Artistas Yungay, donde activa desde y para la comunidad, desarrollando su investigación de modo educativo a través de talleres enfocados en las artes y letras en lugares como Balmaceda Arte Joven, Matucana 100, Corpartes, Centex Valparaíso, entre otros. Forma parte de las colecciones de Ilposto, Museo Nacional de Bellas Artes, Colección Giaconi Raad, entre otras.



Claudia Zapata Silva

(Santiago, 1975)

Historiadora y académica del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Se dedica al estudio de intelectualidades indígenas y afrodescendientes en América Latina, y al pensamiento crítico latinoamericano. Entre sus publicaciones se encuentran los libros *La historia no parte de cero* (2024), *Crisis del multiculturalismo en América Latina* (2019) e *Intelectuales indígenas en Ecuador, Bolivia y Chile. Diferencia, colonialismo y anticolonialismo* (2013).



Fundación Larrain Echenique

Presidente

Carlos Aldunate Solar

Secretaria

Clara Budnik Sinay

Tesorera

Eloísa Cruz Elton

Consejeros

Alcalde de la Ilustre
Municipalidad de Santiago,
Mario Desbordes Jiménez

Rectora de la Universidad de Chile,
Rosa Devés Alessandri

Rector de la Pontificia Universidad
Católica de Chile,
Juan Carlos de la Llera

Subsecretaria del Patrimonio Cultural,
Ministerio de las Culturas,
las Artes y el Patrimonio,
Carolina Pérez Dattari

Presidente de la Academia
Chilena de la Historia,
Joaquín Fermandois Huerta

Consejeros

Rosario Mena Larrain
Rodrigo Álvarez Gutiérrez

Consejeros honorarios

Tomás Hurtado Cruzat
Daniel Malchuk Ustilovsky
Lucas Sierra Iribarren

Museo Chileno de Arte Precolombino

Directora

Cecilia Puga Larrain

Subdirección de Contenidos y Gestión de Colecciones

Subdirectora

Pilar Alliende Estévez

Jefe de Curaduría

Felipe Armstrong Bruzzone

Curadores

Carole Sinclair Aguirre
Bat-Ami Artzi Hershler
Claudio Alvarado Lincopi

Asistente de Curaduría

Fernanda Gurovich Herrera

Curador Emérito

José Berenguer Rodríguez

Conservación y Restauración

Luis Solar Labra
Josefa Orrego Trincado
Magdalena Guajardo Matta

Registro y documentación de colecciones

Varinia Varela Guarda
Daniela Cross Gantes
Magdalena García Barriga

Jefe Patrimonio Inmaterial

Claudio Mercado Muñoz

Archivero Patrimonio Inmaterial

Pablo Villalobos Mercado

Biblioteca y Centro de Documentación

Marcela Enríquez Bello

Asistente de Biblioteca

Catalina Concha de la Carrera

Editor jefe del boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino

Benjamín Ballester Riesco

Subdirección de Vinculación con el Medio y Sostenibilidad

Subdirectora

Elvira Correa Reymond

Jefa de Comunicaciones

Paula López Wood

Comunicaciones

Paula Campos Concha
Juan Américo Pastenes de la Jara
Javiera Infante Dussailant
Micaela Valdivia Medina
Pamela Romero Novoa
Mauricio Troncoso Castro

Educación y Públicos

Gabriela Acuña Miranda
Diego Artigas San Carlos
Patricio Weiler Bollo
Álvaro Ojalvo Pressac
Constanza Monardez Huanca
Viviana Salvo Solari

Coordinadora de Programación

Valentina Collao López

Asistente comercial

Felipe Valdovinos Meza

Anfitriones

Evelyn Bello Briones
Marcela Millas Brücher
José Roberto Arias Escobar

Subdirección de Gestión y Desarrollo Institucional

Subdirectora

Paula Abarca Olivares

Jefa de Administración

Bárbara Flores Arabach

Encargada de Recursos Humanos

Marcela Orellana Aguirre

Gestión TI (Tecnologías de la información)

Rodrigo Vidal Arteaga
Tomas Meza Orrego

Analista Administración y Finanzas

Marco Murúa Jaramillo

Asistente de Administración y Oficina de Partes

Carolina Florez Arriagada

Coordinadora y Productora de proyectos

Sofía Hurtado Tapia

Jefe de Operaciones

Rodrigo Alfaro Alfaro

Mantención

Guillermo Esquivel Jara
Sergio Briceño Salgado

museo.precolombino.cl
[@museoprecolombino](https://www.instagram.com/museoprecolombino)

Tramas 2025-2026

Becarios

Poleo Painemal Castillo
Antonia Huentecura Llancaleo
Ayelén Lonconao Vargas
Tamara Martínez Lefío
Samuel Yupanqui Mora
Tania Antileo Rivas

Talleristas

Wilkelys Pirela Tobar
Daniel Díaz Oyarzún
Natalia Montoya Lecaros
Claudia Zapata Silva
Daniela Catrileo Cordero

Asesores lingüísticos

Norma Hueche Nahuel
Juan Huarancca Ancho
Laura Ancavil Tropa

Colaboradores

Marilén Llancaqueo Espinoza
Cristian Vargas Paillahueque
Taller Barros Pomaire

Fotografías

Diego Argote

Conceptualización editorial

Kikuyo Editorial

Natalia Alarcón Pino
Daniel Galeas Sarzosa

Diseño editorial y diagramación

Natalia Alarcón Pino

Edición y corrección de estilo

Victoria Ramírez Mansilla

Equipo Tramas

Claudio Alvarado Lincopi
Victoria Maliqueo Orellana

Apoyo administrativo

Carmen Cecilia Ordosgoiti Bermúdez

Contraparte CONADI

Sofía Huenchumilla Marilao

Tramas: Laboratorio

Transdisciplinar de Debates
Interculturales 2025-2026

1.ª edición

Santiago de Chile,
17 x 24 cm / 232 páginas



**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**



Para la composición tipográfica de este libro se utilizó
Cooper Hewitt para el cuerpo y PP Valve para los títulos.
Impreso en Alerce Talleres Gráficos.

Offset en papel hilado bond de 90 gr para el interior,
cartulina RB de 240 gr para la portada. Encuadernación Suiza a la vista.

Materializado a las faldas de la cordillera de los Andes.
Santiago de Chile.
Marzo, 2026.

