

Chelkura

OTROS NOMBRES

Chelkura Piloilo, chelkura pifüllka

PUEBLO

Mapuche

ÁREA GEOGRÁFICA / REGIÓN

Surandina / Reducción Selva Oscura, sector Volcán Llaima
Región de La Araucanía, Chile

ASIGNACIÓN CRONOLÓGICA

Sin asignación.

PERIODO FASE

Sin asignación.

DESCRIPCIÓN GENERAL

Consiste en la figura de un ave o búho vista de cuerpo entero. Tiene las alas y las extremidades inferiores extendidas. En la parte superior de la cabeza tiene tres perforaciones cilíndricas y existe una cuarta en la parte inferior. Forma general antropomorfa esquemática. La cabeza es subtrapezoidal, la nariz está unida a las cejas, los ojos y boca están logrados por percusión. El cuerpo está representado incompleto y por una forma subtriangular, donde se marcan los hombros y al costado los brazos. El vientre está en relieve y marcado por una línea curva. En la parte superior y central de la cabeza hay una perforación profunda.

DIMENSIONES

Alto: 187 mm; ancho: 118 mm; espesor: 44 mm; peso: 1303 g.

MATERIAL

Lítico.

TÉCNICA UTILIZADA

Tallado, perforado y pulido.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Bueno. Pieza completa. Presenta una trizadura diagonal que se extiende desde la cabeza al costado izquierdo del cuerpo.

VOCES

En el contexto del proyecto "Archivo Razonado" (LDC 10554), que tiene como finalidad la elaboración de un catálogo razonado de la colección con una perspectiva intercultural, se trabajó con personas provenientes de comunidades mapuche. Con relación a las piezas líticas, se invitó al *longko* Alejandro Toro Huentecura, y acompañó en esta conversación Laura Ancavil Tropa. Se realizaron dos entrevistas el 16 y 17 de agosto de 2023. Con respecto a las tipologías *chelkura* y *piloilo*, se conversó lo siguiente:

Sobre el conocimiento del *chelkura* y sus agencies:

(...) *Chelkura*... mi abuela tenía *chelkura*. Pero nunca supimos... por esto que decía Laurita... la demonización (...) La *chelkura* la tenía en una caja y siempre la tenía envuelta como en paños de seda para ese efecto (...) Tenía harto *newen* porque *gillatuñmagekeel mu kay* [porque era para hacer rogativa]. (...) La *papay* dice que igual se podía dar este uso de la conexión con las malas energías (...) Chem mütxümi ta gillatun mu feymu akuy. [Según lo que se llame en el *ngillatun*, llega].

N. ° DE PIEZA 2937

Propietaria anterior: Norma Riffo.



Laura Ancavil complementa esta conversación:

Como parte [de ese] *wesha ngütram* que hay aquí en mi familia... que en este caso es una prima mía, mucho mayor, porque yo soy la última, la más chica de los hijos de los tíos.(...) Mi hermano mayor tendría 75 años. Todos son muy mayores. Una de mis primeras primas... que a esta altura debería tener 80 años... esa niña... fueron a jugar con estas *kura*... [*chelkura*] y esa niñita al día siguiente murió... Al poco tiempo murió la otra... Y entonces, de ahí es que viene esa lectura del... ese *wesha dügu* [del *chelkura*].

Con relación a sus usos, dice que son figuras antropomorfas que eran de uso de los *machi*:

(...) Estos se presentaban en un *ngillatun* esta *chelkura* o era más bien de uso interno. Yo sé que los *machi* usaban internamente eso. Nunca he visto, nunca he escuchado. Es muy en privado.

También agrega Alejandro Toro Huentecura:

Y esto, en lo público... el *chelkura* en este último tiempo, creo que quedo con la sensación de haber escuchado a mi viejita, a mi viejito..., a mi gente. Cuando le entregan ese *zügu* está en el último tiempo, por el hecho del poco uso, o el desuso... en el respeto, pero es un miedo instaurado. No propio del *kimün* antiguo. No era llegar y tenerlo. No era así que cualquiera pudiera tenerlo [la *chelkura*]. Había que ser merecedor de tener esto, buscar esto. Porque esto iba pasando. *Püllü Machi pikey che, amuy, anüley ñi püñeñ mew, feychi perimontun. Feychi püllü. Lhakey ta Machi pikey, welu lhakelay ta püllü. Turpu. Ihay. Turpu.* [Esto es del espíritu del *machi*, va, se asienta ese espíritu en el *machi*, ese *perimontun*, ese espíritu. El *machi*, como persona, muere, pero su espíritu jamás morirá].

Con respecto a la agencia de las piedras, el sonido y los aerófonos antiguos, Alejandro Toro dice:

Mongey, chacha. Mongey. ¿Fey, tunten che kuyfi mew ngillatukey tüfachi pifüllka, chachay? ¿Tuntent mongen kelluy? ¿Tuntent trawün mew kellukey tüfachi pifüllkatun, chachay? Feymew mongelepáy. (...) Iñche ka mongelepán pichiñ. Ka ayüwleken. Rumeñma po, chachay. Femngechi amuyiñ. “Femngechi nga mongeley ta kura” pikey ta che “femngechi mongey ta iñchiñ. Femngechi mongey ta iñchiñ mew ta tüfachi kura. [Están vivas, viven. ¿Cuánta gente, en el pasado remoto, realizó rogativas con las *pifüllka* de piedras, hermano? ¿En cuántas vidas ayudó? ¿En cuántas reuniones ayudó con el sonido de *pifüllka*, hermano? Por eso es que aquí están vivas, así como nosotros estamos vivos. Estoy muy feliz por esto. Por eso vamos. Por eso la gente dice: “Las piedras siguen estando vivas”, “siguen estando vivas con nosotros”].

También refuerza el carácter vivo de las piedras sonoras en distintos contextos:

Taiñ ngillatun mew. Feychi kutran mew kafey müley tüfachi pifüllka. Itrofill kura ta mülekey. Kuyfi mew niekefuy... feyentulekey ta che fey ta kura mew. Fewla nga müte feyentukelay kimnolu ta iñchiñ. [En nuestro *ngillatun*, en las desgracias, también están estas *pifüllka* de piedras. De todo tipo de piedras existen. Antiguamente se tenían. La gente sigue creyendo en las piedras. Solo quienes no conocen de este saber, no creen.

el *longko* Alejandro Toro entrega la siguiente reflexión sobre la antigüedad y poder de las piedras:

Claro, entonces si nosotros tenemos, supongamos, 10 000 años aquí. Entonces, esto seguramente esto pasó... porque esto pasaba de mano en mano, como estas *pifüllka*. Porque pasa de mano en mano. Y esa forma está. Se hereda. Entonces esto, llegó a estar

como está es porque alguien la fue heredando. Entonces esto, si la encontraron hace 200, pero tiene 5000 años. Entonces en esos 4000 años de trayectoria que tiene, esto es el *kimün* lo que va representando. Finalmente, en el *düngu* mapuche. En el hablar, en el cantar, en el llorar, en la pena va quedando. Entonces esto permite hacer eso. Seguramente es como un libro. Seguramente es como un texto... hoy día que podamos re-leer, pero claro no es tan nítido como la escritura, pero al final es *kimün* lo que pervive.

Por último, con respecto a los aerófonos, y a propósito de las *pifüllka* de piedra, Alejandro Toro se refiere a quienes las confeccionan:

Por ejemplo, los que hacen *pifüllka*. Hay gente que tiene ese don. Dice la gente: tiene ese *newen*. Y tiene una connotación distinta en esos contextos. Entonces, en el caso de esto, yo miraba la *pifüllka* (...).

BIOGRAFÍA DE LA PIEZA

Información institucional

Esta pieza ingresó al Museo el 26 de abril de 1995. Su anterior propietaria fue Norma Riffo Muñoz.

Circulación en exposiciones

2014-2024: Esta pieza fue parte de la exhibición permanente del Museo Chileno de Arte Precolombino, en la sala "Sur Andina".

Circulación en publicaciones

Sin publicaciones asociadas.

Proyectos relacionados

Sin proyectos relacionados.

DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

El *piloilo* es uno de los instrumentos tradicionales mapuche más relevantes, junto con el *kultrung*, la *pifüllka* y otros (Hilger 1957). Este aerófono consiste en una flauta que posee de cinco a seis perforaciones, formando una fila de tubos simples dispuestos en una sola pieza (De Augusta 1916; Hilger 1957; González 1986; Pérez de Arce 2007). Según la clasificación del sistema de Hornbostel y Sachs, se trata de una "flauta de filo sin canal de insuflación, flauta de pan, cerrada en su base" (González 1986, p. 20).

La bibliografía indica que uno de los nombres con que se solía conocer estas piezas es *pitucahue*, registrado como una "tablilla con muchos agujeros" por Andrés Febrés en el siglo XVIII, pero también por Valdivia un siglo antes para referirse al "chifle con que chiflan" (Pérez de Arce 2007, p. 214). Sin embargo, el investigador José Pérez de Arce concluye que se estaban empleando términos iguales o semejantes para otro instrumento, que podría identificarse como una flauta transversa. De acuerdo con el mismo autor, *piloilo* es un término que aparece en el siglo XX para referirse a este tipo de objetos y que permite distinguirlo de otros instrumentos aerófonos. Así, sugiere el nombre de *piloilo* por sobre *pitucahue*. Para los mapuche que habitaban en el sector argentino, *piloilo* se asociaba primordialmente a un objeto realizado con piedra o arcilla y posteriormente con madera (Pérez de Arce 2007). En el caso de Chile, en la década de 1980, no figura el uso de *pitucahue*, sino *piloilo*, al menos en la comunidad Kachim (González 1986). Por tales motivos es que se utiliza la denominación *piloilo* para esta pieza.

El sistema de tañido del *piloilo* es del tipo chifle, diferente al del resto del continente que corresponde al tipo siku. En el sistema tipo chifle, de origen local, la flauta pasa rápidamente por los labios destacándose el ritmo que se produce con el sonido emitido, mientras que el sistema tipo siku se caracteriza por la melodía que se genera. Por lo mismo, el chifle está sujeto a variaciones constantes, pues depende del soplo, movimiento y ritmo del ejecutor, en tanto que el tañido tipo siku se caracteriza por escalas rígidas y afinadas (Pérez de Arce 2007). Esta cualidad dio origen a una anécdota de trabajo de campo del Fray Jerónimo de Amberga: "Yo les tomé tono por tono para formar una melodía; pero les

pareció una cosa ridícula; así no se toca me dijeron. Comenzaron ellos a mostrarme la manera de tocarla, moviéndola rápidamente de arriba abajo” (Amberga, 1921, p. 100). Pérez de Arce indica que en la actualidad el uso del *piloilo* se asemeja más a una *pifüllka* dado que se tocan los tubos de forma aislada (Pérez de Arce 2007).

Además, otra particularidad sonora de los *piloilo* es que no emiten los mismos sonidos, tanto por variación en la cantidad de tubos como por la disposición irregular de acuerdo con su largo, es decir, no se hallan ubicados según un orden creciente o decreciente según la longitud de los tubos (Pérez de Arce 2007, p. 209). A esto se suma que el *piloilo* posee un chifle distintivo que también varía según el modo de tocar de su dueño. En el caso de que los chifles sean similares, indicaría que ese sonido era compartido e, incluso, heredado (Pérez de Arce 2009). Por último, los *piloilo* difieren morfológicamente según la ornamentación y la disposición de las asas.

Desde un punto de vista acustemológico, adquiere importancia la biofonía local de los aerófonos, es decir, los sonidos naturales propios del paisaje, por ejemplo el de las aves (Oyarzún 2018).

La bibliografía coincide en que tocar un *piloilo* requería una experticia particular del ejecutor. Por ejemplo, Augusta indica que “pocos araucanos poseían el arte de tocarlo” (De Augusta 1916, p. 180). Amberga registró que un grupo de ancianos mapuche le confesaron que “el artista que solía tocarla en tiempos antiguos debió disponer de pulmones superiores a los modernos para aguantar este modo de tocar” (Amberga 1921, p. 100). Décadas más tarde, Hilger comentó que “una persona experta en su uso puede producir varios silbidos soplando a través de las ventanillas” (Hilger 1957, traducción propia).

Los investigadores registran que pueden ser elaborados a partir de piedra, madera o greda. Sobre su manufactura en cerámica, la información disponible en la bibliografía es escasa. En torno a su creación en madera, se mencionan tres tipos de árboles, laurel, lingue y mañío, cuya madera se perforaba para hacer los tubos con un punzón caliente (Pérez de Arce 2007). Los *piloilo* de piedra, como esta pieza, se presupone que se realizaron con un instrumento perforador, como el caso descrito por Amberga (1921). De todas formas, dan cuenta de un oficio que requiere bastante experticia por parte de sus productores (Pérez de Arce 2007).

Acerca de la vigencia de los *piloilo*, si bien se presupone que ya no estaban en uso en la década de 1920 (Amberga 1921), González registra su utilización en la zona cordillerana en la década de 1980. Señala la existencia de grupos musicales que habían revitalizado el uso del *piloilo* como medio de recuperación de valores, objetos y usos tradicionales, pero también con fines artísticos. Estos grupos asistían a eventos artísticos y folklóricos (González 1986). También se identificó el *piloilo* en Quetrahue, donde se fabricaba con colihue. Sin embargo, pese a su existencia, el mismo investigador indica que era escaso.

La utilización de los *piloilo* se registra en reuniones y ceremonias (De Augusta 1916; Pérez de Arce 2007) y, junto con la *pifüllka*, también aparecen en los *ngüillatun* (Hilger 1957; Pérez de Arce 2007).

De acuerdo con Pérez de Arce, solo un ejemplar lítico de contexto arqueológico se ha fechado, considerando un amplio periodo entre los siglos XVI y XIX (2007). Este mismo supone una relación entre la morfología de los *piloilo* y el Complejo Cultural al que podrían pertenecer. En contextos arqueológicos es posible hallar los *piloilo* que podrían asignarse al Complejo Pitrén, que se caracterizan por “tubos cortos, cónicos, de formas redondeadas, rectangulares u otras, de tamaño pequeño, sin asa o con asa basal”, o al Complejo El Vergel, “con tubos cilíndricos, de ordenamiento decreciente, con dos asas laterales, y de formas más estilizadas y grandes” (Pérez de Arce 2007, p. 217).

Otra denominación sugerida por la bibliografía es *chelkura*, es decir, “piedra con forma de persona”.

Dada las características antropomorfas con que se acostumbra a describir estos objetos, su tipología en *mapudungun* se conoce como *chelkura*, es decir, “piedra con forma de persona”. El término *che-l* es común a otros objetos con apariencia humana. Como señala De Augusta (1934), “La palabra *chel* se deriva de gente, persona y figura como elemento de combinación en los sustantivos de *chel-mamüll* (los palos plantados en las sepulturas antiguas), *chel-cruz* (la parte superior de estos palos que presenta cara de gente con sombrero puesto), *chelkantu* o *chelkünu* (el espantajo)” (s.p.). De esta manera, por añadidura, *chelkura*, resulta de la combinación *chel* (apariencia de persona) y *kura* (piedra), por ende, “piedra con forma humana”.

En general, estas representaciones antropomorfas se observan en *kitra* (pipas), *piloilo* (silbato de piedra) y *pifüllka* (silbato de madera), *chelmamüll* (postes funerarios con apariencia de persona), *chelkantu* o *chelkünu* (esculturas pequeñas) y, en escasas ocasiones, en morteros. Sin embargo, las investigaciones que se refieren a las *chelkura* como tales, son aún escasas.

Una de las primeras monografías específicas dedicadas a estos objetos singulares fue escrita por R. Philippi (1886). El autor da cuenta del hallazgo de una figura de piedra, en la cordillera de la Costa Valdiviana, a la que denomina “ídolo”:

El año pasado un natural de la subdelegación de Cuncos, que quiso hacer una roza de un monte tupido, en el cual nadie ha penetrado hasta ahora, encontró en medio del bosque, en una champa, un ídolo de piedra que representa una forma humana desnuda (Philippi 1886, p. 5).

Además, el autor destaca la falta de información acerca de estos objetos. “Nadie tenía la más remota idea de que sus antepasados habían tenido y adorado ídolos, pero el figurín les parecía a todos ser una cosa particular, muy preciosa y digna de cierta veneración” (Philippi 1886, p. 5).

Un aporte importante del escrito de Philippi es que, gracias a las averiguaciones que haría Fray Bernardino de Castel Términi, misionero de la zona, y al testimonio que él recogió de José Domingo Ancacura (Ranco), se conocen algunos usos de estos *chelkura*:

En una gran planicie que tenían el propósito elevaban un árbol de canelo de tres a cuatro metros de elevación, que coronaban con flores y laureles, y después de estar todo preparado se dirigía la procesión a la gruta o cueva, donde está depositado el ídolo, de donde con grande aparato y veneración se colocaba en una vajilla de plata y se llevaba para colocarlo en la parte superior de un árbol. Después de estas ceremonias principiaban las víctimas [animales], cuya sangre se derramaba al pie del árbol en honor a Dios” (Philippi 1886, p. 7).

Hacia la primera mitad del XX, Gualterio Looser dedica dos escritos a las figuras antropomorfas halladas en el sur de Chile, particularmente en la zona de extensión del mundo mapuche. En el primero indica: “Los araucanos modernos no esculpen la piedra y los objetos antiguos de este material descubiertos en el Sur, seguramente sólo en parte pequeña han sido hechas por este pueblo” (Looser 1919-1929, p. 27).

Posteriormente, señala un nuevo hallazgo de una piedra con características antropomorfas, esta vez, encontrada en Quemchi, en la isla de Chiloé. El autor indica: “Los rasgos de la estatua son algo convencionales; pero dentro del “estilo” adoptado por su artífice son sumamente correctos y bien proporcionados, revelando una destreza que no es común en trabajos parecidos de los indígenas del sur de Chile” (Looser 1932, p. 90).

Otra mención sobre los *chelkura* se halla en los textos recopilados por Bertha Koessler-Ilg entre 1920 y 1965, en la zona de Argentina, luego de la “Conquista del Desierto”. A partir del Parlamento que tiene Chacayal contra Francisco Moreno en Quemquentreu en 1876, según los testigos, se menciona la desgracia que fue haber presenciado la destrucción de un *chelkura* que, según el testimonio, se vinculó con la llegada de Francisco Moreno. Entre las tragedias que ocurrieron durante su presencia se cuenta:

Un *chelkura*, un hombre de piedra cayó de la planicie alta, donde había estado siempre el santo hombre de piedra, importante en las fiestas religiosas de abajo. Lo encontraron más tarde en el río, pero estropeado. La parte de arriba, la cabeza, nunca se encontró. ¿Cuándo hubo antes una desgracia tan grande en la tribu? ¿Cómo puede este ser, creado por el Grande del cielo, andar de noche sin cabeza; ese, ¿que no hace daño, que siempre ha sido piedra? ¿Cómo va a vivir sin cabeza? Mucho mal ha traído este uinka (Koessler-Ilg 2006, p. 218).

El hallazgo de piezas antropomorfas se ha observado también en contextos arqueológicos. Dillman Bullock (1970), da cuenta de tres piezas con estas características provenientes de Angol y la cordillera de Nahuelbuta. El rostro de las figuras antropomorfas posee un diseño bastante distintivo que consiste en cejas que están en continuidad con la frente y con la nariz, y resaltan por el bajorrelieve realizado por quien las trabajaba (Bullock 1970). Además, el autor indica la postura en que probablemente pueden haber estado:

Por la manera en que fueron hallados, no podemos asegurar la posición exacta en que se encontraron. Se sabe de seguro que la estatua de dos cabezas estaba recostada de espaldas a juzgar por la marca que le hizo el arado (Bullock 1970, p. 91).

Sobre otro hallazgo realizado en la zona, en Nahuelbuta, Bullock proporciona detalles que esclarecen un poco más acerca de la confección de estos objetos:

Es indudable que el escultor ha encontrado una plancha de piedra del tamaño más o menos deseado para su trabajo y le ha dado su forma actual desgastándola con otra piedra más dura. En seguida hizo su escultura dejándola en la forma en que la tenemos. El trabajo principal ha consistido en desgastar la piedra bruta con regularidad, dejando en relieve la nariz unida con las cejas que se continúan con la frente (Bullock, 1970, pp. 94 y 95).

Con respecto a estos objetos líticos, y en relación con el estudio de urnas funerarias, el autor propone una tesis que señala que estos provendrían de una cultura pre-mapuche, a la que denominaría “cultura kofkeche”. Esta tesis, sin embargo, no tendría tanto alcance en contraste con nuevos hallazgos e investigaciones y críticas posteriores (Aldunate, en Álvarez y Espinoza 2001, pp. 167-172).

Por otro lado, Bullock relata el testimonio de una persona ante el hallazgo y la presumible agencia de un *chelkura* en una comunidad mapuche:

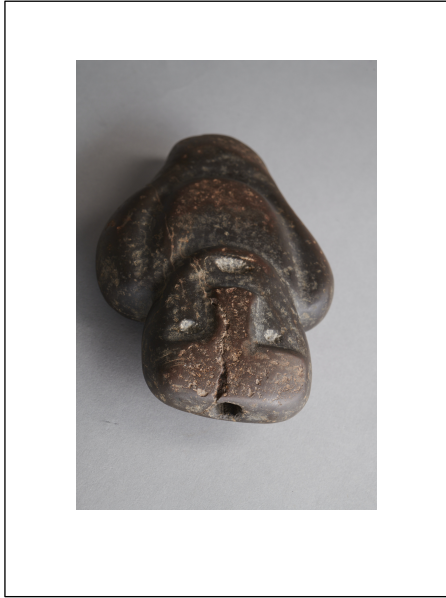
Un caballero que visitó el Museo hace varios años, al ver la estatua sencilla hallada en El Vergel, nos contó que él había visto otra muy parecida en la región de Cura Cautín. Esta fue hallada en el campo por unos obreros agricultores que la llevaron muy contentos a su casa donde la guardaron con cuidado. Pero tiempo después se enfermaron casi todas las personas que vivían en la casa. La culpa de su desdicha la echaron al "mono", como ellos llamaban a la estatua. Para librarse de ella la regalaron a un vecino quien la recibió con mucho agrado. Luego se enfermaron también los habitantes de esta otra casa, seguramente por albergar el "mono". Entonces el pobre mono lo arrojaron al río y así terminaron las enfermedades y también el "mono" (...) La ignorancia, la superstición y la creencia que los objetos hechos de piedra o madera, en forma de ser humano, puedan hacer bien o mal a las personas que los guardan, impiden muchas veces que estos documentos históricos arqueológicos lleguen al poder de los que realmente conocen su valor histórico y científico verdadero (Bullock, 1970, pp. 96-97).

Este último comentario contrasta con los planteamientos advertidos por Menard (2018), quien releva la agencia en torno a las piedras que las comunidades mapuche les otorgan a estos objetos y que concluye a partir de distintos testimonios revisados en fuentes –como la famosa piedra de *Kallfükura* o de Aburto Panguilef– como también, a informaciones recogidas de sabios mapuche sobre las *toki kura*, las clavas y las figuras antropomorfas. El autor indica:

En dos ocasiones el longko Vicente Huenupil planteó el problema de que la piedra es más que una piedra. Primero dijo: «esto no solo es una piedra, este viene con un ser y con un conocimiento, con una fuerza» y, más adelante, «porque ese no es un kura, ese es un ngen, es un espíritu que en la vista de uno se ve como kura» (Menard 2018, p. 8).

Por último, es necesario señalar que, con relación a los usos, técnicas y manufacturas que pudieron tener estos *chelkura* dentro de contextos mapuche, ya para la época de 1970 eran una actividad menos recurrente, tal como lo señala Castro Gatica (1976):

En la actualidad, la escultura lítica es escasa; sólo se observan representaciones antropomorfas: rostros y cuerpos humanos simplificados, esculturas que se objetivan en un bloque con la técnica de la talla directa. Los ejemplares que representan la figura humana con las piernas separadas no son muy comunes. Existe un mayor número de esculturas lítico-antropomorfas en las cuales las extremidades superiores e inferiores se insinúan mediante un suave bajorrelieve del bloque esculpido (p. 22)



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, P. y P. Espinoza (2001). *Dillman S. Bullock: el naturalista de la Araucanía*. Universidad Austral de Chile.
- Amberga, J. (1921). Una flauta de pan araucana. *Revista Chilena de Historia y Geografía*, 37(41), 98-100.
- Bullock, D. (1970). La cultura kofkeche. *Boletín de la Sociedad Biológica de Concepción*, 43(1), 1-204.
- Castro, O. (1976). *Escultura Mapuche*. Universidad Católica de Temuco.
- Augusta, F. de (1916). Diccionario Araucano-Español y Español-Araucano. Santiago: Imprenta Universitaria.
- González, E. (1986). Vigencias de Instrumentos Musicales Mapuches. *Revista Musical Chilena*, 40(166), 4-52. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12652>
- Hilger, I. (1957). *Araucanian child life and its cultural background*. Smithsonian Institution.
- Koessler-Ilg, B. (2006). *Cuenta el pueblo mapuche*. Volumen 1: Tradiciones. MN Editorial.
- Looser, G. (1919-1929). La representación de figuras humanas y de animales por los araucanos. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, (12), 25-41.
- Menard, A. (2018). Sobre la vida y el poder de las piedras: Newenke kura en el Museo Mapuche de Cañete. *Bajo la lupa*. Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Pérez de Arce, J. (2007). *Música mapuche*. Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Oyarzún, L. (2018). Arqueología sonora. Los aerófonos de piedra del wallmapu precolombino. *Bajo la lupa*. Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Philippi, R. (1886). Aborígenes de Chile: artículo sobre un pretendido ídolo de ellos. *Anales de la Universidad de Chile*, pp. 5-9.