

Chañuntüku

OTROS NOMBRES

Chañu, mawell chañuntüku, choapino.

PUEBLO

Mapuche

ÁREA GEOGRÁFICA / REGIÓN

Surandina / Región de La Araucanía, Chile

ASIGNACIÓN CRONOLÓGICA

Subactual.

PERIODO FASE

Etnográfica.

DESCRIPCIÓN GENERAL

Rectangular y con dos recortes rectangulares en cada lado y al centro que compromete el tejido original. Sobre este tejido se ha recubierto una superficie con cortos flecos y ambos extremos terminan con flecos (*mawell*) más largos y en hileras más distanciadas.

DIMENSIONES

Largo: 1100 mm; ancho: 500 mm; peso: 1288 g.

MATERIAL

Textil, lana de oveja y tintura.

TÉCNICA UTILIZADA

Tejido a telar con ligamento de tela. Urdimbre visible. Flecadura. Teñido. Densidad x cm²: 10 urdimbre y 3 trama.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Bueno. Pieza casi completa. Se aprecian dos recortes laterales que, a su vez, presentan bordes deshilachados.

VOCES

En el contexto del proyecto “Archivo Razonado” (LDC 10554), como parte de la puesta en valor de una perspectiva intercultural, se trabajó con sabios/as y expertos/as en distintos oficios mapuche, provenientes de distintas comunidades. Con relación a las piezas textiles, se invitó a las *ngürekafe* (textilera) Cristina Manquepi y Matilde Painemil. Se realizaron distintas entrevistas los días 27 y 28 de septiembre de 2023. Con respecto a la tipología *chañuntüku*, y en particular con las piezas 1694, 1900, 2560, ambas indicaron los siguientes aspectos:

Según señala Cristina Manquepi:

Yo esta pieza pues la conozco por *chañuntüku mota* (...) *mota*, le decíamos (...) y este *chañuntüku* lo conozco por *mawel*, *chañuntüku mawel* que le dicen (...)sí, y este siempre le hicimos la *mota* nosotros (...) el uso que tiene este, nosotros antes con mi mamá hacíamos para los caballos, para el vasto (...) siempre para el *kawellu* este (...) *Mawel* significa que es una cosa, que es una lana, una lana de oveja que es *linka piñen*, y ya ahí, nosotros lo hacemos ahí, (...) ese es el *mawel*, porque nosotros lo hacemos, lo *mawelkamos* nosotros (...).

N.º DE PIEZA 1900

Propietario anterior: Héctor Mora.



Sobre la forma de confección, indica que este se hace en el *witral*:

Sí, sí, sí, también va montado [el *chañuntüku* en el *witral*]. Sí, si usted hace un *witral* (telar mapuche vertical) lo tejo y ahí voy más *mawelcando* el hilo aquí, en la rodilla (...) sí, así se va haciendo y se va colocando por etapa.

Sobre las fases del teñido:

(...) de repente con tinta y de repente lo teñimos así con el mismo *folil* [raíces] para que quede bueno el trabajo no más, y para que quede bueno en la montura donde usted lo va a utilizar, ahí, sí ahí.

También refiere que el *chañuntüku* es una pieza compleja en su confección:

Sí, el *chañuntüku*, de todos los tejidos que he hecho yo, tiene más trabajo (...) Porque yo lo encuentro, que tiene mucho más trabajo, porque por ejemplo yo le hago una *pelera*, en una semana, en dos días, y un *chañuntüku*, en quince días (...) es harto trabajo, *lamngen*, porque usted tiene que urdirlo (...) lo urde, y después tiene que buscar un palito que sea todo igual y ahí lo va enrollando y después lo corta y después le agarra uno por uno, y lo va colocando.

Cristina, igualmente da cuenta de los tiempos de confección de esta pieza:

Y sabe que hacíamos dos *chañuntüku* al mes (...) dos al mes, o sea, igual que como lo que me decía, que hay otras *ngürefe* que se demoran en hacerlas (...) porque yo hacía uno y mi mamá al otro lado. Pero nosotros todo el día, sí, hasta que hacíamos, pero igual lo vendíamos. Y ahí yo me entusiasmé y, ahí encontré que yo podía hacer las cosas de tejido..

Sobre los precios de venta de esta pieza, para 2023, Cristina señala:

El año, cuándo fue, como tres años, cinco, más, vendí un *chañuntüku* en cien (...) en cien, pero ya hace años, y ahora como están, puede ser el doble. Eso es lo que le conversaba el otro día a mi hermana, porque ella quería hacer un *chañuntüku* para vender, y yo le dije que ahora tendría que cobrar el doble, porque hace cuántos años vendí un *chañuntüku* y me pagaron cien, y ahora es doble. Igual que la manta, yo la manta la vendía en cien y ahora, ciento cincuenta.

Ahora bien, sobre esta misma tipología, Matilde Painemil indicó:

Pu mapuche, los mapuche que somos nosotros, siempre copiamos la naturaleza, siempre estamos sacando la naturaleza. Por ejemplo, esto como el arcoíris (el reverso del *chañuntüku* n° 1694), el *relmu*, tiene ciertos colores, a veces más. Entonces, por eso hay negro, amarillo, rosado. Y este color, no es color fuerte, sino que es color así como lo ven en el rayo.

Sobre los usos, Matilde se refiere al *chañuntüku* como una pieza usada para la montura, para sentarse y para decorar:

Sí, fue para decorar. También se ponían antiguamente para sentar. Este *chañuntüku* (n.° 1694), antiguamente, se ocupaba para el caballo, para eso se hacía. Para eso no más solía utilizarse. Actualmente, se confecciona para el negocio, para la venta, y por eso se le ocupa hoy como choapino (*pünowtuwe*), pero antiguamente era para el caballo. Este *chañuntüku*

procede de un territorio particular. Y este otro de aquí... (n.º 2560), y este otro de acá se hizo con hilo torcido. Este hilo se llama *trapūm fuw* (hilo doble). Se unió este hilo, se hizo.... los *wingka* le dicen "hilo torcido". Mientras que este no (n.º 1694), el de acá, tiene solo un torcido... se llama *wiñu*, *wiñu fūw*.

También Matilde refiere que esta pieza es apreciada para el uso del caballo y también en ceremonias mapuche, como el casamiento.

Feytachi chañuntuku... kawellu mu ta tukungey, doy alurupalu ta anümngekey ta küngen.
[Este *chañuntuku*, se le coloca al caballo, los más grandes, se ocupan para sentar al novio]. Esto, lo mapuche que somos nosotros, siempre lo hacemos sentar en *chañuntuku*, o en un lama a los novios, novios de la hija, es muy respetado en el pueblo mapuche, muy respetado, no lo sientan con cualquier cosa, sino con una lama *ñimiñ* o sino con un *chañuntuku*.

BIOGRAFÍA DE LA PIEZA

Información institucional

Esta pieza fue ingresada al Museo Chileno de Arte Precolombino el 16 de diciembre de 1985 y perteneció a Héctor Mora Oliveira, un prestigioso profesor de Artes Plásticas e Investigador sobre la cultura mapuche. Fue uno de los fundadores de la carrera de Pedagogía en Artes Plásticas de la Universidad Católica de Temuco, y formó la colección de artesanía y platería de la misma institución. Entre sus publicaciones destacan la escritura de ensayos de la colección de platería mapuche de Raúl Morris von Bennewitz, y un artículo sobre cultura mapuche y artesanía publicada en la revista *Artesanías de América*, del Centro Interamericano de Artes Populares (Cidap).

Más información en: Inostroza, J., H. Mora y R. Morris von Bennewitz, R. (1986).

Más información en: Mora Oliveira, H. (1992).

Circulación en exposiciones

1992. Esta pieza formó parte de la muestra "Mapuche. Seeds of the Chilean soul" realizada en Port of History Museum, Filadelfia. Más información: <https://precolombino.cl/wp/en/exposiciones/exposiciones-temporales/mapuche-1992/>

2008. Esta pieza formó parte de la muestra "Mapuche", desde el 15 de abril al 15 de junio, en Beijing, China. Más información: <https://precolombino.cl/wp/archivo-audiovisual/exposicion-mapuche/>
<https://www.mapuche.info/news/merc080413.html>

2009. Esta pieza formó parte de la muestra "Mapuche: semillas de Chile", exhibida desde el 29 de mayo al 21 de agosto del 2009 en Bogotá, Colombia. Más información: <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/mapuche-semillas-de-chile>

2011. Esta pieza formó parte de la muestra "Mapuche: Semillas de Chile", enviada al Museo Etnográfico de Varsovia, realizada desde febrero a junio de 2011, en Varsovia, Polonia.

2011-2012. Esta pieza forma parte de la muestra "Mapuche: Semillas de Chile" enviada al Museo Helinä Rautavaara, Helsinki, Finlandia, desde junio del 2011 a enero del 2012. Más información: <https://precolombino.cl/wp/museo/noticias/la-cultura-mapuche-se-instala-en-varsovia/>

2012. Esta pieza fue parte de la exhibición "Mapuche: semillas de Chile", en el Museo SIIDA, en Inari, norte de Finlandia, entre febrero del 2012 y junio del mismo año.

2012. Esta pieza fue parte de la exhibición "Mapuche: Semillas de Chile", expuesta en el Museo Las Américas en Madrid, del 12 de junio al 23 de septiembre de 2012. Más información: <https://www.cultura.gob.es/museodeamerica/exposiciones/exp-temp-historico/mapuche.html>

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

Circulación en publicaciones

Publicada en *Arte Textil Mapuche* (Pedro Mege 1990, p. 51).

Proyectos relacionados

Sin proyectos relacionados.

DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Dentro del conjunto de piezas textiles realizadas por el pueblo mapuche, enorme relevancia ha tenido la elaboración de los *chañuntüku*. El padre capuchino Félix de Augusta, reconocido lingüista del *mapudungun*, los define como una "tela gruesa de lana con flecos que se coloca sobre la silla del caballo" (1916, p. 17). Comúnmente, este tipo de textiles han sido traducidos como "esteras", "pellones" o "choapinos". Además, por las características de su decoración o la terminación de sus flecos, pueden también adquirir otros nombres, según constata el mismo De Augusta con el término "*llapañchoapino*: los *chañuntüku* con hilos cortos" (1916, p.121).

Respecto del nombre, también existen otras variantes, según el detalle que presentan estos textiles: "Cuando los *catrencanfeu* (hilo cortado) hacen de flecos en los bordes, es un *chiñael*. Aquellos guarnecidos de *maull* se usan para las monturas por su gran solidez. (Joseph 1928, p. 1269). Según la escritura en *mapudungun*, estos términos corresponden a *katrükan fűw* (hilo cortado), *chiñael* y *mawüll/mawel*.

Una descripción bien detallada de estas piezas la refiere Delia Millán de Palavecino (1963), indicando, además, el rango de dispersión de esta pieza que se halla tanto en Chile como en Argentina:

El choapino es una prenda a base de tejido grueso con un borde del mismo tejido que enmarca la casi totalidad de un fondo de felpa. Sobre el fondo del tejido se levantan los cabos del anudado de la felpa en colores y dibujos distintos y del marco de la orilla tejida mencionado antes, parten largos y finos flecos espaciados. La urdimbre del choapino es de lana gruesa retorcida, preparada de igual manera que la urdimbre de *matra* o de poncho, con el sistema de urdido de ocho alargado. Y también es tomado con un hilo suplementario que lo asegura al envolvedor. De este modo queda la tela entera, no siendo necesario cortarla al terminar el tejido, basta para ello sacar el hilo envuelto sobre el envolvedor. Indistintamente es elaborado con un medio liso o sin él, pero con la ordenación de hilos determinada por el cruce ordenado durante la preparación del urdido. Se pasan algunas tramas formando el borde y se toman los hilos por pares y se anudan juntos, se toman los hilos tres y cuatro y se hace lo mismo dicho anteriormente y así sucesivamente hasta el extremo opuesto (s.p.).

La literatura existente sobre la Frontera señala que los *chañuntüku* y *makuñ* fueron bienes de intercambio y de comercio (Zavala 2011) y que, con el surgimiento de casas comerciales afianzadas en Temuco luego de la Pacificación de la Araucanía, tales como la "Bienhechora" o la agencia "El Tigre", la compraventa de estas piezas textiles era muy recurrente por su alto valor artístico en la confección y por los fascinantes diseños que tenían (Flores 2013). En efecto, según señala Claude Joseph (1928), los *chañuntüku* eran vendidos por los mapuches, en aquella época, a un precio de 50 a 80 pesos por metro cuadrado y, posteriormente, solían ser revendidos por las casas comerciales a un valor de 100 a 150. Aquellos *chañuntüku* de mayor tamaño, podían incluso llegar a costar 300 pesos de la época. Junto con esa información, en este mismo estudio de Joseph (1928), se destaca nuevamente la importancia y el valor de estas piezas:

Entre los tejidos araucanos los choapinos son los más afamados. Estas hermosas alfombras y estereras, verdaderas obras de arte decorativo, esparcidas en todos los salones de las ciudades chilenas y en no pocos del extranjero, son elaborados por la mujer araucana sobre un rústico telar apoyado contra una pobre ruca. Al entrar en la vivienda mapuche el visitante queda sorprendido por el contraste que le ofrecen los lujosos choapinos en medio de los sencillos y primitivos objetos usuales que los rodean (p. 1267).

Los diversos textos que nos proporcionan información de los *chañuntüku* nos señalan tres usos fundamentales; el primero, una pieza utilizada como cojinito o vellón dispuesto en la montura del caballo; el segundo, ser una pieza de carácter utilitaria y que forma parte de los accesorios mobiliarios y, por

último, por tener una función decorativa. Respecto de la primera característica, Tomás Guevara (2000) señala como atributo la comodidad que brindan estas piezas para la actividad de montura:

Una prenda del aparejo de montar muy usada por el indígena es la que cubre la silla y tiene en la lengua el nombre de *chañuntücu*, el choapino del habla popular. Sobre un tejido grueso de lana con flecos en los cuatro lados lleva un agregado de nudillos o motas que le dan cierta blandura. Sirve de asiento cuando la silla no lleva lama. Mide un metro más o menos de largo y sesenta centímetros de ancho (s.p.).

Esta información es también complementada, desde el *Puelmapu* (Argentina), por Alejandro Fiadone (2007), uno de los principales investigadores del textil mapuche en esa zona:

Otra variante del chañu es el *chañuntuku*: refinación del pelero o el tejido o “de hilo”. Su origen es araucano y chileno y lo usaron caciques nobles en ceremonias. Es similar en forma y función a los otros, solo que lleva simbología, se coloca sobre el lomo del caballo, o sobre la montura o silla y tiene largos flecos de lana retorcida sin hilar, agregados al borde, o al borde y al centro, que salen del campo de la prenda, no de la urdimbre, y siempre por la cara que queda hacia arriba (Fiadone 2007, p. 78).

El uso doméstico de los *chañuntuku* es referido también por Joseph (1931) indicando que sirven para sentarse sobre el suelo y, en caso de recibir visitas, también se sitúa sobre el *wangku* (banquito mapuche) con el mismo fin. Respecto de la función decorativa, esta pieza pareciera ser una de las más relevantes y que era exhibida como parte del conjunto del jinete para ostentar su procedencia, y también, porque estos tejidos al interior de la *ruka* otorgaban comodidad. Manuel Manquilef, uno de los primeros escritores mapuche, destaca a los *chañuntuku* como un instrumento de lujo exhibidos en los *trawün*, que eran enormes encuentros de carácter solemne: “En estos días festivos es cuando el hombre mapuche luce su lateada cabalgadura, luce su choapino (*chañuntuku*), su lama y su hermoso cuchillo de cache lateada” (1911, p. 12).

Es verosímil que la fama de los *chañuntuku*, como piezas decorativas utilizadas tanto en el interior como en el exterior, se deba a la enorme complejidad que requiere su confección, prevaleciendo un manejo total de la técnica textil en su elaboración como saber específico y complejo. Joseph, nuevamente da cuenta del saber que tienen las tejedoras para elaborar los *chañuntuku*:

La tejedora no hace ni dibujo, ni ensayo; pero piensa (*rakiduam*) madura, construye mentalmente su plan, hace una síntesis mental. En seguida analiza su creación, reparte simétricamente los dibujos y los colores, prevé el número de hilos necesarios para la urdimbre, el largo que se les debe dar, en cuántos triángulos, cuadrados o figuras los debe repartir; cuántos hilos corresponden a cada uno. Problema es este en que intervienen numerosos factores de mutua interdependencia y que ella resuelve hasta en sus detalles antes de iniciar la ejecución del tejido (1928, pp. 1270-1271).

Al igual que Manquilef, esta fama de las tejedoras en la elaboración de los *chañuntuku* es también referida por Pascual Coña (Moesbach y Coña 1930), cuando señala: “Sus artefactos más ricamente decorados eran los cinturones de mujeres (*trarüwe*), las mantas (*makuñ*) y las alfombras llamadas *lama* y *choapino* (*chañuntuku*): son obras de las tejedoras más hábiles” (p. 228).

Los *chañuntuku* pueden presentar diversas composiciones características del diseño mapuche, tales como los *willod* o *huilloz*, que son grecas rectangulares o en forma de rombos y que, según Gualterio Looser (1928), evocaban la influencia del mundo andino y sus técnicas de textilería en Chile y Argentina. Respecto de los diseños y motivos al interior de los *chañuntuku*, Claude Joseph (1928) los describe y tipifica:

Las figuras contiguas de diversos colores van intercaladas en el tejido de manera que unas se ensanchan mientras las vecinas se angostan. Los dibujos limitados por líneas curvas como las hojas, las flores, los animales y los hombres con miembros apartados del cuerpo, son reproducidos solamente por tejedoras que dominan bien la técnica del *chañuntuku* (p. 1270).

Otro aporte que complementa las lecturas de los *chañuntuku* con sus iconografías tiene que ver con su relación figurativa con elementos de la naturaleza, tal como consta en la investigación realizada en territorio pewenche por Krstulovic (2019a):

Otro elemento de relevancia cultural son las montañas, representadas en los símbolos 3, 4 y 8 por los patrones triangulares. En lo práctico, su trascendencia radica en que se trata del lugar adonde se lleva al ganado durante las veranadas a fin de que pascen por el período en que dure el buen tiempo. En lo

espiritual, las montañas se asocian a la búsqueda de energía positiva y corresponden al lugar donde habita Mawizañechen (dueño de la montaña) y Mawizañenemapun (dueño del terreno montañoso), pareja que controla las aguas que brotan de las cumbres, así como los minerales, las hierbas y los bosques (Gundermann 1980) (p. 14).

La misma autora, investigando la relación iconográfica y simbólica de estos textiles con las tradiciones cercanas a la costa, recoge el presente testimonio de parte de Dominica Quilapi, quien vincula estas iconografías con las estrellas:

La Wangülen fue la primera mujer que existió de acuerdo a la creación del pueblo mapuche. Dice la historia que una estrella bajó como espíritu para que poblara la Tierra. El hombre era hijo de la luna y el sol, que lo llamaron Antu. Y es bien bonita la historia, cuando los viejitos la cuentan es muy bonito. Cuando bajó la Wangümel, ella fue la primera persona que existió en la Tierra entonces para la religión mapuche. Entonces, en la cultura mapuche siempre es la mujer a la que se respeta, porque ella es la que da vida, además. (com. pers., 1 de septiembre de 2018) (Krustulovic 2019, p. 14).

De otras lecturas simbólicas vinculadas con los *chañuntüku*, y que representan sus diseños en el imaginario mapuche, poco se sabe. Según los escasos testimonios recopilados por Alvarado (2002), podemos señalar algunos de estos aspectos:

El primero, que parte de sus iconografías, evocan fenómenos naturales, como se ve en el siguiente testimonio recopilado de una maestra tejedora: “Los chñai y los chañuntüku tienen que ser muy tupidos, torcido y largos, tan tupidos y largos que cuando uno los mira, tienen que parecer como la lluvia en la noche (p. 53).

Un segundo aspecto, es su utilidad como objeto contras las energías negativas, tal como recoge Alvarado (2002) leyendo a Else María Waag:

Estos efectos estéticos y expresivos tienen una importancia trascendental que queda en evidencia en un testimonio de Else Maria Waag (1982:72), que relata cómo los indígenas del Newken, al encontrarse en algún camino con los malos espíritu –*wekufü*– para espantarlos y protegerse les tiran los chañuntuku con la faz interior hacia arriba, y así los derriban en el suelo (p. 54).

Por último, Fiadone precisa la importancia ritual que tienen los *chañuntüku* compuestos de diversas iconografías:

Estos chañuntuku, además de amortiguar el peso del jinete sobre el lomo del caballo en las recorridas que formaban parte de las ceremonias, servían de alfombra individual en el momento de desmontar y participar del ritual. Por eso sus símbolos son siempre motivos ceremoniales (2007, p. 79).

Un último aspecto para considerar guarda relación con la permanencia y revitalización en la fabricación de estos textiles. Una investigación reciente de estas tipologías señala el progresivo desuso que están teniendo estas piezas, sea por la complejidad que reviste su creación, la cual no muchas veces resulta ser equitativa con el amplio trabajo depositado, como también, por la falta de materias primas de lanas naturales para llevarlo a cabo. Estas consideraciones las aclaran Krstulovic y colaboradores (2019b):

En sus inicios se ocupaba como sobremontura, pero actualmente no se utiliza ni se confecciona en las comunidades Trapa Trapa ni de Butalelbún. Fue reemplazado por el pellón (figura 2). Sin embargo, no es un tejido desconocido para la comunidad, sino que gran parte de las tejedoras entrevistadas recuerda haber visto a su madre, abuela o tía tejer uno (p. 112).

Acerca de la materia prima, la principal discontinuidad guarda relación con la obtención de la lana “puesto que para su confección se utilizaba lana de animales que dejaron de criarse en las comunidades” (Krustulovic et al. 2019, p. 113). (Los animales que se mencionan son el chivo angora y la oveja linca)”.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvarado, M. (2002). *Hijos del sur: Arte de los pueblos del sur Siglo XIX*. Fundación Proa.
- Augusta, F. de (1916). *Diccionario Araucano-Español y Español-Araucano*. Imprenta Universitaria.
- Coña, P. y E. de Moesbach (1930). *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Santiago: Imprenta Universitaria.
- Fiadone, A. (2007). *Simbología mapuche en territorio tehuelche*. Maizal Ediciones.
- Flores, J. (2013). La ocupación de la Araucanía y la pérdida de la platería en manos mapuches. Finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. *Revista de Indias*, 73(259), 825-854. <https://doi.org/10.3989/revindias.2013.27>
- Guevara, T. (2000). *El pueblo mapuche*. Biblioteca Cervantes. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-pueblo-mapuche--0/>
- Inostroza, J., H. Mora y R. Morris von Bennewitz (1986). *Tesoros de la Araucanía*. Colección Raúl Morris v. B. Plata de la Araucanía. Ilustre Municipalidad de Los Ángeles - Museo Regional de la Araucanía. Los Ángeles, Chile. <https://www.museoregionalaraucania.gob.cl/publicaciones/tesoros-de-la-araucania>
- Joseph, C. (1928). Los tejidos araucanos. *Revista Chilena*, (103-104), 1251-1280.
- Joseph, C. (1931). *Los textiles araucanos*. Imprenta San Francisco.
- Krstulovic, J. (2019a). Textiles ecuestres del Alto Biobío. *Bajo la Lupa*, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional de Patrimonio Cultural.
- Krstulovic, J., P. Santana, P. Mege y N. Caniguan (2019). *Chañuntuku y Matra, más que anverso y reverso. Usos, técnicas y relaciones de la expresión textil ecuestre pewenche de la Colección del Museo de Historia Natural de Concepción*. En Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial (pp. 99-123).
- Manquilef, M. (1911). *Comentarios del pueblo araucano: (la faz social)*. Imprenta Cervantes.
- Millán de Palavecino, D. (1963). Área de expansión del tejido araucano. En *Primer Congreso del Área Araucana Argentina*, realizado en San Martín de los Andes (Neuquén) del 18 al 24 de febrero de 1961 (pp. 411-448).
- Mora Oliveira, H. (1992). La cultura mapuche y las artesanías. *Artesanías de América. Artesanías de Chile*, 37 (81-94). <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/1303/1/La%20cultura%20Mapuche%20y%20la%20artesania%20de%20Hector%20Mora%20Oliveira.pdf>
- Zavala, J. (2011). *Los mapuches del siglo XVII. Dinámica interétnica y estrategias de resistencia*. Ediciones UC Temuco.