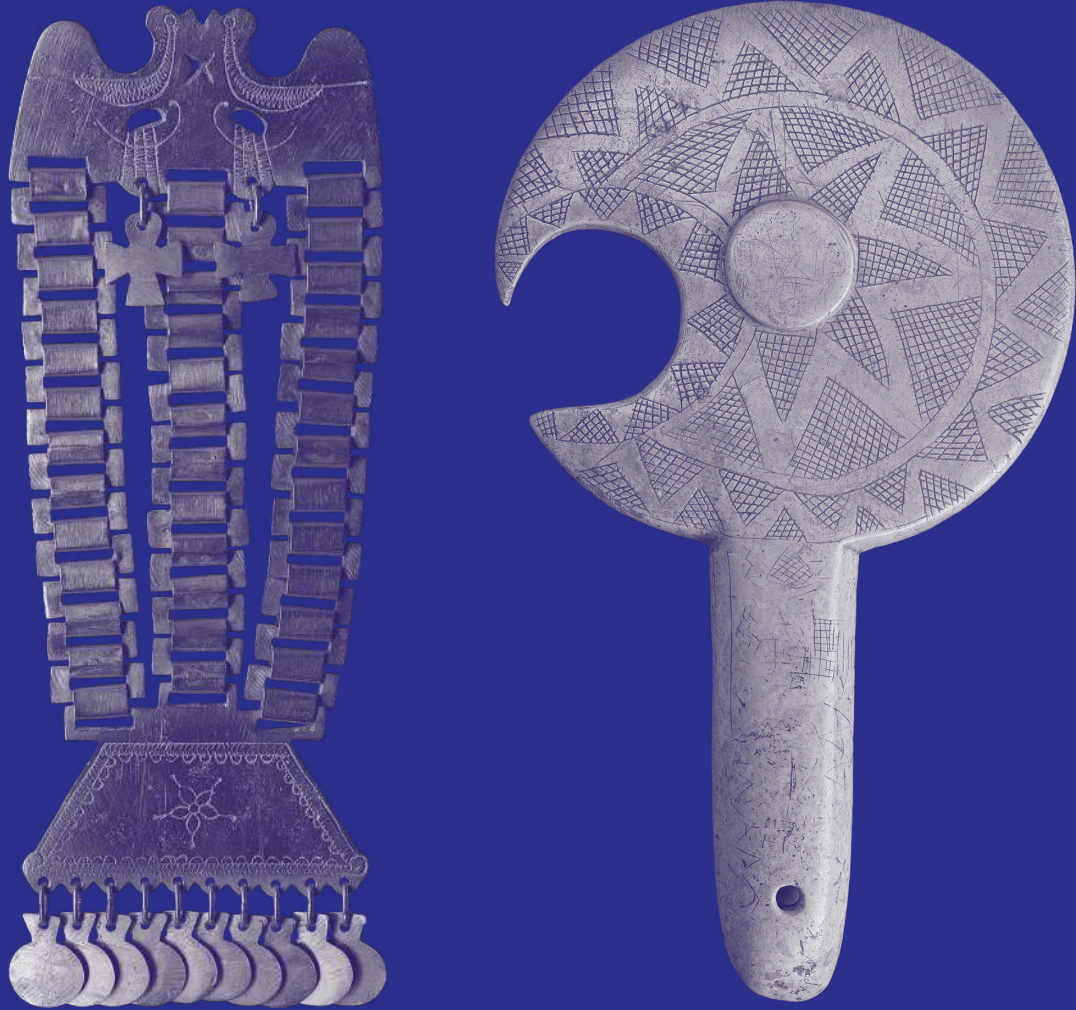


CATÁLOGO RAZONADO

Exhibición *Chile antes de Chile*



Selección representativa
Colección Mapuche

Investigador responsable
Cristian Vargas Paillahueque

**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**

**CATÁLOGO RAZONADO
EXHIBICIÓN CHILE ANTES DE CHILE
SELECCIÓN REPRESENTATIVA
COLECCIÓN MAPUCHE**

Dirección general
Museo Chileno de Arte Precolombino

Investigador principal
Cristian Vargas Paillahueque

Co-investigadoras
Victoria Maliqueo y Constanza Tobar

Pu kimche (sabios y sabias)
Antonio Chihuaicura, Marco Pailamilla,
Celinda Huaiquil, Gloria Huenchuleo,
Alejandro Toro Huentecura, Laura Ancavil
Tropa, José Cayuqueo, Hernán Marinao,
Cristina Manquepi y Matilde Painemil

**Transcripción, traducción
y edición en *mapudungun***
Cristian Vargas Paillahueque, Nekul
Núñez, Víctor Carilaf y Arturo Ahumada

Traducción de la introducción
Víctor Carilaf

Coordinación editorial
Magdalena García

Edición de textos y fichas razonadas
Magdalena García y Enrique Antileo

Asistentes de edición
Felipe Quijada, Victoria Fuentes
y Joaquín Guerrero

Corrección de estilo
Isabel Spoerer

Fotografía de la colección mapuche
Nicolás Aguayo

Fotografía investigador:
Diego Argote

Fotografías del territorio
Nicolas Piwonka (p. 8 y 9)
Magdalena García (p. 212)
Claudio Mercado (p. 213)

Diseño gráfico
Sofía Garrido y Camila Romero

**Coordinador General
Proyecto Catálogo Razonado**
Cristian Vargas Paillahueque

Producción general
Sofía Hurtado y Victoria Maliqueo

Impresión
Ograma impresiones, Santiago.

Cómo citar este catálogo
*Catálogo Razonado exhibición Chile antes
de Chile (2026). Selección representativa
Colección Mapuche.* Museo Chileno de Arte
Precolombino, Santiago.

CATÁLOGO RAZONADO

Exhibición *Chile antes de Chile*

Selección representativa
Colección Mapuche

Investigador responsable
Cristian Vargas Paillahueque

**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**

PRESENTACIÓN

Cecilia Puga

Directora
Museo Chileno de Arte
Precolombino

René Muga

Vicepresidente de Asuntos
Corporativos BHP
Latinoamérica
Escondida | BHP

El Museo Chileno de Arte Precolombino y Escondida | BHP tienen el honor de presentar la serie *Catálogo razonado Exhibición Chile antes de Chile*, resultado de un proyecto iniciado en 2022 con el propósito de ampliar y profundizar el conocimiento sobre las piezas que conforman esta emblemática colección. Esta obra nace de la convicción compartida de que el patrimonio cultural de los pueblos originarios es un legado vivo, que merece ser estudiado, preservado y difundido con respeto, rigor y apertura a la diversidad de miradas.

Durante dos años, cultores y artistas de los pueblos Mapuche, Rapanui y Atacameño/Lickanantay viajaron desde sus territorios y recorrieron los depósitos del Museo, interactuaron directamente con las piezas y compartieron sus saberes, relatos y memorias. El encuentro entre los conocimientos indígenas y la investigación académica constituye el corazón del proyecto *Catálogo Razonado*, una iniciativa que trasciende la dimensión documental para transformarse en un espacio de diálogo intercultural y de reconocimiento mutuo.

El resultado de este trabajo colectivo no es únicamente un registro exhaustivo de objetos patrimoniales, sino un archivo vivo que integra múltiples voces. Esta propuesta de *Catálogo Razonado* se presenta, así, como una herramienta de consulta y de aprendizaje, en la cual se relevan las voces en primera persona de sabios y especialistas indígenas, reuniendo sus memorias, relatos, usos e historias familiares asociadas a estos objetos. Ahora, con el lanzamiento de esta serie impresa y digital de la iniciativa, queda a disposición de investigadores, estudiantes, comunidades y públicos diversos, invitando a pensar el patrimonio desde perspectivas críticas, inclusivas y descolonizadoras.

Este proceso de investigación y reflexión también se materializa en la exposición temporal *Vivos y presentes. Arte de los pueblos Atacameño/Lickanantay, Mapuche y Rapanui*, la cual invita a descubrir nuevas narrativas en torno a las piezas de la colección. Ambas iniciativas reafirman el compromiso del Museo y de Escondida | BHP con la puesta en valor del legado cultural de los pueblos originarios, fortaleciendo los lazos entre el pasado y el presente, entre el patrimonio y las comunidades.

Los catálogos razonados surgieron en la Europa del siglo XVIII como instrumentos destinados a documentar y legitimar la obra de artistas reconocidos. Por siglos, fueron herramientas de referencia indispensables para historiadores e investigadores del arte, al tiempo que establecieron qué expresiones eran consideradas dignas de estudio y cuáles quedaban al margen.

Esta tradición, si bien fundamental para la historia del arte, dejó fuera de su alcance otras formas de creación y simbolización que no se ajustaban a la categoría occidental de “arte”.

Conscientes de esta herencia, la iniciativa asumió el desafío de preguntarse: ¿es posible construir un catálogo razonado desde una mirada renovada e intercultural? Esta publicación representa una respuesta afirmativa y concreta a dicha pregunta. A través de su desarrollo, se reconoce que las categorías de arte y cultura material no son neutras ni universales, y que solo desde el diálogo con los pueblos originarios es posible resignificarlas y abrirlas a nuevas lecturas.

El *Catálogo Razonado* es, en este sentido, una invitación a repensar la relación entre las instituciones culturales, las comunidades indígenas y la sociedad en general. Las piezas que aquí se registran no son objetos aislados en vitrinas, sino portadoras de historias, memorias y vínculos con comunidades vivas y sus territorios. Su estudio, por tanto, no se agota en la descripción técnica, sino que se enriquece en la interacción con los saberes que las rodean y que las mantienen presentes.

Este proyecto ha sido posible gracias a la colaboración entre el Museo Chileno de Arte Precolombino y Escondida | BHP, con el apoyo de la Ley de Donaciones Culturales, que han permitido convertir años de investigación y diálogo en una publicación de referencia. Agradecemos de manera especial a los especialistas de las comunidades Mapuche, Rapanui y Atacameña/Lickanantay, así como al equipo de profesionales del Museo, cuyo trabajo riguroso y comprometido ha hecho posible esta obra colectiva.

Confiamos en que esta propuesta de *Catálogo Razonado* se convertirá en un aporte duradero para el conocimiento, la valoración y la difusión del arte de los pueblos originarios de Chile. Más aún, esperamos que inspire nuevas formas de aproximarse al patrimonio cultural, fomentando un diálogo permanente basado en el respeto, la diversidad y el reconocimiento mutuo.

Cecilia Puga
Museo Chileno de Arte Precolombino

René Muga
Escondida | BHP

La presente edición consiste en una selección representativa de un conjunto icónico de piezas y materialidades que dan cuenta, de manera general, de las principales contribuciones y hallazgos del proceso de investigación enmarcado en el proyecto *Catálogo Razonado exhibición Chile antes de Chile. Colección Mapuche*, llevado a cabo por el Museo Chileno de Arte Precolombino entre los años 2022 y 2025. Si bien se profundiza sobre esta selección, igualmente la presente edición incluye información básica del total de los 140 objetos mapuche investigados, así como acceso por medio de un código QR a sus respectivas fichas razonadas.

El escrito tiene un fin de divulgación y refleja un corpus de 11 tipologías representativas del arte mapuche y que exponen su riqueza estética, sabiduría, transmisión y transformación. Este conjunto, a su vez, es parte de una próxima edición extendida que prepara el Museo, que incluirá el total de las 41 tipologías, que representan a los 140 objetos mapuche que forman parte actualmente de las exhibiciones permanentes *Chile antes de Chile y América en el Arte*.

El texto se organizó en las siguientes secciones: un ensayo introductorio que da cuenta de los distintos aspectos de la investigación, el acceso a las fichas razonadas, la presentación de las tipologías de piezas incluidas en esta edición y un epílogo que destaca el impacto de este proyecto intercultural y su proyección a futuro. Igualmente se incluye una sección final con todas las referencias bibliográficas consultadas durante el proceso de investigación y una breve biografía del investigador responsable.

Para la escritura de la lengua mapuche se optó por seguir la versión simplificada del Grafemario Mapuche Unificado (Sociedad Chilena de Lingüística 1988).





ÍNDICE

Puentes para un futuro: arte mapuche e investigación intercultural desde el Museo Chileno de Arte Precolombino <i>Ka antiñgealchi kuy-kuy: mapuche adkan dungu ka inarumen epu rume admongen Museo Chileno de Arte Precolombino mew</i> por Cristian Vargas Paillahueque	12 - 23
Las voces de este catálogo	24 - 27
Fichas razonadas de los objetos	31 - 48
Materialidades y tipologías	49 - 211
A. Widün küdaw / Trabajos en cerámicas	50 - 73
Metawe	54 - 65
Kütru metawe	66 - 73
B. Kura kimün / Saberes de las piedras	74 - 99
Toki kura	78 - 89
Kachal kura	90 - 99
C. Mamüll küdaw / Trabajos en maderas	100 - 139
Chelmamüll	104 - 119
Kultrung	120 - 139
D. Rütran küdaw / Trabajos en platería	140 - 183
Tüpu	144 - 151
Chaway	152 - 165
Keltatuwe / Prenteor akucha	166 - 183
E. Ngürekan küdaw / Trabajos textiles	184 - 211
Trarüwe	188 - 197
Makuñ	200 - 211
Epílogo	212 - 213
Referencias bibliográficas	216 - 227
Acerca del Investigador responsable	228

**PUENTES PARA
UN FUTURO:**

Arte mapuche
e investigación
intercultural desde el
Museo Chileno de Arte
Precolombino

**KA ANTÜNGEALCHI
KUY-KUY:**

Mapuche adkan
dungu ka inarumen
epu rume admongen
Museo Chileno de Arte
Precolombino mew

**Cristian Vargas
Paillahueque**

(ES) En la actualidad, en el marco de los debates por la inclusión y la apertura hacia la diversidad de públicos y la generación de nuevos relatos, los museos han vuelto a cobrar una vitalidad relevante como instituciones promotoras de estos propósitos. Este fenómeno se debe al legado histórico que recae en estas instituciones como espacios que han reflexionado sobre el lugar de las culturas y cómo estas se representan. En este sentido, de la mano de distintos derroteros que examinan el rol de los museos para la sociedad, como la "nueva museología" o los "estudios críticos del patrimonio", es notable evidenciar el vínculo histórico de estas instituciones con conceptos clave que sirven para caracterizar este periodo de nuevo trato y apertura: inclusión, interculturalidad, activaciones, y en algunos casos, descolonización/ decolonialidad. Estos son umbrales que permiten circunscribir este entramado de impulsos que hablan de cómo se piensan los museos a sí mismos, cómo reconocen o esclarecen su pasado e, igualmente, de qué modo los sectores históricamente desplazados de la sociedad cobran relevancia con miras a la transmisión y generación de saberes.

Sobre este contexto, particularmente los museos que resguardan colecciones arqueológicas y etnográficas, cuyos contenidos de programación y de exhibición se vinculan con pueblos indígenas, asumen un desafío aún

(MP) Fantepu mew, tufachi notukawün ti yom tukun ka konal ti kake rume che ka nentungel we ke ngütram, fey kiñewngechi newen felelu trokingey, ti museo ka wüño falintungey fey kiñe trokiñ pengelkelu tufachi dungu mew. Tüfa feley fey kuyfi elelnerpulu tufachi trokiñ mew fey ngüneltuam chewkunungel ti ad mongen ka chumngechi pengelngekel. Tüfa mew itrokom dungu engün inarumekefilu chumken ti museo pu che mew, pefalngey chem ñi kuyfi nüwkülen tufachi trokiñ fey ti mülfal dungu fey pepi trokitukel tufachi we ad ka we nulan: epu rume ad mongen kutü, wenuntu dungu, ka kiñeke mew wingkawetunon, tüfa konünwe pepi püchikunukefi tufachi püram düwen dungukelu chum rakiduamüwken ti museo, chumngechi trokikefiel ta kümelkunukefiel tañi rupawma ka femngechi fey ti trokin kuyfi ñi famentungekel falintungeketulu fey kimeltungeael ka wen entungeal ta kimün.

Tufachi wallpa dungu mew, ti museo ngünaytukefiel arkeológica ka etnografica trapümün, fey chem dungu ñi niel ka pengelael nüwküley pu wünenkeche engün doy fütra dungungey kimngeal, tukungeael tufachi pu

¹El pueblo Mapuche es el pueblo indígena más numeroso de Chile. Según cifras del Instituto Nacional de Estadísticas (INE 2024), su población representa el 77,16 % de las personas pertenecientes a pueblos originarios del país, es decir, 1.623.073 habitantes. Esta cifra corresponde al 8,8% del total de la población nacional (18.480.432 personas). En la actualidad, la población mapuche de Chile reside mayormente en centros urbanos y zonas rurales, con mayor densidad en la capital nacional y en el territorio histórico mapuche, el Wallmapu, ubicado desde el río Biobío hasta la isla de Chiloé.

(ES) mayor, a saber: integrar las narrativas de estos sectores en los relatos de las piezas como un fenómeno de puesta en valor integral, que no solamente remite a lo que se muestra, sino también, con igual importancia, que reflexiona sobre cómo y qué se dicen de ellas.

Más aún, al alero de las iniciativas relacionadas con los propios pueblos indígenas, cabe destacar la mayor participación de estos sectores en actividades de mediación, en talleres educativos, en sugerencias respecto del manejo de sus objetos patrimoniales y, en la última década, con mayor notoriedad, en promover iniciativas de restitución y repatriación de sus bienes patrimoniales (Arthur y Ayala, 2020). A estos impulsos se suman los trabajos que buscan la puesta en valor y la construcción colectiva de conocimiento respecto del saber de estos objetos, realizados con pertinencia cultural indígena y, asimismo, con igual relevancia, generar nuevas propuestas curatoriales y orientaciones narrativas que permitan abordar estos objetos desde esos saberes, edificando, en ambas misiones, un entramado de relaciones interculturales.

Precisamente estas motivaciones son las que sustentan la presente investigación en el Museo Chileno de Arte Precolombino para la creación de un *Catálogo Razonado* de la colección Mapuche en exhibición, a través de una propuesta que incluye una perspectiva intercultural, intergeneracional y descolonizadora.

(MP) che ñi ngütram fey ti ngütram chemkün, fey itrokom falintungeal, fey re pengelkelu müten no, welu may ka femngechi falintungel, fey ngüneltungekel chumngechi ka chem ñi pingekel.

Doyel, yom konkülen we entungechi dungu pu wüenke che mew, pengelfali fey doy koneltukel tüfachi trokin rangiñküleal kimeltun dungu mew, dunguntukual chumnungechi yenengeal ñi kuyfi falin chemkün wechurpuel ti marike tripantu doy kimfalngen, fey kelluntukual fey küme elkunutun ka wüñoltun kom ti kuyfi falin dungu (Arthur y Ayala 2020). Kom tüfachi püram dungu yom konküley fey ti küdaw falintukuefiel ka itrokom chaf che nentuam ta kimün, chem chemkün kimün nielu, fey ad mongen mew adkunungel ka femngechi trür falintungel, fey kintulu nentuam kiñe inarumen wüenke che ad mongen ka adkunual ti nentu ngütram fey pepi tukungeal tüfachi chemkün fey ti chi kimün mew, fey epu dungu ñi küme anüengeal, kiñe düwen epu eume admongen ngütramkan.

Caracterización general de la colección investigada

La colección Mapuche investigada dispuesta en las exhibiciones permanentes *Chile antes de Chile* y *América en el Arte* del Museo Chileno de Arte Precolombino, representan un rico acervo cultural compuesto por 140 piezas, referidas a cinco materialidades principales: líticos, metales, cerámicas, maderas y textiles. Para la historia institucional del Museo, el pueblo Mapuche ha tenido una importancia fundamental¹ representada a través de distintos hitos, entre estos, una exposición clave en la puesta en valor de las culturas indígenas en Chile, titulada *¡Mapuche!* (1985); la itinerancia desde 1992 a 2013 de la exposición *Mapuche. Seeds of Chile*, en Estados Unidos, China, España, Finlandia y Colombia. También, la publicación *Voces Mapuche* (2002), un escrito que incluye los primeros acercamientos por dotar de narrativa indígena los diferentes ejes temáticos que han sido tratados en el Museo a lo largo de esta historia, y, por citar un último hito, la exhibición póstuma del grabador mapuche Santos Chávez (2004).

La colección investigada en este proceso está integrada por piezas de distintas procedencias. Una parte relevante de este conjunto está vinculado al periodo inaugural del Museo y procede de la colección perteneciente a su fundador, Sergio Larraín García-Moreno, destacando *chelkura* o clavos. Otra parte importante de la colección Mapuche del Museo proviene de la colección de Walter Reccius, quien se desempeñó como

abogado y académico y fue uno de los fundadores del primer Museo Histórico y Etnológico de Valdivia. Su colección fue formada hacia la primera mitad del siglo XX. Posteriormente, este acervo sería adquirido por Jacobo Furman quien, en memoria de su padre Noy Furman, fallecido en 1981, decide donar la colección Mapuche al Museo Chileno de Arte Precolombino. Otro conjunto importante procede de la colección Santa Cruz-Yaconi, creada por Manuel Santa Cruz López y Hugo Yaconi Merino, adquirida por Minera Escondida y donada a la institución el año 2010. Otro segmento de piezas estudiadas guarda relación con la platería Mapuche a través de la colección Greville Ernest Dunnage, la cual fue donada al Museo el año 2014, por su hija Guillermina Dunnage.

Además, según los registros del Museo, existen donaciones y adquisiciones de particulares que destacaron por haber tenido un rol clave como agentes o coleccionistas ligados al mundo mapuche, entre ellos Héctor Mora, Ruperto Vargas y Ricardo Irrarrázaval.

La posibilidad de un catálogo razonado intercultural

Cabe señalar que, para este propósito, la reflexión inicial fue plantearse la posibilidad de elaborar un *Catálogo Razonado* incluyendo un enfoque centrado en las relaciones interculturales, la transmisión intergeneracional de saberes y las reflexiones descolonizadoras que surgen del entramado de comunidades

Rüf may tüfachi püram dungu adkunuy tüfachi küdaw, kellu entulu ti Museo Chileno de Arte Precolombino fey petu entuel ti Catálogo Razonado fey kiñe trapüm Mapuche chemkün pengelgelu, fey pengelün nielu ti epu rume admongen, itrokom tuwün ka wingkawnon püle

Itrokom trokingel ti trapümün

Ti Mapuche chemkün rumel pengelgelu müley Chile antes de Chile ka América en el Arte trokiñ Museo Chileno de Arte Precolombino mew fey ta kiñe falin dungu nielu arkeologiko chemkün ka etnografiko dungu, fey wüdamngelu kechu trokiñ mew: kura dungu, rütran dungu, widün dungu, mamüll dungu ka ngürekan dungu mew. Museo ñi kuyfi dungu mew, pu Mapuche rume falitungekey fey kake rume dungu mew pengelngekey, kiñemu may, kine we entuel pengelün falitungel wüneke che ñi ad mongen Chile mapu mew, fey ¡Mapuche! (1985) üytungel, fey pengelgelu Estado Unidos, China, España, Finlandia ka Colombia. Ka femngechi fey ti entungechi wirin Voces mapuche (2002) kiñe wirin tukunepelu fey ti wünen fülman fey wünenke

che ñi ngütram nieal kake rume trokiñ nentungekel museo mew kom ñi amulechi dungu mew, üytual kiñe dungu fey ta ti ad küdawfe Santo Chavez (2004) ñi dungu dew lalelu.

Ti inarumengen tüfachi trapüm tüfachi küdaw mew niey ta kake rume tuwchi chemkün. Kiñe kimfal troy tüfachi trapüm mew nüwküley ti wünen nentungechi dungu museo fey ti anükunufiel tüfachi museo Sergio Larrain García-Moreno ñi trapüm chemkün, doy kimfalngen ti chel kura kam clava. Kangelu troy kay Mapuche trapüm chemkün nielu Walter Reccius ñi nentuel, tüfa ta ingkañpeche ka akedemiko ka kiñe wünen anükunufiel ti wünen Museo Histórico y Etnológico Valdivia mew. Fey ñi trapüm amulfi rangi amulechi XX marike tripantu mew. Ta Tüfa Kay falin dungu Jacobo Furman ngetuy, welu ñi chawem ñi konümpan Noy Furman, lalu 1981 tripantu wülkunuy fey ti trapüm chemkün ti Museo Chileno de Arte Precolombino. Ka ti falin trapüm chemkün Santa Cruz-Yaconi, López ka Hugo Yaconi Merino fey wülkunungey tüfachi trokiñ 2010 tripantu mew. Ka



Marco Pailamilla, junto al investigador, en los depósitos del Museo Chileno de Arte Precolombino.

(ES) y su relación con los museos. Desde la perspectiva de la historia del arte, los *catálogos razonados* consisten en publicaciones especializadas que versan sobre el trabajo completo de un artista, o de una colección y que sistematizan de manera rigurosa un conjunto de obras. Según el Tesauro de Arte y Arquitectura del Getty Research Institute, corresponde a un “listado completo, sistemático y crítico de todas las obras conocidas de un único artista, que provee de información exhaustiva, incluyendo la procedencia para cada una de las obras”. Considerando que, bajo los fundamentos de esta disciplina y como parte de los “museos de arte” que custodian colecciones etnográficas y arqueológicas, históricamente, a menudo se prescinde de la clasificación o categoría de “artista”. Por ello, surgió una reflexión de sumo necesaria: Entonces, ¿por qué pensar en este instrumento, un *catálogo razonado*, para poner en valor los conocimientos indígenas asociados a un pueblo, a una colección y una exhibición permanente?

En primer lugar, porque este ejercicio supone de entrada una operación tendiente a equiparar y conectar saberes museológicos e indígenas, puesto que, a pesar de que en el marco arqueológico y etnográfico la categoría de artista tal como se concibe desde el canon institucional del arte (como autor singularizado) queda a menudo desdibujada, ello no implica que no se pueda recurrir a los instrumentos y métodos interdisciplinarios para poner en valor sus atributos estéticos, desde una dimensión integral, que pondere el conocimiento indígena para, precisamente, situar estos saberes en el plano del arte, también proporcionando lecturas iconográficas e iconológicas.

En segunda instancia, porque este trabajo ofrece la oportunidad de investigar sistemáticamente la colección mapuche desde el plano del manejo museológico, incluyendo en la documentación de estas piezas enfoques como la historia oral y la revitalización de las lenguas. Y al ser un ejercicio que implica una participación explícita de investigadores y agentes culturales indígenas, se reconocen y valoran los saberes tradicionales.

Gracias a estas dimensiones, se abrió la oportunidad necesaria de incorporar los conocimientos de pueblos originarios desde la óptica de los miembros de sus propias comunidades, como expertos en el tema. Así es posible construir un puente que permita conocer acerca de estas piezas/objetos recurriendo hacia esos planos de forma paralela, es decir, hacia la dimensión investigativa/académica y, con igual preponderancia, hacia el conocimiento indígena.



Detalle de placa inferior de pieza llamada rüngi-rüngi con llol-llol (colgantes cónicos).

(MP) kiñe trapüm trokiñ inarumengelu fey nielu ta Mapuche rütran fey mülelu ti chilka Greville Ernest Dunnage fey wülkunungelu tüfachi museo 2014 tañi ñawe Guillermina Dünnage ta femi.

Ka museo mew che wirintukuley kiñeke che ñi wülkunulu ka ngillankunulu, tüfa ta rume kelluntuýngün ti trapüm chemküfengen ka nüwkülen mew Mapuche mongen mew müley ta Héctor Mora, Ruperto Vargas, Mauricio Van de Maele kam Ricardo Irarrázabal

Ti nentufal kiñe rakiduamngechi chillka epu rume admongen

Müley iñ kimngeal, tüfachi dungu mew ti wünen ngüneltun ta nentufal kiñe rakizuamngechi chillka fey amuleal kiñe rekülün ti epu rume admongen ngütramün, elelnerpuchi kom ti tuwün mew fey ti kimün ka ti wingkawtunon ngüneltun, fey tripalu düwenkülen lof ka chum amulen ti museo engu. Ti arte ñi kuyfi dungu mew, ti rakiduamngechi chillka, fey ta kiñe rüf kimngechi pengelün fey feypilelu kom ti küdaw nentulu kiñe adkafe che ka küme trokitungekel ñi küdaw. Ti Tesouro de Arte y Arquitectura del Getty Research Institute fey ta kiñe “wirin nielu , trokitun ka dunguyen fey kom ti kimelchi küdaw nentuli kie adkafe che, nielu kom ñi inatungechi dungu, chew ñi küpan ti küdaw kutü”. Fey kimtukuniengel tüfachi ad dungu mew “museo de arte” fey ngünaytunielu ti etnográfika ka arqueológiko trampün chemkün, fey ñi chumngen kom ti falin chemkün Latinoamérica ka wallontu mau mew kiñeke mew ta trokitungekelay ka üytungekelay “adkafe” reke fey tripay kiñe duamngelchi ngüneltun. Fey mew, ¿chumngelu rakiduamafuiñ kiñe rakiduamngechi chillka dungu fey falintuafiel wünenke che ñi kimün nüwkülelu kiñe mapun trokinche mew kiñe trampün chemkün ka kiñe pengelün rumel mew?

Wünen mew tüfachi dungu küpa trürkunuy ka nüwkunuy fey ti museológico engu wünenke che kimün fey mülen mew fey ti arkeológico ka etnográfico ad dungu, fey ti adkafe che chumngechi kom ti institución trokitikefiel, küme elkunungekelay, welu pepi reküluafuy fey ti método ka ti kake rume interdisciplinario dungu fey ñi falintungeal ñi nielchi ad, fey ti integral trokiñ, fey ti wünenke che ñi kimün falintungeal artes dungu mew nentuneal ti iconográfica kam iconológica chillka.

Inangechi dungu, fey tüfachi küdaw niepefuy pepi ñi inarumeniengepefel fey ti Mapuche trapüm chemkün feyti manejo museológico trokin püle fey yom konküleafuy fey ti chillkatun chemkün, ti pin dungu



Cristina Manquepi junto con el investigador Cristian Vargas, investigando las piezas *chañuntuku* ("choapino" o "pellón").

(ES) Ahora bien, asumir estas perspectivas supone un desafío en la medida en que, creando un catálogo razonado se pone en discusión, justamente, la naturaleza misma de este tipo de recurso. En tal sentido, ello supuso, por un lado, asumir que la "función-artista" de la que carecen gran parte de estos acervos etnográficos y arqueológicos no impide una puesta en valor en clave intercultural, ni restringe ponderar los saberes, insumos y contribuciones por el hecho de desconocer la autoría, tal como han planteado los estudios sobre la descolonización, el arte popular y el arte indígena (Penhos y Bovisio, 2010; Escobar, 2008, 2011; Betancourt Noack y Rattunde, 2020) Y, por otro, porque la creación de este instrumento busca generar un precedente que, de forma inédita, a través de la creación de una ficha razonada intercultural, incluya campos que integren los aportes y alcances que los expertos de comunidades refirieron respecto de diversas tipologías de piezas. Toda esta operación, por supuesto, fue planteada desde un diálogo de saberes con los discursos arqueológicos, estéticos, antropológicos, históricos, y también, con la historia del arte.

Metodología intercultural

El primer impulso fue iniciar este estudio de la colección a partir de la información recopilada durante años, plasmada en el trabajo del área de Colecciones del Museo, realizado particularmente por el área de Registro y Documentación. Dicha tarea implicó anali-

(MP) kam witrānpürāmkewün ka femngechi kimngetuafiel ka falintungeafel kuyfi kimün fey ñi küdawngen koneltulen mew ti inarumedungufe ka ti kiñeke wüenenke che. Tüfachi trokitun duam mew pepi tukungey wüenenke che ñi kimün fey ñi pu che ñi chum adümmiefiel feyengün ta kimünche ngelu engün kidu engün ñi dungu mew, fey femngechi kuykuykunufiel reke pepi küme kimngeal ti chemkün fey ti investigativo/académica trokiñ ka femngechi trür amuleal pu wüenenke che ñi kimün. Fey ta may, niael tüfachi ad kimfalngey kiñe füttra dungungen fey nentual kiñe rakidüamngechi chillka, fey ngütramngeafuy chumngen tüfachi kake rume dungu. Tüfa mew müleal trokingey fey ti funcion-artista fey epe kom falin chemkün nienulu, fey nentufal pilelay fey ta falintukungeal ti epu rume ad mongen troy, ka falintungeal no rume ti kimün, fillem ka kelluntukun dungu, fey kimngenon rume inüy nentulu ti dungu, fey chumngechi fey wirilu ti inarumen wingkawtunon dungu mew, ti pu che ñi adkan, wüenenke che ñi adkan dungu (Betancourt, Noack y Rattunde, 2020; Escobar, 2011, 2008; Penhos y Bovisio, 2010) Kañ püle tüfa ta

zar las fichas de cada pieza, elaboradas por esta área. En ellas se alberga gran parte de la información técnica de cada objeto, asociada a su asignación temporal, cultural, su estado de conservación, observaciones que atañen a exposiciones, datos de algunos hallazgos y publicaciones, entre otros aspectos. Este trabajo con el área resultó en un diagnóstico inicial y en una apertura hacia la creación de una ficha razonada intercultural que, en esta publicación, el lector podrá revisar en su versión resumida.

Por otro lado, a este trabajo se sumó un exhaustivo análisis bibliográfico dividido por materialidad y por tipología de pieza, recogiendo un hilo conductor determinante a partir de los principales estudios que se han publicado respecto de estas dimensiones. En este proceso, se innovó complementando fuentes provenientes de distintos campos de conocimiento –antropológico, histórico, arqueológico, historia oral indígena, estudios de folklore de inicios del siglo XX y textos provenientes del campo de la lingüística–, conocidos en Chile como “textos araucanistas” (Mora y Samaniego, 2018). Estos últimos consisten en escritos en lengua mapuche y que, muchas veces, en el ejercicio de traducción, fueron vaciados de las nomenclaturas y categorías específicas con que aparecen en la propia lengua al referirse a objetos. Ello, para discutir esa noción de que el conocimiento tradicional indígena es también un conocimiento históricamente escrito en fuentes documentales.

kintuy ñi anükunuam dungu, fey kiñe rakiduumngechi epu rume admongen, fey tukungeam fey trokiñ nielu ta kellun ka ditun dungu fey pu ruf kimlu ta feypilelu ti kake rume chi chemkün, Kom tüfachi dungu adkunungey kiñe kimün ngütramkawün, arkeologiko, ad chumngen, antropológiko, kuyfike dungu, ka femngechi adkan dungu ñi kuyfi ngütram.

Epu rume admongen adkunu dungu

Tu wünen püram dungu fey chillkatufiel kom fey ti trapüm chemkün nielchi dungu kuyfi ñi trawülngen fey kiñe trapüm chemkün pengelngel museo mew. Fey tüfa femngey ti registro ka dokumentación trokiñ mew. Tüfachi küdaw mülepey ñi küme inarumengeam kom ti kiñechi wirin nielchi chemkün nentulu tüfachi trokiñ. Tüfa mew trawülnghey alün dungu adümuwün nielchi kiñeke chemkün nüwkunungel ñi tripantu mew, admongen mew, chumlen, chem dungu ñi kimngeal pengelün mew, chem dungu ñi tripan pengelu mew kam pengelün mew ka fillke dungu. Tüfachi küdaw nüwkülen ti trokiñ mew tripay ti inarumen we llitun mew fey

Ahora bien, con respecto al trabajo de la colección Mapuche y la relación con las comunidades, planteamos que debía realizarse, particularmente, con especialistas destacados provenientes de ellas. Más allá del sentido estratégico, un trabajo que las involucre cabalmente requiere, en principio, crear y establecer confianzas sostenidas en el tiempo. En el contexto de esta investigación, consideramos que este trabajo es una primera aproximación para cimentar progresivamente dicho objetivo.

Al pensar este trabajo con miembros destacados del pueblo Mapuche provenientes de comunidades se pretendía que pudieran visitar el Museo, y gracias al trabajo minucioso y comprometido del área de colecciones, integrado por arqueólogas y conservadoras/es, pudieran conocer, conversar, tocar y examinar las piezas que son parte de esta exhibición permanente y que, específicamente para este proyecto, fueron desmontadas de sus vitrinas y habilitadas para su estudio en los depósitos del Museo. Este trabajo supuso varios desafíos de entrada: ¿bajo qué criterios se invitó a participar a estas personas particularmente, y por qué no a otras? O también, ¿cómo se llevaría adelante esta interacción entre el “arte mapuche” y sus piezas desde el propio conocimiento indígena?

müleam ta kiñe rakiduumngechi epu rume admongen chillka fey tüfachi pengelün ti witrakonpalu peafuy kiñe püchiñmakunungechi wirin.

Kañpüle kay tüfachi küdaw mew yom tukungey kiñe küme inarumengechi chillka fey wüdamngel materialidad ka ti chemngechi chemkün, fey ngüneduamngelu kiñe rüpükunuchi füw fey ti doy falin chillkatun nentugel tüfachi dungu mew.. Tüfachi küdaw mew, we dungu ta entungey fey tukungey ka ad chemngen ka che ñi nentuel, fey ti arkeologiko trokiñ müten, kuyfi wünenke che ñi ngütram, folklore chillkatun llitulu XX marike tripantu, ka femngechi fey ti chi chillka lingüística dungu mew, kimngelu Chile mapu mew, “araukanista chillka” (Mora y Samaniego, 2018) fey Mapuchen dungun mew wirilelu ti rulpadungun alünkechi wellingekey ti nomenclatura ka kiñen trokin mew fey üytungeam ti chemkün fey ti dungun mew müten.

(ES) Gracias al trabajo realizado con el equipo en esta etapa, integrado por las co-investigadoras Victoria Maliqueo y Constanza Tobar, trabajamos en un perfil de “especialista indígena”, a quienes tratamos bajo ese nombre, y también, bajo el nombre con que el pueblo mapuche reconoce a sus sabios, que es de *kimche*, o según el caso, indicando su ocupación u oficio: *widüfe* (alfarera), *rütrafe* (platero), *mamüllfe* (tallador), *ngürekafe* (tejedoras), o autoridades tradicionales como un *longko* o *kimelfe*. Junto con ello, se fueron esclareciendo algunos aspectos que perfilan una riqueza cultural mapuche notoria, por ejemplo: provenir de una comunidad indígena, tener una procedencia territorial diversa, ser hablante de lengua mapuche, ser reconocido como un destacado sabio/a y artesano/a por sus propias comunidades y haber participado en exposiciones, talleres y charlas.

De esta manera, la visita de los distintos *kimche* implicó un amplio trabajo intersectorial, liderado por el área de colecciones y el equipo del proyecto, como por las demás áreas del Museo involucradas: Comunicaciones, Patrimonio Inmaterial y Programación. En esta instancia participaron los *rütrafe* (plateros) Antonio Chihuaicura y Marco Pailamilla, las *widüfe* (alfareras) Celinda Huaiquil y Gloria Huenchuleo, los *mamüllfe* (escultor en madera) Hernán Marinao y José Cayuqueo, las *ngürekafe* (textileras) Matilde Painemil y Cristina Manquepi, y los *kimche*, el *longko* Alejandro Toro Huentecura y la *kimelfe* (educadora) Laura Ancavil.

Ahora bien, ¿cómo llevar adelante estas conversaciones resituando los saberes mapuche acerca de un número tan amplio de piezas y, por cierto, tan temporalmente extenso?

Siguiendo las propuestas de soberanía epistemológica y de autonomía epistémica del saber indígena (Becerra y Llanquino, 2017), particularmente mapuche, recogidas en distintas propuestas interdisciplinarias ya publicadas (Mayo y Salazar, 2016; Bizama Colihuinca, 2021; Antileo y Alvarado, 2023), se privilegió el *nütram* o *nütramkawün* como una vía para activar los saberes de estas piezas.

Ambos términos pueden traducirse como una conversación situada generalmente en la propia lengua mapuche, el *mapudungun*, la cual debe pasar por los protocolos discursivos específicos, que indican una presentación profunda de los interlocutores, conversar acerca de la vinculación territorial y, principalmente, dar cuenta de relatos o historias, transmitidas intergeneracionalmente, de carácter verídico o mítico, que especifican el origen de algo, sea de la familia, la toponimia, o el orden de las cosas. En estas conversaciones



Claudio Mercado, Victoria Maliqueo, Antonio Chihuaicura y Cristian Vargas, en instancias de conversación de las piezas de *rütran*.



Detalle de observación de piezas *chañuntuku* junto con Matilde Painemil.

(MP) Welu may, pu lofche engu trapüm chemkün küdawmangelu fey ta feypikunuiñ taiñ küdawlerpuam lof mew tuwchi che engu, rüf fey mew tuwlu ta ti, ka fey llemay ti trür küdawngen lof mew ta duamniengey wünelu mew küme maneluwfal kom amulechi antü mew, ka tüfachi küdaw mew, iñchiñ ta tüfachi fey wünen fülman trokifiyiñ fey ñi küme adümuwürpual fey ñi pepi diturpuael duamngelchi dungu.

Fey dituamchi dungu rakiduamngel trür kimelchi Mapuche engu ñi küdawam tuwlu lof mew fey ta pepi witrakontuafiel ti museo, ka tüfachi newen küdaw ñi duam ti trapüm trokiñ che chew ñi konkülen pu arqueóloga ka conservadora, fey pepi kimaengün, ngütramkayael engü, fülmayafiel ka malüafiel engün ti chemkün fey pengelerpuel fey tüfachi dungu mew ta nentungey chew ñi pengelengepeyün ka pepi inarumengeam museo trokiñ mew. Welu tüfachi dungu ta nentuy küdawngechi dungu wünelu mew. ¿Chemu am ta mangelngey pu che, ka chumgelu mangelngekay kake che? Ka femngechi. ¿Chumngechi dungulngeay ka kuykuy fey ti mapuche adkan dungu ka ti wünenke che ñi adkan dungu mew fey pu Mapuche ñi kimün mew?

Tüfa trokiñ ñi duam mew, konkülelu chaf inarumedungufe Victoria Maliqueo ka Constanza Tobar, fey “wünenke che kimünche” ñi ad ta küdawfiyiñ fey kom tüfa engün femngechi üytufiyiñ ka pu Mapuche ñi chumngechi üytukefiel ka kimniefiel ñi pu kimünche, “kimche” pingekelu, kam üytungekel chem ñi femkel, fey ngeafuy widüfe (alfarero /a), rütrafe (platero/a), mamüllfe (tallador /a), ngürekafe (tejedoras), well pu wünenkülelu kiñe longko kam kimelfe.

Trür feyengün küme kimniengerpuy kiñeke ad dungu fey adnerpulu ti falin admongen nielu pu Mapuche, kimfalngey; nieam mew ta lof tuwün, niam mew kake tuwün, mapudungungeam, kimünche piaetew ñi pu lofche, adkafe pingeam ñi lof mew ka ñi pu chaf mapuchewen, ka koneltupel pengelün mew, kimeltun ka ngütramkawün ka kake dungu, fey tüfa famentungelay welu may ta trafkintufalngey kam ngütramfalngey welukentu.

Femngechi may ti witrakontun fillke kimche museo mew, fey kiñe wallpüle küdawün, wünenkülelu pu trampümfe ka ti trokin che amulnel tüfachi dungu, ka ti kakelu trokiñ che konkülelu museo mew, comunicaciones, patrimonio inmaterial ka programación. Tüfachi dungu mew koneltuyngün pu rütrafe (plateros) Antonio Chihuaicura ka Marco Pailamilla, pu widüfe (alfareras) Celinda Huaiquil ka Gloria Huenchuleo, pu mamüllfe Hernán Marinao ka José Cayuqueo, pu ngürekafe (textileras) Matilde Painemil ka Cristina Manquepi, ka ti pu kimche,



Antonio Chihuaicura, *rütrafe* (platero),
revisando un *trarül longko*.

(ES) destaca también la emergencia de géneros discursivos mapuche (*piam*, *konew*, *pentukun*, etcétera).

En lo procedimental, las etapas fueron desmontar las piezas, revisarlas en conjunto con los *kimche*, realizar un proceso de documentación visual fotográfica, grabar las conversaciones y, posteriormente, volver a montar las piezas para su exhibición. Todo, en su conjunto, para dar paso a una exhaustiva sistematización de estos saberes y vincularlos, además, con la investigación bibliográfica.

Con relación al *nütramkawün*, se llevaron a cabo dos conversaciones con cada invitado. La primera de ellas enfocada en las piezas en aspectos tales como nominación de las mismas, usos, iconografías y simbología, técnicas, entre otros aspectos. La segunda conversación fue sobre el oficio y vida de los creadores y sabios, y la relación que entablan con la materialidad involucrada en sus quehaceres, es decir, líticos, cerámicas, metales, maderas y textiles. Ello, con la finalidad de rescatar reflexiones, pareceres, anhelos y proyecciones de estos agentes y sabios para desmarcarlos de la sola operatividad de ejecución de la pieza en un sentido serializado, que muchas veces

(MP) longko Alejandro Toro Huentecura, ka ti kimelfe (educadora) Laura Ancavil.

Fey tüfa may, ¿chumngechi amulngeafuy tüfachi ngütramkawün küme elkunutual ti Mapuche kimün fentren chemkün mew ka rume alun tripantu ñi mülen mew?

Amulen mew fey epistemológica y/o autonomía epistémica (Becerra y Llanquinao, 2017) ñi ngen dungu, wünenkeche ñi kimün mew, Mapuche mew, fey tüfa ta feypiley ñi falingen tüfa engün ñi ad engu ka wüneke che ñi pin dungu chumngechi ñi tripaleken ta kimün, (Mayo y Salazar, 2016; Bizama Colihuinca, 2021; Antileo y Alvarado, 2023) ñi chumngechi ngümitufiel engün, fey pu Mapuche ñi famün, doyelngey ti ngütram kam ngütramkawün, fey ñi ngülfe reke kimngeam tüfachi chemkün. Ti mür dungun ta ngütramkangey nentungel Mapuche dungun mew pingeafuy, ti mapudungun, fey müley ñi rulpangeam fey ti rüf chumngen ti wewpin, fey ñi alutun ti chalin pu ngütramkafe engu, ngütamkangekel chum nüwükülen ti mapu ka femngechi feypiam ti kuyfike ngütram ka pin, fey elengerpuel kuyfi mew, fey rüf ngen kam femnon, fey feypilen chew ñi

ronda la categoría tradicional y estática de “artesano/a” y que, hoy, en buena hora, es ya bastante discutida, complementada y relevada más desde la perspectiva del cultor/a o artista, recogiendo los aportes desde aproximaciones del arte indígena y del arte popular y, como decíamos, desde la museología crítica.

Hecho este proceso de sistematización y estudio de la colección, el lector podrá encontrar en las siguientes páginas una selección de tipologías clave de este acervo, bajo una versión resumida de los principales hallazgos y reincorporaciones que permiten comprender el estudio de la colección Mapuche desde una óptica de puentes comunes y de diálogos interculturales que, entre sus principales aportes, se reflejan y transparentan en la lengua mapuche y buscan generar una convergencia, en tanto conocimiento vivo, de un vínculo incólume entre el pasado y el presente.

Así como los primeros escritores mapuche, entre ellos Nawelpi y Katrülaf (en Lehmann- Nitsche, 1909; Canio y Pozo, 2013), Manuel Manquilef (1911, 1914) y Pascual

Coña (Coña y de Moesbach, 1930), proyectaban la resistencia de la cultura a través de su idioma y de la vida social, esta publicación recoge este impulso, esta vez para reflexionar sobre el arte como un campo de resistencias, diálogos y formas de permanecer en el tiempo desde las claves estéticas que estos relatos nos convocan.

tuwün kiñeche chemkün, fey reñma ngeafuy, üy mapu ngefuy, kam chumlen ti chemkün. Tüfachi ngütramkan mew ka kimfalngey ti Mapuche dungu (piam, konew, pentukun, etc).

Chum amulniengen mew, fey ta nentungey ti chemkün, malüngey trür kimche engu, adentuam, awkiñtukuam ti ngütram, fey ka wüñon adkunuam ti chemkün.

Ngütramakawün mew , epu ngütram ta entungey kom kiñeche manglelelu, ti wünen fey ta ti chumngen ti chemkün,, üytungen ti chemkün, ti pünelün, ikonografiko ka ti simbología, ad dewman, fey kañpüle fey ti inalechi ngütramkawün fey tu chumkelu ta che, chem ñi dewmaken ka ti pu kimünche ñi chumken, chem ñi trokiken, duamken ka ñi maneluwken tüfachi pu che ka kimünche fey famentuafiel ñi re dewmaken ka ñi küdawken müten fey ti artesano reke müten fey dew rume ngütramkayengey ta tüfa, wünenke che ñi adkan küdaw ka pu che ñi adkan küdaw, ka femngechi ti dunguyen museología.

Fey ñi trokitungel tüfachi dungu ka ti chillkatun trapüm chemkün, ti chillkatufe pepi peay tüfachi página mew

witrakonpalu peafuy kiñe püchiñmakunungechi wirin, fey ñi püdamngeal, fey pefalngen mew ti pen chemkün, ka wüñotukutun fey pepi adümngeafel ti Mapuche trapüm chemkün chillkatun, fey kiñe re kuykuy ad püle ka epu ruem admongen ngütramkawün, fey ñi falin kelluntukun kimfalngey Mapuche kewün mew fey kintulu ka küpa kiñewkunuy, fey kiñe mongelechi kimün fey ti küme nüwkülen ti rupawma dungu engu fantepu dungu, fey pu wünen Mapuche wirife Nawelpi ka Katrülaf (en Lehman Nitsche, Canio y Pozo, 2013), Manuel Manquilef (1914, 1911), kam Pascual Coña (1930), amulkunukefingün ti neweñmanefiel ti ad mongen mapudungun mew ka pu che ñi mongen mew tüfachi wirin ngümitufi ti püram dungu, tüfa mew ta ngüneltuam ti adkan dungu kiñe neweñman reke, ngütram ka chumngechi mongelerpuel ka antü mew fey ñi chem ñi ad dungu tüfachi ngütram ta trawülüwetew.

LAS VOCES DE ESTE CATÁLOGO

Antonio Chihuaicura



Platero, proveniente de la localidad de Cholchol, *kimche* y educador intercultural con amplia experiencia en trabajos de mediación con museos y con enfoque en la lengua mapuche. Ha realizado distintas exposiciones individuales y colectivas de su trabajo en platería, entre ellas *El metal sigue hablando* (2016), con Clara Antinao (MChAP).

Marco Pailamilla



Platero, perteneciente a la localidad de Panguipulli, residente en Temuco, con una amplia trayectoria en el oficio. Ganador del Sello Artesanía de Excelencia en el año 2017. Sus obras y trabajos son parte de distintas colecciones nacionales e internacionales y ha realizado distintos talleres por todo Chile. Actualmente, ejerce como docente en Diseño Gráfico e Industrial y en el Taller de Platería Mapuche del Programa de Artesanía del Departamento de Diseño de la UC Temuco.

Celinda Huaiquil



Maestra alfarera, proveniente de la comunidad de Dibulco 1, Lumaco. Posee una amplia trayectoria familiar de enseñanza y transmisión intergeneracional del oficio. Tanto ella como su familia han participado en distintos estudios especializados de cerámica mapuche.

Gloria Huenchuleo



Maestra alfarera y artista plástica, proviene de la zona de Cholchol. Es docente y realiza talleres de alfarería mapuche. Recibió el premio Sello de Artesanía Indígena 2017. Actualmente reside en Santiago.

Alejandro Toro Huentecura



Longko y autoridad tradicional mapuche. Profesor y docente intercultural en el proyecto educativo Colegio Intercultural Cerro Loncoche. Actualmente, es profesor de la carrera de Lengua y Pedagogía Mapuche en la Universidad Católica de Temuco. *Kimche* perteneciente al *lof Zangküll*, de Carahue. Sabio reconocido por su conocimiento ancestral de las piedras mapuche.

Laura Ancavil Tropa



Kimche, profesora y docente intercultural. Fundadora del proyecto educativo del Colegio Intercultural Cerro Loncoche. Perteneciente al territorio de Makewe. Sabia distinguida por su conocimiento ancestral de las piedras mapuche.

José Cayuqueo



Artesano tallador, proveniente de Melipeuco. Es reconocido por ser un maestro en la confección de *kultrung* y *kawiñ kura* (*kultrung* ceremonial). Recibió el premio Sello Artesanía Indígena 2028. Su trabajo ha sido divulgado en distintos programas locales.

Hernán Marinao



Artesano tallador, perteneciente a la comuna de Puerto Saavedra, del sector Wapi Budi. Reconocido cultor de la zona, destacándose por el trabajo en madera, tanto de esculturas ceremoniales como de instrumentos musicales mapuche. Ha aparecido en distintos programas de difusión local y nacional, tales como *Frutos del País* y *Al sur del Mundo*. Ha potenciado el turismo de su territorio revitalizando la tradicional navegación en *wampo*. También destacan sus contribuciones como co-investigador en el proyecto *Bajo la Lupa*.

Cristina Manquepi



Artesana y tejedora, proveniente de la zona rural de Mitrauquen, en la comuna de Icalma. Reconocida por su especialidad en textiles ecuestres y en la difusión de este arte y de la identidad territorial *pewenche* por distintos medios. Ha participado difundiendo su saber en distintos programas, como *Al sur del mundo* y *Lana/Kal*.

Matilde Painemil



Artesana y tejedora, perteneciente al sector Tres Cerros, en Padre Las Casas. Reconocida maestra con más de sesenta años de experiencia en esta labor. Ha participado en distintas exposiciones y muestras de artesanía, tanto en Chile como en el extranjero. Cuenta con diversos premios y reconocimientos a su labor, el más reciente, el Premio Artesana 2023, otorgado por el Ministerio de Culturas, las Artes y el Patrimonio. En 2008 y 2017 obtuvo el Sello de Excelencia a la Artesanía Indígena.

(ES) Ojalá, que algún día los niños...
reciban bien este saber, que
reciban bien este saber sobre
las piedras, que reciban bien
todas estas piezas.

Que vengan a verlas, sería
muy bueno. Que vengan a
observarlas donde sea que
estén estas piedras, las verán y
las recibirán bien.

Pero solo pasará si nosotros
hablamos bien, si sabemos
hacer buen ngütram. Y solo de
esa forma, ellos recibirían este
saber, este asunto, hermano.

Alejandro Toro Huentecura

(MP) Püchikeche nga, ka antü mu...
küme llowayngün feychi kimün,
küme llowayngün feytachi kura,
küme llowayngün feychi fill
chemkün ka.

Adkintupayayngün nga, kümeafuy
chi. Fey lelipayaygün nga kam
chew chi rume müley tüfachi
kura mu... Adkintuayngün, fey
mu küme llowayngün.

Welu iñchiñ küme feypialiyiñ.
Iñchiñ küme ngütramkaliyiñ,
Feymu küme llowale engün
nga fey chi kimün, feychi dungu,
chacha.

Alejandro Toro Huentecura

FICHAS RAZONADAS DE LOS OBJETOS

MChAP 574



KITRA
Colección o antiguo propietario: Sergio Larrain Garcia-Moreno
Material: Cerámica
Asignación cronológica: ca. 1250 d.C.
Dimensiones: 46 x 218 x 50 mm

MChAP 1425



METAWE
Colección o antiguo propietario: Walter Reccius y Jacobo Furman
Material: Cerámica
Asignación cronológica: Posthispano
Dimensiones: 243 x 170 x 102 mm

MChAP 1429



CHALLA
Colección o antiguo propietario: Walter Reccius y Jacobo Furman
Material: Cerámica
Asignación cronológica: ca. 1600 d.C.
Dimensiones: 200 x 178 x 101 mm

MChAP 1467



KÜTRU METAWE
Colección o antiguo propietario: Walter Reccius y Jacobo Furman
Material: Cerámica
Asignación cronológica: ca. 1250 d.C.
Dimensiones: 83 x 127 x 45 mm

MChAP 1471



CHALLA
Colección o antiguo propietario: Walter Reccius y Jacobo Furman
Material: Cerámica
Asignación cronológica: 400-1000 d.C.
Dimensiones: 142 x 138 x 119 mm

MChAP 1481



METAWE
Colección o antiguo propietario: Walter Reccius y Jacobo Furman
Material: Cerámica
Asignación cronológica: 400-1000 d.C.
Dimensiones: 115 x 98 x 69 mm

MChAP 1509



KÜTRU METAWE

Colección o antiguo propietario: Walter Reccius y Jacobo Furman
Material: Cerámica
Asignación cronológica: Posthispano
Dimensiones: 173 x 173 x 54 mm

MChAP 1885



METAWE

Colección o antiguo propietario: Nancy Thielemann de Menzel
Material: Cerámica
Asignación cronológica: 400-1000 d.C.
Dimensiones: 194 x 131 x 90 mm

MChAP 2489



METAWE

Colección o antiguo propietario: Arturo Aranda Simpson
Material: Cerámica
Asignación cronológica: 400-1000 d.C.
Dimensiones: 127 x 132 x 76 mm

MChAP 2490



KÜNTAWÜN METAWE

Colección o antiguo propietario: Arturo Aranda Simpson
Material: Cerámica
Asignación cronológica: 400-1000 d.C.
Dimensiones: 165 x 148 x 64 mm

MChAP 2514



METAWE

Colección o antiguo propietario: Desconocido
Material: Cerámica
Asignación cronológica: ca.1600 d.C.
Dimensiones: 131 x 128 x 76 mm

MChAP 3046



METAWE

Colección o antiguo propietario: Horacio Boccardo Zapata
Material: Cerámica
Asignación cronológica: ca. 1500 d.C.
Dimensiones: 140 x 118 x 79 mm

MChAP 3067



MESHENG

Colección o antiguo propietario: Emilia de la Cruz Rifo Muñoz
Material: Cerámica
Asignación cronológica: 1000 - 1500 d.C.
Dimensiones: 445 x 400 x 400 mm

MChAP 3563



METAWE

Colección o antiguo propietario: Pablo Ortúzar Madrid y Sebastián Fischer Brouassin
Material: Cerámica
Asignación cronológica: 400-1000 d.C.
Dimensiones: 184 x 167 x 167 mm

MChAP CE-256



METAWE

Colección o antiguo propietario:

Isabel Reveco Bastias

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

ca. 1250 d.C.

Dimensiones:

140 x 127 x 105 mm

MChAP 5238



KITRA

Colección o antiguo propietario:

Santa Cruz-Yaconi

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

Prehispánico

Dimensiones: 31 x 102 x 38 mm

MChAP 5276



KITRA

Colección o antiguo propietario:

Santa Cruz-Yaconi

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

Prehispánico

Dimensiones: 53 x 190 x 54 mm

MChAP 5317



METAWE

Colección o antiguo propietario:

Santa Cruz-Yaconi

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

S.XVII - S.XVIII

Dimensiones: 115 x 92 x 87 mm

MChAP 5853



METAWE

Colección o antiguo propietario:

Santa Cruz-Yaconi

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

Posthispano

Dimensiones:

180 x 142 x 142 mm

MAS-2982



KÛTRU METAWE

Colección o antiguo propietario:

Santa Cruz-Yaconi

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

S. XX

Dimensiones:

142 x 170 x 133 mm

MAS-3140



CHALLA

Colección o antiguo propietario:

Santa Cruz-Yaconi

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

ca.1600 d.C.

Dimensiones:

176 x 177 x 163 mm

MAS-3154



MEÑKUWE

Colección o antiguo propietario:

Santa Cruz-Yaconi

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

ca.1600 d.C.

Dimensiones:

535 x 362 x 362 mm

MAS-3331



KÜNTAWÜN METAWE

Colección o antiguo propietario:

Santa Cruz-Yaconi

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

S. XX

Dimensiones:

130 x 148 x 100 mm

MChAP 217



KACHAL KURA

Colección o antiguo propietario:

Sergio Larrain Garcia-Moreno

Material: Lítico

Asignación cronológica:

ca. 1250 d.C

Dimensiones:

230 x 124 x 40 mm

MChAP 1117



KACHAL KURA

Colección o antiguo propietario:

Mauricio Van de Maele

Material: Lítico

Asignación cronológica:

Prehispánico

Dimensiones:

420 x 147 x 17 mm

MChAP 1120



KACHAL KURA

Colección o antiguo propietario:

Mauricio Van de Maele

Material: Lítico

Asignación cronológica:

Prehispánico

Dimensiones:

280 x 148 x 8 mm

MChAP 1396



KACHAL KURA

Colección o antiguo propietario:

Walter Reccius y Jacobo Furman

Material: Lítico

Asignación cronológica:

Prehispánico

Dimensiones: 207 x 100 x 31 mm

MChAP 1397



KACHAL KURA

Colección o antiguo propietario:

Walter Reccius y Jacobo Furman

Material: Lítico

Asignación cronológica:

Prehispánico

Dimensiones: 191 x 101 x 35 mm

MChAP 1612



KACHAL KURA

Colección o antiguo propietario:

Desconocido

Material: Lítico

Asignación cronológica:

Prehispánico

Dimensiones: 450 x 165 x 42 mm

MChAP 2820



KACHAL KURA

Colección o antiguo propietario:

Ingeborg Lindberg

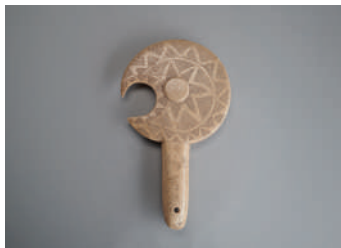
Material: Lítico

Asignación cronológica:

Prehispánico

Dimensiones: 220 x 116 x 33 mm

MChAP 3114



KACHAL KURA
Colección o antiguo propietario:
Ricardo Yrarrázaval Lira
Material: Lítico
Asignación cronológica:
ca. 600 d.C.
Dimensiones: 310 x 190 x 35 mm

MChAP 4929



KACHAL KURA
Colección o antiguo propietario:
Santa Cruz-Yaconi
Material: Lítico
Asignación cronológica:
ca. 1250 d.C.
Dimensiones: 190 x 63 x 35 mm

MChAP 5615



KACHAL KURA
Colección o antiguo propietario:
Santa Cruz-Yaconi
Material: Lítico
Asignación cronológica:
ca. 1250 d.C.
Dimensiones: 200 x 85 x 35 mm

MChAP 6129



KACHAL KURA
Colección o antiguo propietario:
Santa Cruz-Yaconi
Material: Lítico
Asignación cronológica:
Prehispánico
Dimensiones: 250 x 120 x 37 mm

MChAP 575



TOKI KURA
Colección o antiguo propietario:
Sergio Larrain García-Moreno
Material: Lítico
Asignación cronológica:
1250-1900 d.C.
Dimensiones: 150 x 61 x 22 mm

MChAP 584



TOKI KURA
Colección o antiguo propietario:
Sergio Larrain García-Moreno
Material: Lítico
Asignación cronológica:
1250-1900 d.C.
Dimensiones: 190 x 69 x 20 mm

MChAP 1362



TOKI KURA
Colección o antiguo propietario:
Walter Reccius y Jacobo Furman
Material: Lítico
Asignación cronológica:
1250-1900 d.C.
Dimensiones: 79 x 45 x 15 mm

MChAP 1364



TOKI KURA
Colección o antiguo propietario:
Walter Reccius y Jacobo Furman
Material: Lítico
Asignación cronológica:
1250-1900 d.C.
Dimensiones: 251 x 99 x 17 mm

MChAP 1367



TOKI KURA

Colección o antiguo propietario:

Walter Reccius y Jacobo Furman

Material: Lítico

Asignación cronológica:

1250-1900 d.C.

Dimensiones: 149 x 74 x 20 mm

MChAP 1369



TOKI KURA

Colección o antiguo propietario:

Walter Reccius y Jacobo Furman

Material: Lítico

Asignación cronológica:

1250-1900 d.C.

Dimensiones: 185 x 78 x 20 mm

MChAP 1371



TOKI KURA

Colección o antiguo propietario:

Walter Reccius y Jacobo Furman

Material: Lítico

Asignación cronológica:

1250-1900 d.C.

Dimensiones: 157 x 76 x 21 mm

MChAP 1372



TOKI KURA

Colección o antiguo propietario:

Walter Reccius y Jacobo Furman

Material: Lítico

Asignación cronológica:

1250-1900 d.C.

Dimensiones: 139 x 73 x 23 mm

MChAP 1924



TOKI KURA

Colección o antiguo propietario:

Héctor Mora Oliveira

Material: Lítico

Asignación cronológica:

1250-1900 d.C.

Dimensiones: 203 x 85 x 15 mm

MChAP 2041



TOKI KURA

Colección o antiguo propietario:

Leonel Contreras Arias

Material: Lítico

Asignación cronológica:

1250-1900 d.C.

Dimensiones: 317 x 100 x 20 mm

MChAP 2601



TOKI KURA

Colección o antiguo propietario:

Desconocido

Material: Lítico

Asignación cronológica:

1250-1900 d.C.

Dimensiones: 219 x 89 x 16 mm

MChAP 2637



TOKI KURA

Colección o antiguo propietario:

Desconocido

Material: Lítico

Asignación cronológica:

900-1535 d.C.

Dimensiones: 161 x 53 x 20 mm

MChAP 2836



TOKI KURA

Colección o antiguo propietario: Norma Elizabeth Riffo Muñoz.

Material: Lítico

Asignación cronológica: 1250-1900 d.C.

Dimensiones: 229 x 57 x 45 mm

MChAP 4451



TOKI KURA

Colección o antiguo propietario: Santa Cruz-Yaconi

Material: Lítico

Asignación cronológica: 1250-1900 d.C.

Dimensiones: 240 x 89 x 24 mm

MAS-2991



TOKI KURA

Colección o antiguo propietario: Santa Cruz-Yaconi

Material: Lítico

Asignación cronológica: 1250-1900 d.C.

Dimensiones: 175 x 70 x 19 mm

MChAP 218



KITRA

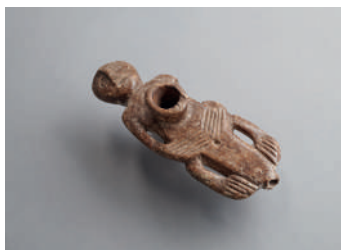
Colección o antiguo propietario: Larraín - Maas

Material: Lítico

Asignación cronológica: ca. 1250 d.c

Dimensiones: 78 x 72 x 20 mm

MChAP 560



KITRA

Colección o antiguo propietario: Sergio Larraín García Moreno

Material: Lítico

Asignación cronológica: ca. 1250 d.c

Dimensiones: 35 x 143 x 51 mm

MChAP 1152



KITRA

Colección o antiguo propietario: Colección Tzschabran de Contulmo

Material: Lítico

Asignación cronológica: Prehispánico

Dimensiones: 20 x 74 x 63 mm

MChAP 1341



KITRA

Colección o antiguo propietario: Walter Reccius y Jacobo Furman

Material: Lítico

Asignación cronológica: ca. 1250 d.c

Dimensiones: 88 x 31 x 17 mm

MChAP 1342



KITRA

Colección o antiguo propietario: Walter Reccius y Jacobo Furman

Material: Lítico

Asignación cronológica: Prehispánico

Dimensiones: 39 x 123 x 18 mm

MChAP 1343



KITRA
Colección o antiguo propietario: Walter Reccius y Jacobo Furman
Material: Lítico
Asignación cronológica: Prehispánico
Dimensiones: 22 x 85 x 51 mm

MChAP 1344



KITRA
Colección o antiguo propietario: Walter Reccius y Jacobo Furman
Material: Lítico
Asignación cronológica: Prehispánico
Dimensiones: 34 x 91 x 63 mm

MChAP 1346



KITRA
Colección o antiguo propietario: Walter Reccius y Jacobo Furman
Material: Lítico
Asignación cronológica: Prehispánico
Dimensiones: 22 x 93 x 60 mm

MChAP 1602



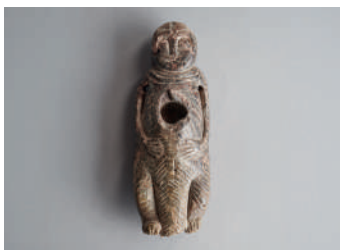
KITRA
Colección o antiguo propietario: Hector Mora Oliveira.
Material: Lítico
Asignación cronológica: Prehispánico
Dimensiones: 45 x 88 x 70 mm

MChAP 1630



KITRA
Colección o antiguo propietario: Hector Mora Oliveira.
Material: Lítico
Asignación cronológica: Prehispánico
Dimensiones: 21 x 64 x 13 mm

MChAP 3840



KITRA
Colección o antiguo propietario: Carlos Paille
Material: Lítico
Asignación cronológica: ca. 1250 d.c
Dimensiones: 29 x 129 x 47 mm

MChAP 4396



KITRA
Colección o antiguo propietario: Colección Santa Cruz-Yaconi
Material: Lítico
Asignación cronológica: ca. 1250 d.c
Dimensiones: 43 x 100 x 75 mm

MChAP 4398



KITRA
Colección o antiguo propietario: Colección Santa Cruz-Yaconi
Material: Lítico
Asignación cronológica: Prehispánico
Dimensiones: 16 x 56 x 37 mm

MChAP 4399



KITRA

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaconi

Material: Lítico

Asignación cronológica:

Prehispánico

Dimensiones: 22 x 55 x 17 mm

MChAP 3746



KITRA

Colección o antiguo propietario:

Museo Stom, Concepción. Tomás

Stom Arévalo

Material: Lítico

Asignación cronológica:

Prehispánico

Dimensiones: 60 x 52 x 27 mm

MChAP 216



PIFÜLLKA - CHELKURA

Colección o antiguo propietario:

Sergio Larrain Garcia-Moreno

Material: Lítico

Asignación cronológica:

ca.1250 d.C

Dimensiones: 120 x 73 x 44 mm

MChAP 1352



PILOILO

Colección o antiguo propietario:

Walter Reccius y Jacobo Furman

Material: Lítico

Asignación cronológica:

ca.1250 d.C

Dimensiones: 57 x 80 x 19 x mm

MChAP 1923



CHELKURA

Colección o antiguo propietario:

Francisco Gacitúa

Material: Lítico

Asignación cronológica:

Prehispánico

Dimensiones: 230 x 176 x 64 mm

MChAP 2414



TRANAPEYÜM - CHELKURA

Colección o antiguo propietario:

Sara Irarrzábal y Carlos Cruzat

Material: Lítico

Asignación cronológica:

Prehispánico

Dimensiones:
105 x 246 x 171 mm

MChAP 2834



PILOILO - CHELKURA

Colección o antiguo propietario:

Norma Elizabeth Riffo Muñoz

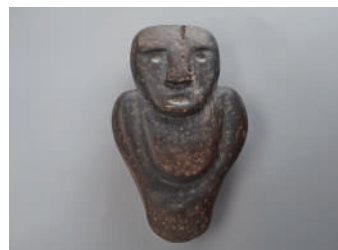
Material: Lítico

Asignación cronológica:

Prehispánico

Dimensiones: 210 x 193 x 40 mm

MChAP 2937



PIFÜLLKA - CHELKURA

Colección o antiguo propietario:

Norma Elizabeth Riffo Muñoz

Material: Lítico

Asignación cronológica:

Prehispánico

Dimensiones: 187 x 118 x 44 mm

MChAP 3745



PIFÜLLKA - CHELKURA

Colección o antiguo propietario: Museo Stom, Concepción. Tomás Stom Arévalo
Material: Lítico
Asignación cronológica: ca.1250 d.C
Dimensiones: 153 x 126 x 65 mm

MChAP 4376



PILOILO

Colección o antiguo propietario: Santa Cruz-Yaconi
Material: Lítico
Asignación cronológica: ca.1250 d.C
Dimensiones: 75 x 72 x 20 mm

MChAP 4766



CHALLA KURA

Colección o antiguo propietario: Santa Cruz-Yaconi
Material: Lítico
Asignación cronológica: ca.1250 d.C
Dimensiones: 164 x 243 x 238 mm

MChAP 5240



TRANAPEYÛM

Colección o antiguo propietario: Santa Cruz-Yaconi
Material: Lítico
Asignación cronológica: ca.1250 d.C
Dimensiones: 81 x 185 x 185 mm

MChAP 215



KATAN KURA

Colección o antiguo propietario: Sergio Larrain García-Moreno
Material: Lítico
Asignación cronológica: ca. 1250 d.C.
Dimensiones: 111 x 111 x 18 mm

MChAP 963



KATAN KURA/PIMUNTUWE

Colección o antiguo propietario: Sergio Larrain García-Moreno
Material: Lítico
Asignación cronológica: ca. 1250 d.C.
Dimensiones: 123 x 125 x 90 mm

MChAP 1404



KURA MONGKUL

Colección o antiguo propietario: Walter Reccius y Jacobo Furman
Material: Lítico
Asignación cronológica: ca. 1250 d.C.
Dimensiones: 48 x 48 x 48 mm

MChAP 1406



KURA MONGKUL

Colección o antiguo propietario: Walter Reccius y Jacobo Furman
Material: Lítico
Asignación cronológica: ca. 1250 d.C.
Dimensiones: 44 x 44 x 44 mm

MChAP 1410



KURA MONGKUL

Colección o antiguo propietario:

Walter Reccius y Jacobo Furman

Material: Lítico

Asignación cronológica:

Posthispano

Dimensiones: 40 x 40 x 40 mm

MChAP 2964



YÜWE

Colección o antiguo propietario:

Norma Elizabeth Riffo Muñoz

Material: Lítico

Asignación cronológica:

Sin asignación

Dimensiones: 76 x 154 x 154 mm

MChAP 3737



KURA MONGKUL

Colección o antiguo propietario:

Julio Phillippi

Material: Lítico

Asignación cronológica:

ca. 1250 d.C.

Dimensiones: 55 x 32 x 32 mm

MChAP L-148



KATAN KURA /PIMUNTUWE

Colección o antiguo propietario:

Julio Phillippi

Material: Lítico

Asignación cronológica:

ca. 1250 d.C.

Dimensiones: 110 x 110 x 65 mm

MChAP 1700



KEMU-KEMU

Colección o antiguo propietario:

Eduardo Uhart

Material: Madera

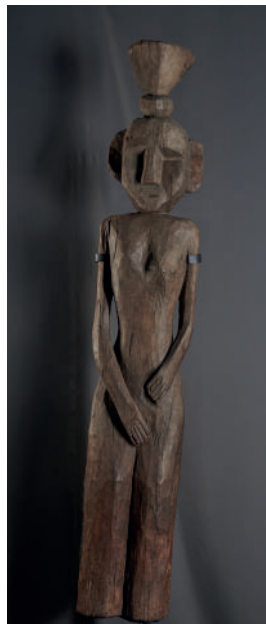
Asignación cronológica:

Fines del s.XIX

Dimensiones:

2010 x 380 x 340 mm

MChAP 1701



CHELMAMÜLL

Colección o antiguo propietario:

Eduardo Uhart

Material: Madera

Asignación cronológica:

S.XIX

Dimensiones:

2270 x 390 x 330 mm

MChAP 1702



CHELMAMÜLL

Colección o antiguo propietario:

Eduardo Uhart

Material: Madera

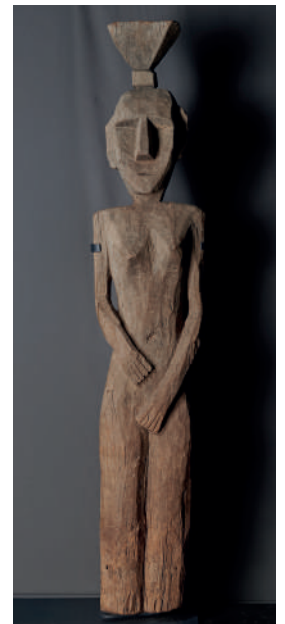
Asignación cronológica:

S.XIX

Dimensiones:

2360 x 600 x 340 mm

MChAP 1881



CHELMAMÜLL

Colección o antiguo propietario:

Sergio Burguer Matthews

Material: Madera

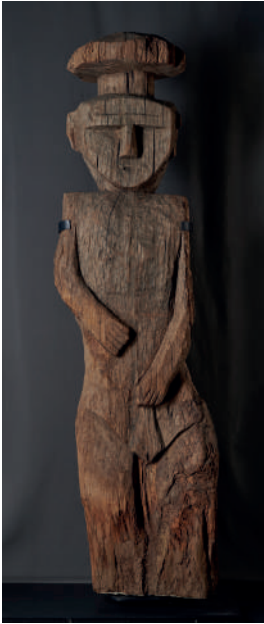
Asignación cronológica:

S.XIX

Dimensiones:

2380 x 440 x 250 mm

MChAP 1882



CHELMAMÜLL

Colección o antiguo propietario:

Sergio Burguer Matthews

Material: Madera

Asignación cronológica:

S.XIX

Dimensiones:

2320 x 570 x 350 mm

MChAP 1883



CHELMAMÜLL

Colección o antiguo propietario:

Sergio Burguer Matthews

Material: Madera

Asignación cronológica:

S.XIX

Dimensiones:

2280 x 580 x 330 mm

MChAP 3747



CHELMAMÜLL

Colección o antiguo propietario:

Tomás Stom Arévalo

Material: Madera

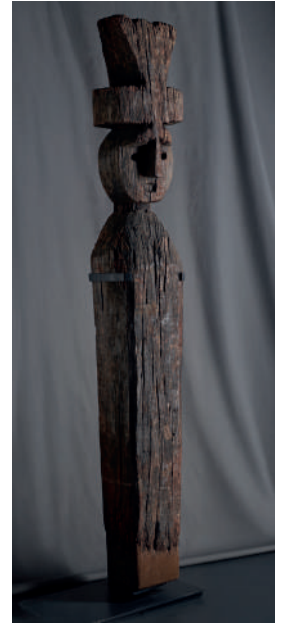
Asignación cronológica:

S.XIX-S.XX

Dimensiones:

2680 x 810 x 610 mm

MAS-3247



CHELMAMÜLL

Colección o antiguo propietario:

Santa Cruz-Yaconi

Material: Madera

Asignación cronológica:

S.XIX

Dimensiones:

2240 x 290 x 200 mm

MChAP 1804



WADA

Colección o antiguo propietario:

Héctor Mora Oliveira

Material: Madera

Asignación cronológica:

S. XX

Dimensiones:

240 x 78 x 78 mm

MChAP 1807



PIFÜLLKA

Colección o antiguo propietario:

Héctor Mora Oliveira

Material: Madera

Asignación cronológica:

S. XX

Dimensiones:

215 x 65 x 31 mm

MChAP 2607B



TRÜPUWE

Colección o antiguo propietario:

Rosa Coilla-Manuel Raiman

Material: Madera

Asignación cronológica:

S. XX

Dimensiones:

400 x 36 x 36 mm

MChAP 3680



KULTRUNG

Colección o antiguo propietario:

Jorge Muñoz

Material: Madera

Asignación cronológica:

S. XX

Dimensiones:

185 x 540 x 540 mm

MChAP 1287



CHAWAY

Colección o antiguo propietario:

Walter Reccius y Jacobo Furman

Material: Metal

Asignación cronológica:

S.XVII

Dimensiones: 57 x 52 x 18 mm

MChAP 3804



CHAWAY

Colección o antiguo propietario:

Greville Ernest Dunnage y

Guillermina Dunnage

Material: Metal

Asignación cronológica:

S.XIX-S.XX

Dimensiones: 56 x 47 x 9 mm

MChAP 3805



CHAWAY

Colección o antiguo propietario:

Greville Ernest Dunnage y

Guillermina Dunnage

Material: Metal

Asignación cronológica:

S.XVIII-S.XIX

Dimensiones: 91 x 89 x 0,7 mm

MChAP 3806



CHAWAY

Colección o antiguo propietario:

Greville Ernest Dunnage y

Guillermina Dunnage

Material: Metal

Asignación cronológica:

S.XIX-S.XX

Dimensiones: 43 x 23 x 0,8 mm

MChAP 1312



CHÜLLTUWE

Colección o antiguo propietario:

Walter Reccius y Jacobo Furman

Material: Metal

Asignación cronológica:

Fines S.XIX

Dimensiones: 49 x 49 x 15 mm

MChAP 1905



LLANGKATU / TRARÜKUWÜ

Colección o antiguo propietario:

Erika de los Angeles Haart Witte

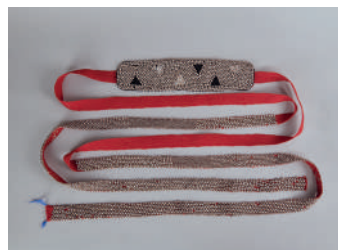
Material: Metal

Asignación cronológica:

ca.1930

Dimensiones: 3 x 4000 x 3 mm

MChAP 1648



LLOFÜN NGÜTROWE

Colección o antiguo propietario:

Orfilia Infante García

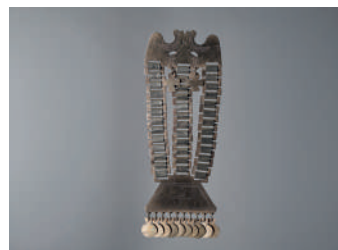
Material: Metal

Asignación cronológica:

S.XIX

Dimensiones: 70 x 3920 x 6 mm

MChAP 3807



**KELTATUWE / PRENTEOR
AKUCHA**

Colección o antiguo propietario:

Greville Ernest Dunnage y

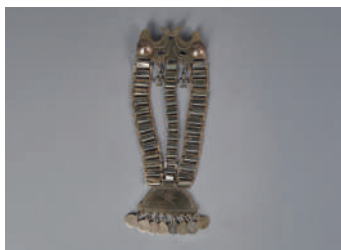
Guillermina Dunnage

Material: Metal

Asignación cronológica: S.XIX-S.XX

Dimensiones: 286 x 110 x 2,2 mm

MChAP 3808



**KELTATUWE / PRENTEOR
AKUCHA**

Colección o antiguo propietario:

Greville Ernest Dunnage y
Guillermina Dunnage

Material: Metal

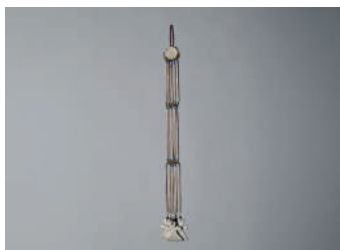
Asignación cronológica:

S.XIX-S.XX

Dimensiones:

282 x 100 x 1,5 mm

MChAP 1616



RÜNGI-RÜNGI

Colección o antiguo propietario:

Desconocido

Material: Metal

Asignación cronológica:

S.XIX-S.XX

Dimensiones: 396 x 110 x 4 mm

MChAP 1211



SHIKILL

Colección o antiguo propietario:

Walter Reccius y Jacobo Furman

Material: Metal

Asignación cronológica:

S.XVIII-S.XIX

Dimensiones: 427 x 72 x 0,6 mm

MChAP 3812



SHIKILL

Colección o antiguo propietario:

Greville Ernest Dunnage y
Guillermina Dunnage

Material: Metal

Asignación cronológica:

S.XVIII-S.XIX

Dimensiones: 352 x 80 x 3,6 mm

MChAP 3814



SHIKILL

Colección o antiguo propietario:

Greville Ernest Dunnage y
Guillermina Dunnage

Material: Metal

Asignación cronológica:

S.XIX-S.XX

Dimensiones: 291 x 67 x 0,7 mm

MChAP 3815



SHIKILL

Colección o antiguo propietario:

Greville Ernest Dunnage y
Guillermina Dunnage

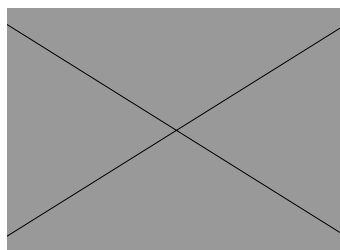
Material: Metal

Asignación cronológica:

S.XIX-S.XX

Dimensiones: 291 x 72 x 0,9 mm

MChAP 3818



SHIKILL

Colección o antiguo propietario:

Greville Ernest Dunnage y
Guillermina Dunnage

Material: Metal

Asignación cronológica:

S.XIX-S.XX

Dimensiones: 325 x 69 x 1 mm

MChAP 3819



SHIKILL

Colección o antiguo propietario:

Greville Ernest Dunnage y
Guillermina Dunnage

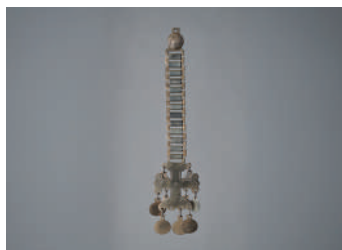
Material: Metal

Asignación cronológica:

S.XIX-S.XX

Dimensiones: 296 x 57 x 1,5 mm

MChAP 3816



TRAPELAKUCHA

Colección o antiguo propietario: Greville Ernest Dunnage y Guillermina Dunnage
Material: Metal
Asignación cronológica: S.XIX-S.XX
Dimensiones: 290 x 67 x 1,8 mm

MChAP 3817



TRAPELAKUCHA

Colección o antiguo propietario: Greville Ernest Dunnage y Guillermina Dunnage
Material: Metal
Asignación cronológica: S.XIX-S.XX
Dimensiones: 310 x 58 x 1,5 mm

MChAP 1234



TRARÜLONGKO

Colección o antiguo propietario: Walter Reccius y Jacobo Furman
Material: Metal
Asignación cronológica: Fines S.XIX
Dimensiones: 517 x 62 x 1 mm

MChAP 3809



TRARÜLONGKO

Colección o antiguo propietario: Greville Ernest Dunnage y Guillermina Dunnage
Material: Metal
Asignación cronológica: S.XIX-S.XX
Dimensiones: 35 x 350 x 4 mm

MChAP 3813



TRARÜLONGKO

Colección o antiguo propietario: Greville Ernest Dunnage y Guillermina Dunnage
Material: Metal
Asignación cronológica: S.XIX-S.XX
Dimensiones: 630 x 45 x 0,8 mm

MChAP 1270



TRARÜPEL

Colección o antiguo propietario: Walter Reccius y Jacobo Furman
Material: Metal
Asignación cronológica: S.XIX
Dimensiones: 35 x 385 x 4 mm

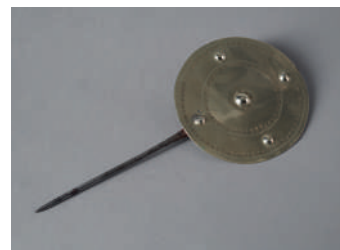
MChAP 3621



TRARÜLONGKO

Colección o antiguo propietario: Ruperto Vargas
Material: Metal
Asignación cronológica: S. XX
Dimensiones: 350 x 187 x 160 mm

MChAP 3803



TÜPU

Colección o antiguo propietario: Greville Ernest Dunnage y Guillermina Dunnage
Material: Metal
Asignación cronológica: S.XIX-S.XX
Dimensiones: 185 x 89 x 0,6 mm

MChAP 3810



TÜPU
Colección o antiguo propietario:
Greville Ernest Dunnage y
Guillermina Dunnage
Material: Metal
Asignación cronológica:
S.XIX-S.XX
Dimensiones: 145 x 52 x 0,7 mm

MChAP 3820



TÜPU
Colección o antiguo propietario:
Greville Ernest Dunnage y
Guillermina Dunnage
Material: Metal
Asignación cronológica:
S.XIX-S.XX
Dimensiones:
204 x 110 x 0,8 mm

MChAP 3821



TÜPU
Colección o antiguo propietario:
Greville Ernest Dunnage y
Guillermina Dunnage
Material: Metal
Asignación cronológica:
S.XIX-S.XX
Dimensiones: 197 x 92 x 0,8 mm

MChAP 3822



TÜPU
Colección o antiguo propietario:
Greville Ernest Dunnage y
Guillermina Dunnage
Material: Metal
Asignación cronológica:
S.XIX-S.XX
Dimensiones:
210 x 107 x 0,5 mm

MChAP 1257



PONSHON
Colección o antiguo propietario:
Walter Reccius y Jacobo Furman
Material: Metal
Asignación cronológica:
S.XIX
Dimensiones: 418 x 85 x 85 mm

MChAP 1328



ISTIPU
Colección o antiguo propietario:
Walter Reccius y Jacobo Furman
Material: Metal
Asignación cronológica:
S. XIX
Dimensiones: 127 x 109 x 28 mm

MChAP 2608



KASHKAWILLA
Colección o antiguo propietario:
Rosa Coilla y Manuel Raimán
Material: Metal
Asignación cronológica:
S. XX
Dimensiones: 111 x 150 x 42 mm

MChAP 3451



RASTRA
Colección o antiguo propietario:
César Caniupán
Material: Metal
Asignación cronológica:
S. XIX
Dimensiones: 137 x 503 x 25 mm

MChAP 3811



RASTRA

Colección o antiguo propietario:
Greville Ernest Dunnage

Material: Metal

Asignación cronológica:
S. XIX

Dimensiones: 105 x 230 x 10 mm

MChAP 1694



CHAÑUNTÜKU

Colección o antiguo propietario:
Héctor Mora Oliveira

Material: Textil

Asignación cronológica:
Subactual

Dimensiones: 900 x 680 mm

MChAP 1900



CHAÑUNTÜKU

Colección o antiguo propietario:
Héctor Mora Oliveira

Material: Textil

Asignación cronológica:
Subactual

Dimensiones: 1100 x 500 mm

MChAP 2560



CHAÑUNTÜKU

Colección o antiguo propietario:
Sergio Larrain García-Moreno

Material: Textil

Asignación cronológica:
Subactual

Dimensiones: 1230 x 1100 mm

MChAP 1720



MAKUÑ

Colección o antiguo propietario:
Margot Wenrhahn Helfmann

Material: Textil

Asignación cronológica:
Subactual

Dimensiones: 1525 x 1490 mm

MChAP 1915



MAKUÑ

Colección o antiguo propietario:
Ruperto Vargas

Material: Textil

Asignación cronológica:
Subactual

Dimensiones: 1085 x 800 mm

MChAP 2870



MAKUÑ

Colección o antiguo propietario:
Luis Mitrovic

Material: Textil

Asignación cronológica:
Principios S.XX

Dimensiones: 1370 x 970 mm

MChAP 1683



TRARÜWE

Colección o antiguo propietario:
Héctor Mora Oliveira

Material: Textil

Asignación cronológica:
Subactual

Dimensiones: 3890 x 85 mm

MChAP 1684



TRARÜWE

Colección o antiguo propietario:

Héctor Mora Oliveira

Material: Textil

Asignación cronológica:

Subactual

Dimensiones: 3540 x 73 mm

MChAP 1704



TRARÜWE

Colección o antiguo propietario:

Héctor Mora Oliveira

Material: Textil

Asignación cronológica:

Subactual

Dimensiones: 3230 x 62 mm

MChAP 1769



TRARÜWE

Colección o antiguo propietario:

Héctor Mora Oliveira

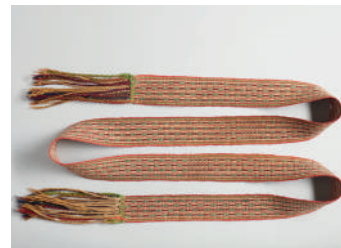
Material: Textil

Asignación cronológica:

Subactual

Dimensiones: 3335 x 80 mm

MChAP 1774



TRARÜWE

Colección o antiguo propietario:

Héctor Mora Oliveira

Material: Textil

Asignación cronológica:

Subactual

Dimensiones: 2950 x 65 mm

MChAP 2871



TRARÜWE

Colección o antiguo propietario:

Ruperto Vargas

Material: Textil

Asignación cronológica:

Principios S.XX

Dimensiones: 4900 x 30 mm

MChAP 2140



TRARÜWE

Colección o antiguo propietario:

Luis Eduardo Cornejo Bustamante

Material: Textil

Asignación cronológica:

Subactual

Dimensiones: 2860 x 100 mm

Materialidades y tipologías

La presente sección exhibe una selección representativa de piezas icónicas pertenecientes a la colección mapuche MChAP y dan cuenta del proceso de investigación intercultural plasmada en el proyecto *Catálogo Razonado*.

A.

(1)



(2)



Widün küdaw

Trabajos en cerámicas

- (1) Metawe
- (2) Kütru metawe

Para el caso de los conjuntos cerámicos y la diversidad de piezas seleccionadas, se integraron las voces de Celinda Huaiquil y Gloria Huenchuleo como parte de un saber amplio y extendido que recoge las prácticas del *widün*, tanto en el aspecto técnico, simbólico e iconográfico. Por esta razón, más que detallar cada pieza, se opta por un campo amplio de saberes que dialogan y relevan la alfarería mapuche como una dimensión asociada a la memoria, el territorio y la creación.



MChAP 2490



Porque todo tiene dueño, todo tiene *Ngen*, aunque un árbol siquiera, un árbol nativo, está ahí, está el dueño, ahí le pido permiso; entonces, así no más, no se saca ninguna cosa.

'Rag Kushe, Rag Fücha, Wenu mapu Chaw, Wenu mapu Ñuke, müley mi ey mi, yepafen küdawal', pikey pu domo, kiñe pütremtukey

'Anciana de la greda, Anciano de la greda, Padre del cielo, Madre del cielo, aquí estás, llévame para trabajar', dicen las mujeres, algunas fuman y les arrojan humo.

Celinda Huaiquil

Metawe

P. 56
P. 58
P. 62
P. 64

Introducción
Voces
Documentación bibliográfica
Imágenes de Metawe

MChAP1425







INTRODUCCIÓN



MCHAP 5317

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

Los *metawe* son vasijas con formas restringidas, que pueden o no presentar asas laterales. Sirven para contener líquidos, tanto agua como bebidas fermentadas, siendo usados tanto en contextos domésticos como ceremoniales. Se trata de una categoría amplia de piezas que forman parte de las tradiciones alfareras mapuche de forma continua desde el periodo prehispánico hasta la actualidad, caracterizadas por una diversidad significativa en términos de pastas, formas, decoraciones y tamaños.

Desde el conocimiento tradicional mapuche, se indica que es necesario hacer una rogativa para obtener y tratar el material antes del trabajo técnico. Celinda Huaiquil comparte el diálogo que se realiza al hacer la rogativa (*ngillatu*):

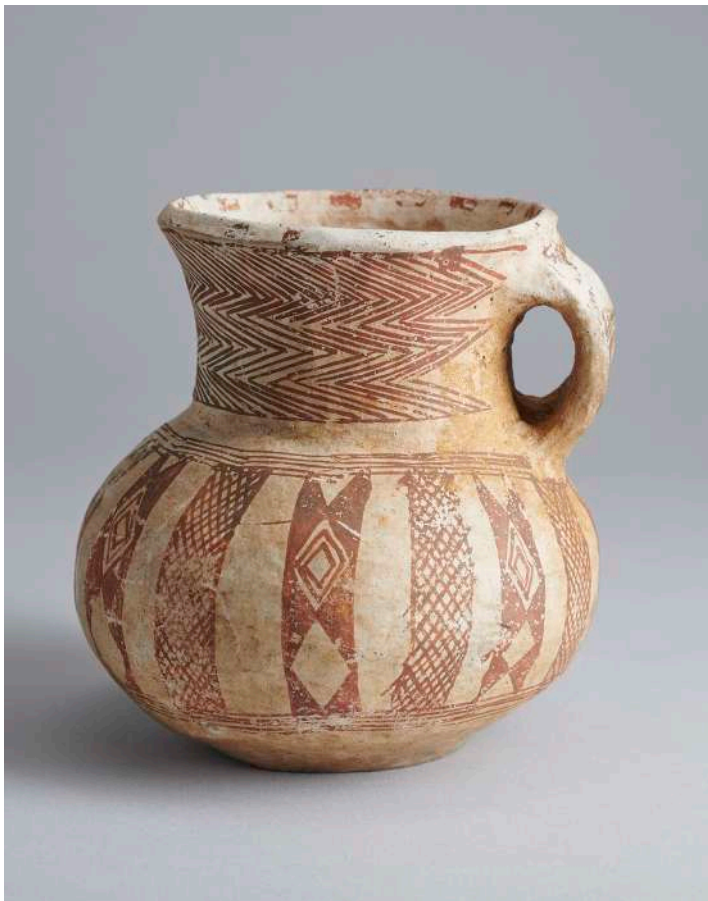
Hacemos *ngillatu*, dejamos harina tostada, *tüfa ta küpalün* [esto es lo que traje], le decimos [al *Ngen Rag*]: *Mürketuaymi, kofketuaymi, kakotuaymi, iayami, küme tripayay tañi küdaw, ka mapu küpan, fachiantü chelayan, iñche ta ragche', pikey ta nütramkan tüfey mu, tüfeychi chem, chew müley rag.* [‘Comerás harina tostada, comerás pan, comerás trigo mote, de esto comerás, y así saldrá bien mi trabajo, de otra tierra provengo, no ando con soberbia, yo soy gente de greda’, eso es lo que dice en la conversación al hacer rogativa, donde hay greda].

En esta rogativa, además, se refuerza que la materia prima tiene un *Ngen*, es decir, un dueño tutelar del espacio o de la materia (la greda), al cual se le pide permiso para obtenerlo.

Porque todo tiene dueño (*Ngen*), todo tiene dueño, aunque un árbol siquiera, un árbol nativo, está ahí, está el dueño; ahí le pido permiso; entonces, así no más, no se saca ninguna cosa. *‘Rag Kushe, Rag Fücha, Wenu mapu Chaw, Wenu Mapu Ñuke müleyymi eyimi, yepafen küdawal’, pikey ta pu domo, kiñe pütremtukey (...).* [“Anciana de la greda, Anciano de la greda, Padre del cielo, Madre del cielo, tú estás en la tierra de arriba, llévame para trabajar”, dicen las mujeres, algunas le arrojan humo con el cigarro] (...) y ahí para el resto, se le deja ahí (la ofrenda).

Sobre esta práctica de rogativa, para pedir el permiso tradicional, Celinda cuenta haber aprendido esta práctica observando a su madre Rosa Huaiquil Peña:

Primero oraba: *Küme tripayay ñi küdaw, müleyymi ta eyimi, Wenu mapu Ñuke, Wenu mapu Chaw, müleyymi ta kom mapu, welu nga... triglayay, troflayay ñi küdaw.* [Que salga bien el trabajo, tú estás acá, Madre del cielo, Padre del cielo, por todas las tierras tú estás, por eso... no se trizará ni se reventará mi trabajo], decía, es decir, para que no se pisara, ni levantara, ni saliera mal, cuando terminaba, gracias. Ella era muy creyente de Dios y yo igual, yo me parezco a mi mamá.



MChAP 2514



MChAP 2121

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

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

Con respecto a los cántaros pequeños:

Los chiquititos así sirven para *llagcheal* [brindar], cuando la visita llega al *ngillatun*. Entonces se rellena el vaso, con *muday*, bebida, para dejarlo sentado en el *pülli* [suelo], en la mesa, es multiuso.

Además, Celinda Huaiquil indica que los cántaros servían para mantener comida en buen estado:

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

También planteó las razones simbólicas y espirituales que explican la presencia exclusiva de los cántaros en las rogativas, remarcando que, para ese fin, debían ser hechos específicamente de greda:

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

Por eso dicen los *füchake kimlu* [los grandes sabios]: “yo dejé el *rag*, *dewmakelu metawe*, *dewmakelu rali* [dejé la greda, para que se hagan *metawe*, para que se hagan platos de greda]. Entonces, por eso, el plástico, a mi mamá no le gustaba tampoco.



MChAP 3563

La alfarera Gloria Huenchuleo también da cuenta de la importancia fundamental de los *metawe* en las ceremonias:

Y esta vasija (MChAP 5317), el otro día hablábamos con una *lamngen*, que se llevan en el *ngillatun*, en el *purun* porque cabe justo el dedito ahí (en el asa). El señor me decía del agua, él me decía que justo llega el dedo pulgar ahí, para llevarlo así en el *purun*, en el *ngillatun*.

Asimismo, Huenchuleo planteó una diferencia en la forma de los cántaros ceremoniales:

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



MChAP 5317

Con relación a la continuidad de las prácticas ceremoniales en contextos contemporáneos, Gloria Huenchuleo remarcó sobre los *metawe*:

En esta época que las comunidades no tienen agua, por ejemplo, y hace tiempo atrás, cuando hubo muchos incendios, las *lamngen* pedían que saliéramos con un *metawe* e hiciéramos *ngillatu* (rogativa) afuera de nuestras casas, para que esto pasara.

De manera particular, Gloria Huenchuleo explica las derivaciones del término *metawe* con respecto a la lengua mapuche y su origen:

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



MChAP CE-256

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

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

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

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

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

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

DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

La alfarería mapuche es una práctica que sienta sus bases en tradiciones prehispánicas y, hasta el día de hoy, se caracteriza por poseer un rol cultural relevante. Se trata de objetos con connotaciones simbólicas, estéticas y sociales que materializan códigos en distintos contextos de uso (Alvarado, 1997). Estos participan en espacios cotidianos y rituales por su calidad de receptores de líquidos o comida. Aparecen en actividades ceremoniales de reciprocidad, redistribución y renovación de alianzas (Bahamondes, 2007) y también en contextos fúnebres como indicadores de estatus social y simbólico.

Una buena parte de los conocimientos que se manejan en la actualidad sobre la cerámica mapuche y sus antecedentes se deben a una investigación que desarrollaron Leonor Adán y Margarita Alvarado (1996). A partir de la revisión de colecciones de museos y piezas provenientes de sitios arqueológicos, coincidieron en que, para documentar la filiación histórica, cultural y espacial de la cerámica mapuche, hay que considerar los siguientes aspectos claves: (1) procesos de manufactura; (2) formas del diseño; y (3) contextos de uso.

La importancia de establecer filiaciones históricas, culturales y espaciales se relaciona con la profundidad histórica y la heterogeneidad propia de la cerámica mapuche, cuya trayectoria fue heredando elementos culturales y estilísticos o decorativos de expresiones alfareras previas, que es posible rastrear a tiempos prehispánicos. En estas diferencias locales y cronológicas, se expresan procesos políticos y sociales que atravesó el pueblo Mapuche y sus antecesores (Adán, Alvarado y Urbina, 2018). La bibliografía coincide en que la cerámica mapuche es heredera de las tradiciones cerámicas prehispánicas, pertenecientes a los grupos que los arqueólogos han identificado como complejos culturales Pitrén (350-1000 d.C.) y El Vergel (1000-1550 d.C.), así como también el estilo posthispano denominado Valdivia (siglos XVI-XIX). Entre los elementos de continuidad, se ubica la manufactura a partir de *piulos*, es decir, el ensamblado de tiras redondas para crear estructuras complejas, así como también la elaboración de rasgos humanos y animales sin uso de torno y moldes (Adán, Alvarado y Urbina, 2018).

A pesar de su riqueza, profundidad histórica y su importancia en la vida social, las menciones sobre alfarería mapuche en los registros históricos son tardías y tangenciales, siendo poco valorada por los extranjeros en ese periodo. Una de las primeras menciones, aparece en el siglo XVIII en un relato de Molina:

Con la excelente arcilla que se encuentra en su país hacían ollas, platos, tazas y aún vasos grandes para tener los licores fermentados. Todos estos vasos los cocían en ciertos hornos, o más bien ciertos hoyos que hacían en las pendientes de las colinas. Habían también descubierto una suerte de barniz para sus vasijas con una tierra mineral que llaman *colo* (Molina 1788, en Bahamondes, 2007).

Hacia la década de 1920, Latcham (1928) enumeró algunos tipos de cántaros que sus informantes mapuche conocían: *metawe*, *pichi metawe*, *mesheng*, *menkuwe*, *yüwe*, *kitra*. En este mismo periodo, Claude Joseph (1931a) también menciona distintas formas de vasijas, sumando a las mencionadas por Latcham, *kütru metawe*, *challa*, *küntawün* y otros dos que según sus indagaciones son de carácter moderno, *achawall metawe* y *trewa metawe*.

A inicios del siglo XX, ambos autores mencionados indican que los objetos de cerámica eran empleados en los espacios domésticos, aunque también se reservaban ciertos cántaros para fines rituales y religiosos, como los *kütru metawe*. Latcham observó transformaciones en la producción de piezas en relación con los estilos decorativos previos. Estos objetos ya no se pintaban y el grabado era una actividad cada vez menos recurrente.

Generalmente, la alfarería mapuche se reconoce como una práctica femenina, desempeñada por mujeres que reciben el nombre de *widiife* (Alvarado, 1997), aunque también se ha registrado la denominación de *metahuefe* [*metawefe*] (Joseph, 1931a), que se traduce como “el que hace *metawe*” (De Augusta, 1916, p. 135).



MChAP 1885

MAPUCHE

63

IMÁGENES
DE METAWE



MChAP 5317



MChAP 1425



MChAP 1885



MChAP 1481



MChAP 2514



MChAP 2489



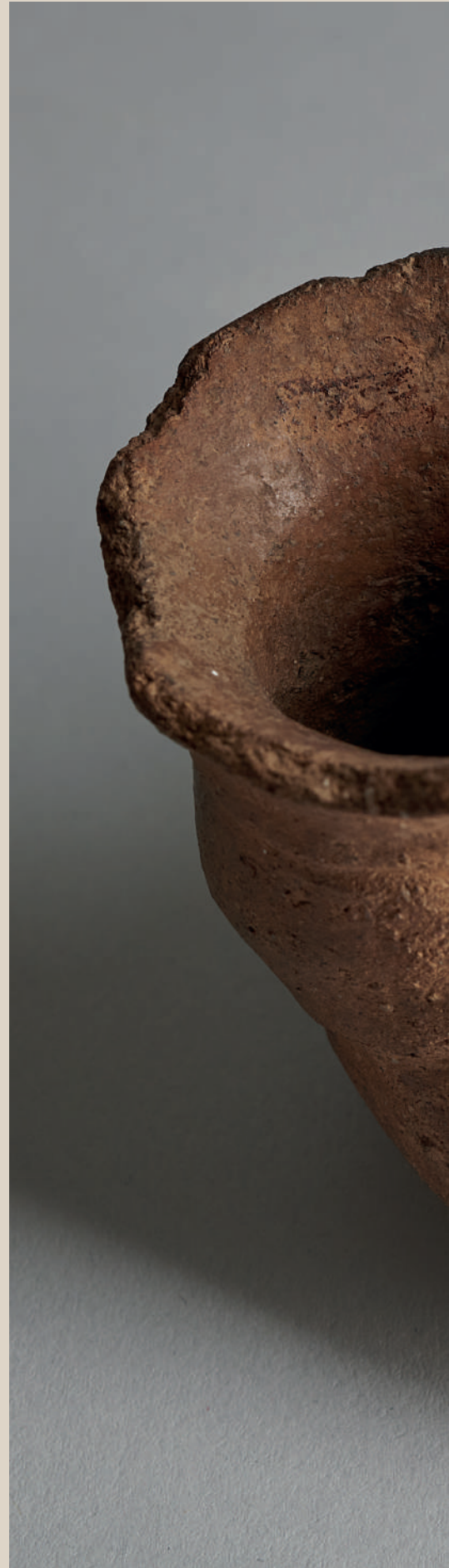
MChAP CE-256

Kütru metawe

P. 68
P. 69
P. 70
P. 72

Introducción
Voces
Documentación bibliográfica
Imágenes del Kütru metawe

MChAP1467







MChAP 1467

INTRODUCCIÓN

Los *kütru metawe* se caracterizan por representar la forma de un ave (ornitomorfa), tratándose de “un cántaro de forma asimétrica alargada” (Dillehay y Gordon, 1977, p. 305). Se trata de un cántaro asociado a una dimensión simbólica y ritual de la mujer. Aproximadamente, datan del año 1000 d.C. asociados al Complejo Pitrén (350 d.C.-1000 d.C.) y se comprende como un rasgo de continuidad con las tradiciones alfareras posteriores (Dillehay y Gordon, 1977; Carvalho-Amaro y García-Roselló, 2012).

La característica principal de este cántaro es su forma con apariencia de pato quetro (*Tachyeres pteneres*). Pascual Coña lo refiere como: “*kütru*” (Coña y de Moesbach, 1930, p. 113) y también: “*kütru ngeal, kütru adkünungekefuy feychi widün, ka elelñekefuy moyo rüku mew*” [Si se hace un cántaro de tipo quetro, se le hace con la apariencia del ave quetro (*kütru*), también se le ponen senos en el pecho] (Traducción del investigador. Coña y de Moesbach, 1930, p. 217).



MAS-2982

VOCES

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

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

Celinda Huaiquil aporta con otro nombre:

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

DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Entre las distintas variedades zoomorfas de la cerámica mapuche, ésta se asemeja a un pato quetru, por lo que, en mapudungun, recibe el nombre de *kütru metawe*. La bibliografía escrita a partir de investigaciones históricas y etnográficas señala que se trata de un cántaro asociado a una dimensión simbólica y ritual de la mujer. Las investigaciones que abordan los cántaros zoomorfos, entre ellos el *kütru metawe*, son escasas y tienden a ser descriptivas. La contextualización que realizamos se sostiene, sobre todo, en las indagaciones que realizaron los arqueólogos Dillehay y Gordon (1977) y que se encuentran publicadas en el texto *El simbolismo en el ornitomorfismo mapuche: La casada y el ketru metawe* (Editorial Kultrung).

Los *kütru metawe* se caracterizan por representar la forma de un ave, tratándose de “un cántaro de forma asimétrica alargada” (Dillehay y Gordon, 1977, p. 305). En general, poseen un asa que surge en la boca del cántaro y finaliza en el dorso. Además, cuentan con un gollete evertido. La superficie de los *kütru metawe* tiende a ser de colores rojo, gris o negro y se encuentra pulida. De acuerdo con sus características formales, Dillehay y Gordon proponen la siguiente tipología: (1) forma de pato sin alas; (2) forma de pato con alas y cola corta levantada; (3) forma de pato con alas, cola y dos protuberancias a modo de pechos



MChAP 1509

humanos; (4) un gran cuerpo de ave con cola y alas; (5) formas variadas estilizadas. La variante 3 del *kütru metawe* es descrita en el diccionario de Félix de Augusta (1916), quien sugiere que la cola recibe el nombre de *külen* y los pechos, *moyo*.

Aunque los jarros “patos” se distribuyen en buena parte del territorio que hoy es Chile, aquellos que se han hallado en la zona centro-sur presentan variaciones formales específicas, destacándose la presencia de pechos (Latcham, 1928). Los *kütru metawe*, además, aparecen en hallazgos que datan del año 1000 d.C. aproximadamente, de la mano del estilo cerámico del Complejo Pitrén y se comprende como un rasgo de continuidad con las tradiciones alfareras posteriores (Dillehay y Gordon, 1977; Carvalho-Amaro y García-Roselló, 2012).

Las cerámicas *kütru metawe*, como se mencionó previamente, han sido vinculadas principalmente a la mujer. Por un lado, en los hallazgos arqueológicos que se han realizado en contextos funerarios, los *kütru metawe* han aparecido junto a individuos de sexo femenino (Gordon y Dillehay, 1977). Por otro, la información etnográfica también provee conocimientos al respecto.

En la década de 1970, los arqueólogos Tom Dillehay y Américo Gordon desarrollaron un trabajo de campo con personas mapuche de géneros masculino y femenino de localidades de las Provincias de Cautín y Malleco. Pese a que consignaron que la recolección de datos de estas piezas fue compleja por la ausencia casi total de estas vasijas antropomorfas, obtuvieron información de personas mayores que conocían los *kütru metawe*.

En este trabajo de campo, los y las informantes concordaban que los *kütru metawe* solo podían hallarse en posesión de mujeres, particularmente de aquellas que estaban casadas. En ocasiones, las niñas también recibían algunos, pero de formas menos estilizadas y eran empleados como juguetes.

Dillehay y Gordon (1977) asocian la posesión de un *kütru metawe* con eventos claves de la vida femenina en la sociedad mapuche, que consolidan la posición social de las mujeres en la comunidad: la menarquia, el matrimonio, el parto y la muerte. Su dimensión simbólica se expresa y reafirma en ritos y ceremonias. En este sentido, los *kütru metawe* poseen una carga simbólica particular y no se utilizan en la vida cotidiana, sino solo en determinados acontecimientos sociales y religiosos.

Los *kütru metawe* se utilizan para hacer libaciones con muday –bebida fermentada de piñón, trigo y maíz– y con chicha –de maíz– (García-Roselló, 2007).

Casamiquela también comenta que se utilizan para llevar a cabo rituales adivinatorios con el líquido que almacenan (en Dillehay y Gordon, 1977).

En eventos sociales y religiosos, la mujer mapuche casada exhibe el *kütru metawe* recibiendo aprobación por ajustarse a la unidad residencial patrilocal, es decir, por trasladarse al lugar de residencia de la familia de su marido. Así, se refuerzan los roles de género y su sentido simbólico en torno a las relaciones familiares (Dillehay y Gordon, 1977).

El *kütru metawe* representa las crisis de la vida de las mujeres, pero también la crisis comunitaria que implica, por un lado, el traslado de una hija o hermana y, por otro, el recibimiento de una nueva persona. Este último cambio, señalan Dillehay y Gordon, “se controla en el nguillatun donde se efectúan las actividades de “dar” y “tomar” esposas” (1977, p. 312).

Dillehay y Gordon observan que la representación de crisis y roles de género del *kütru metawe* está asociada a la etología de los patos quetros, particularmente a las conductas de las hembras en la época de celo, que ocurre en primavera. La nidificación de esta especie consiste en que el macho prepara el nido y la hembra deposita sus huevos luego de que él la invita a hacerlo (García-Roselló, 2007). El nido se establece en el territorio del macho, de allí que Dillehay y Gordon lo vinculen a los roles de género en la sociedad mapuche y a un sistema de parentesco exogámico y patrilocal. Nos señalan que “el prestigio de la mujer mapuche a menudo depende de su relación con su esposo o con un pariente masculino y de su habilidad para “manipular” o incitar los vínculos de parentesco” (Dillehay y Gordon, 1977, p. 311). Además, el *kütru metawe* representaría a una pata silvestre que defiende con ahínco sus huevos, rasgo del que se desprende la protección de los hijos.

Si bien se indica que cada mujer posee un *kütru metawe*, se menciona que las machi pueden tener más de uno. A diferencia de las otras mujeres que se trasladan a la residencia de sus maridos, las *machi* permanecen en su hogar, por lo que el cántaro le corresponde a su esposo como individuo casado, pero, ante la imposibilidad de pertenecerle, se lo cede a su esposa. Así, se explicaría la posesión de más de un *kütru metawe* en manos de la *machi* (Dillehay y Gordon, 1977).

IMÁGENES DEL
KÜTRU METAWE



MChAP 1467



MChAP 1509



MChAP 1509



MAS-2982



MChAP 1509



MAS-2982



MChAP 1467

B.

(1)



(2)



Kura kimün

Saberes de las piedras

- (1) Toki kura
- (2) Kachal kura

Los saberes ancestrales mapuche respecto de las piedras entrelazan relatos e historias traspasadas de generación en generación, vinculadas con la dimensión política y espiritual. Para relevar estos conocimientos invitamos a dos *kimche* que conocen de cerca estas historias, en lugar de trabajar con cultores que realizan réplicas arqueológicas. Así, la conversación se sostuvo junto con el *longko* Alejandro Toro Huentecura y con Laura Ancavil Tropa, educadora y profesora. Ambos poseen una amplia trayectoria en el plano de la educación mapuche.

(ES) De esta manera, también se les hace rogativa a las piedras, porque las piedras tienen vida. Para nosotros los mapuche, tienen vida, su propia vida.

(MP) Fey ta ka femngechi ngillatuñmangey kuyfi feyti kura, kura kay ta nien mu ta mongen. Iñchiñ taiñ mapuchengen mu, kura ta niey ta mongen. Kishu tañi mongen.

Laura Ancavil Tropa

(ES) **Por eso "las piedras están vivas", dice la gente, por eso las piedras viven en nosotros.**

(MP) Femngechi nga "mongeley ta kura", pikey ta che, femngechi mongey ta iñchiñ mew.

**Alejandro Toro
Huentecura**

Toki kura

P. 80
P. 81
P. 82
P. 88

Introducción
Voces
Documentación bibliográfica
Imágenes del Toki kura

MChAP 1924





INTRODUCCIÓN

Las *toki kura* son objetos elaborados en piedras alargadas, generalmente de forma subtrapezoidal, talladas y pulidas, de superficie curva, con un extremo cuyo vértice es afilado. Su nombre puede traducirse como “la piedra del toki”, porque era utilizada como insignia por el líder político y militar en contextos de guerra. Por su apariencia unida a un mango, también se le traduce como “hacha de piedra”. En el extremo distal presentan una horadación, cuyo uso, tal como indican las fuentes, se presume servía para amarrar a modo de colgante en el cuello, en el *rewe*, como también, en un tipo de mango destinado como herramienta de guerra y/o agrícola.



MChAP 575

VOCES

Alejandro Toro Huentecura relata la asociación de *toki kura* con el rayo. De ahí su denominación también como *llüfken kura* o piedra del rayo:

¿Ahora cómo llegaba? Por ejemplo, yo he escuchado que *müley ta llüfke, nagi feychi tokikura pingey. Nagi 7, 8 metros mew. Nagi feytachi mapu mew pikeingün pu che. Fey piam. Fey nagi, fey 5... wefpay ta tüfachi kura. Fey llüfke kura. Llüfke kura pikey ta che. ¿Rüf kam re piam? Welu feychi dungu iñche allkükefiñ. [¿Ahora cómo llegaba? Por ejemplo, yo he escuchado que hay truenos; entonces, se dice que bajan las *toki kura*. Bajan 7, 8 metros. Bajan a la tierra, suele decir la gente. Eso es lo que se cuenta. Así bajan, son cinco (metros), así aparecen las *toki kura*. También se les denomina *llüfke kura* [piedras del rayo], así les dice la gente *llüfke kura*. ¿Es verdad o solo un *piam*? Pero son esas las cosas que yo he escuchado].*

(...) *May, wilüfkey, welu feytachi trati ta feychi mamüll po. Fey rangiñ mamüll mew nagi feytachi llüfke. Feymew nagi, fey trirari feytachi... feymew amuy... müñche mapu amuy feychi tokikura pikeingün. [Sí, brillan, y es por eso que se cortan los árboles. A la mitad de los árboles cae el relámpago. Entonces “bajó”, dicen. Lo parte (el árbol). De ahí, la *toki kura* sigue su trayecto hacia debajo de la tierra, dice la gente].*

(...) Porque, por ejemplo, cuando había *tralkan* [relámpagos] nosotros siempre nos guardábamos, porque estaba el riesgo. Antes había mayor (riesgo) porque había mucho más *aliwen* [árboles]. Mucho más árbol antiguo que tenía seguramente una carga que hoy día es conocida como eléctrica, que atraía finalmente eso y que partía. Porque los pellines (*Nothofagus obliqua*), por ejemplo, cae eso. Los *fütrake aliwen* [los árboles más grandes] caen y se parten al medio. Entonces, por eso se dice que el *tokikura* cae ahí. Pero en mi tiempo, ya más práctico, vivíamos en suelos desolados sin árboles. Entonces, el *llüfke* aparece como... cae al suelo nomás.



MChAP 584

DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA



MChAP 1369

El nombre de esta pieza es conocido como *toki kura*. Su traducción deriva del idioma mapuche y se refiere a “la piedra del toki”, al “hacha de piedra”, y también a la piedra utilizada para confeccionar un hacha. Estos significados se desprenden del término *toki* que indica tanto la figura del líder militar mapuche como el artefacto hacha, es decir, su nombre etnográfico refiere a la tipología y a su función, además, a la persona que en tiempos de guerra la portaba.

Estas nominaciones se hallan en un amplio corpus de diccionarios: Valdivia (1684) traduce el término como “toki: hacha” (s.p.). En el Diccionario de Havestadt (1883) se define *toki kura*: “Hacha de piedra o piedra que refiere la figura de un hacha, que siempre está en posesión de dicho jefe supremo de la milicia y, a raíz de ello, él es llamado Toqui o ngen Toqui” (Martínez et al., 2022, s.p.). Posteriormente, Febrés (1765) indica: “Toqui: dicen a los que gobiernan en tiempo de guerra, y su insignia, que es una piedra a modo de hacha; ngen toki [“el dueño de la piedra toki”], él mismo, porque tiene la insignia en su poder” (p. 647). Rodolfo Lenz, en su *Diccionario Etimológico* (1904) señala a la *toki kura* como “el atributo de la dignidad [toki], un hacha de piedra” (p. 1357). Según De Augusta (1916): “tokikura, tokimapun /tökikozɛ, tökimepon/ s. comp. Pangui. Una piedra que según dicen cae de arriba y parte los árboles” (p. 216).

Este tipo de piedras también recibe la denominación de *tralkan kura*, *pillañ kura* o *pillañ toki*. La razón es que, según distintos estudios (Imbelloni, 1929; Bacigalupo, 2016) tanto etnográficos como antropológicos, las comunidades mapuche atribuyen su origen al cielo, catalogándolas como “piedras rayo”, “piedras del trueno”, “piedras del Pillañ”. En ese sentido, la palabra *tralkan* refiere a un relámpago o estruendo, su origen, ya que al escucharse un *tralkan*, estas piedras caen desde el cielo. También se les dice *pillañ kura* o *pillañ toki*, es decir, como piedras otorgadas por o al *Pillañ*.

Respecto de este punto, Erize (1960) indica: “Se ha dado el nombre de Pillañ toki a ciertas hachas de piedra adornadas con dibujos lineales que, según opinión hoy generalizada, deben ser consideradas como objetos votivos ofrecidos al pillañ para pedir su apoyo” (p. 328).

La presencia del *Pillañ* y su hacha, a la cual se le hace rogativas para que caiga desde el cielo, queda también registrado por Ambrosetti (1901):

Ahora bien, tratándose de Pillan, la más alta deidad del Panteón Araucano como Dios de la Tempestad, el rayo, su arma predilecta, era simbolizado por las tribus del Sur, como un hacha de piedra ó toki, seguramente por el efecto que él produce en los árboles al fulminarlos; y por esto seguramente era que á semejanza del arma de Pillan, los Tokis ó jefes araucanos usaban como insignia el hacha de piedra (p. 106).

Pascual Coña (Coña y de Moesbach 1930, p.84) indicó: “*kangelu tokikura pingey, fey wenu püle tranapai, piam*” (“otras son las hachas de piedra -meteoros- que caen del cielo, como cuenta la gente”). Esta última traducción es confusa, puesto que Coña se refiere a las piedras *toki kura* y no a un meteorito. Otra cita del mismo autor indica: “*Ka pengekey pun mew feychi wenunagpachi tokikura*” (“También se observan en la noche las “hachas de piedra” [*toki kura*] caídas del cielo”) (Coña y de Moesbach, 1930, p. 79. Traducción del investigador).

Así, en diversas fuentes se alude a la procedencia de las *toki kura*, y sus nombres asociados: *tralkan kura*, *pillañ kura* y *pillañ toki*.

Respecto de los usos de las hachas de piedra *toki kura*, se podrían distinguir dos dimensiones. La más importante es como insignia del *toki* (jefe militar) en contextos de guerra y ritual. Este uso se haya documentado en crónicas coloniales, tal como lo señaló Lenz (1910) en su revisión bibliográfica: “Rosales distingue el gen *toqui* (dueño del *toqui*) que por herencia recibe el hacha de pedernal negro ensangrentado” (p. 726). Lenz anota leyendo a Febrés: “el *toqui* gen *vovhe* (léase *ñen voige* en ortografía Febrés gen *voyghe*) el señor del canelo que usa como insignia de paz el hacha de pedernal blanco o azul” (p. 726).

Ahora bien, es Rosales quien brinda mayores antecedentes sobre el uso en contextos de guerra:

Cuando se ofrece tratar materias de guerra y en que les va la conservación de su libertad y de sus tierras, toma la mano, como dijimos, el *Toqui* general y los convoca sacando su hacha de pedernal negro, ensangrentado, como el estandarte de guerra (Rosales, 1877, p. 112).



MChAP 1364

El autor detalla un ritual en que las hachas de piedra eran utilizadas:

Usan de los toquis y achas de pedernal enastadas en un palo y cortan con ellas como con una acha de yerro, y como estos indios no tenían yerro antes que los españoles viniessen a sus tierras, de estos toquis de pedernal aguzados se aprovechaban para cortar lo que ahora cortan con las achas de yerro, y a falta de cuchillos les servían las conchas del mar para cortar qualquier cosa (Rosales, 1877, p. 119).

Por último, “tiene clavado en la tierra el toqui o pedernal negro ensangrentado, con una lanza, y atadas a ella algunas flechas ensangrentadas, y él está en pie junto al Toqui con una flecha y un cuchillo en la mano” (Rosales, 1877, p. 113). Luego indica que tras sacrificar un “carnero de la tierra” o *chiliweke*:

Untan con él las flechas y el Toqui, les dicen con voz arrogante: “Hartaos, flecha, de sangre, y tú, Toqui, bebe y hártate también de la sangre del enemigo, que como esta ovexa ha caído en tierra, muerta, y le hemos sacado el corazón, lo mismo hemos de hazer con nuestros enemigos con tu ayuda” (Rosales, 1877, p. 113).

En *Cautiverio Feliz*, Núñez de Pineda (1863 [1673]) indica: “otro [capitanejo], tenía un toque [*toki kura*], que es una insignia de piedra a modo de un hacha astillera, que usan los regues (léase rehues) i está en poder siempre del más principal cacique, a quien llaman toque [*toki*]” (p. 40).

González de Nájera (1889 [1614]) señala:

Los títulos que tienen sus ministros en ella, Toqui, Pilquitoqui y Nitoqui, los cuales tienen sus insignias diferenciadas, que son bastones con una piedra enjerida en cada uno. Estos son diferentes en color y grandeza, tan grandes y tan menores que una mano, que con sus bastones hacen una forma de hacha (p. 98).

En el siglo XIX, Medina (1882) leyendo estas mismas fuentes le atribuye un significado consolidado a modo de insignia:

Estos jefes eran conocidos con el nombre de “toques”, tenían mando superior al de los caciques, distinguiéndose por la insignia de donde derivaban su nombre, o sea, una hacha de piedra, pues “así



MChAP 2601

como los romanos, usaban llevar por delante unas hachas y unas varas, así estos tienen por insignias unas hachas, no de hueso, sino de pedernal ensartadas en un palo (p. 116).

En una línea similar, Joseph menciona que las *toki kura* son “hachas de piedra usadas por los araucanos como insignias de mando durante las guerras” (Joseph, 1931a, p. 41).

Desde una perspectiva etnográfica, a mediados del siglo XX, Koessler-Ilg recabó distintos relatos que reiteran su importancia como parte de rituales relacionados con la guerra, y, además, con la adivinación:

Mis abuelos decían siempre tokikura, y lo consideraban piedra muy santa, que pedía adoración. Además, tenían que darle siempre bastante sangre. Cuando los grandes tenían una junta, que se decía también ueupín [wewpin], se colocaban los tokikura de cada uno sobre una lama, una manta color sangre, muy bien tejida. Bien delante los Grandes se ponían, como testigos (Koessler-Ilg y Foerster, 2006, p.126).

Este fragmento señala una constante en el uso de la piedra como objeto sagrado que, además, se hace de ella con sangre para que, según estas fuentes etnográficas, pueda beneficiar a su portador.

Desde mediados del siglo XIX, se registra el uso de las *toki kura* en contextos de desenvolvimiento social, y también, como un carácter íntimo de la persona que la porta y como objetos que poseen una determinada agencia.

Con la sangre se untaban los tokikura: no una vez, sino bien empapados tenían que estar. Reciben tanta sangre estas piedras como pueden tomar, chupan muy bien. Deben tener mucha fuerza, para poder cumplir su tarea. Cada dueño de un tokikura entierra su piedra en la tierra de él. Cerca de la casa, para poder mirarla siempre, esta piedra mágica, que presta grandes ayudas (Koessler-Ilg y Foerster, 2006, p. 127).

Estos usos de la piedra como objetos con agencia, con vida, o desde la perspectiva mapuche, como objetos con *mongen* o *Ngen*, son analizadas por Menard (2018), dada la vitalidad de estas mismas para propiciar suerte o desgracias a quienes las portan, guardan o hacen distintos usos de ellas. Koessler-Ilg, décadas antes, señalaron esta característica de la siguiente manera:



MChAP 1371



MChAP 2637

En ocasiones importantes, los lonkos llevaban los tokikura colgando sobre el pecho. Según nuestros abuelos, “un tokikura es un regalo del cielo, es la suerte de la persona que lo tiene, que nunca debe cambiar de dueño; si no, puede traer desgracia en vez de suerte (Koessler-Ilg y Foerster, 2006, p. 127).

Por su parte, Menard (2018) refuerza esta idea:

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 (p. 8).

Por último, comunidades mapuche continúan hasta la fecha reconociendo estos usos en la guerra y su agencia mágico-ritual, en tanto “objetos de poder”, vistos como insignias de mando. No obstante, su poder queda restringido a quienes tengan la competencia, capacidad y dignidad de poder manipularlas, es decir, solo son atribuibles para personas mapuche. “En todo caso, la piedra siempre fue recibida con muchos honores, según mis antepasados, porque era emblema de la dignidad más alta de la raza nuestra. Y muy bien se escondía de los uinka. Era cosa sagrada” (Koessler-Ilg y Foerster, 2006, p. 127).

Otra dimensión de las *toki kura*, documentada hacia finales del siglo XIX y principios del XX, es su carácter utilitario. Claude Joseph (1930b) dice:

Las hachas de piedra o toquicura usadas por los antiguos araucanos como insignias de mando fueron también utilizadas para cortar la madera y la carne. El suelo de Araucanía contiene numerosos ejemplares llamados rayos por la gente del campo que los recoge y oculta en sus casas para atraerse la buena suerte y hacerse ricos en poco tiempo. Los indígenas de nuestro tiempo conservan también en sus rucas algunos ejemplares como recuerdos de otros tiempos y como instrumentos cortantes a falta de herramientas mejores (p. 14).

Sobre este mismo componente utilitario, Guevara (1899) agrega: “Las que no tenían agujero, de ordinario más gruesas i pesadas se adaptaban a un mango de madera y se utilizaban en las diversas labores domésticas y agrícolas” (p. 294). El mismo Joseph (1930b) especifica el uso doméstico de estas piedras: “Un viejo mapuche de Licanco usaba en 1928 un hermoso toquicura para cortar

el charqui. Otro indígena de Galvarino trajo a Temuco, el año pasado, una hachita de piedra de elegante factura, usada para el mismo fin” (p. 18).

Joseph se refiere a la *toki kura* como un componente auxiliar de otro instrumento, el *maichiwe kura*, que se unía al extremo de un mango y que, para el caso, se utilizaba como instrumento agrícola y de labrado:

Los maichiwe kura o azadones de piedra se hallan diseminados sobre todo en las faldas de los cerros y en los valles o planicies cultivadas de la Araucanía. Son parecidos a las hachas, pero de mayores dimensiones, más planas, labradas con mayor cuidado, si es posible, que los toquicura, perfectamente simétricos y de un hermoso pulimento que los hace comparable al mármol (...) Por lo común se van ensanchando simétricamente hacia el extremo cortante (1930b, p. 19).

Este último autor plantea la correspondencia entre los *toki kura* y los *maichiwe kura* de la siguiente manera: “Los ejemplares de transición entre los toquicura y los maichiwecura permitían considerar estos últimos como hachas más alargadas y más planas y delgadas. Es posible que hayan servido como tales” (Joseph, 1930b, p. 22).

Acerca del proceso de confección, tanto Guevara como Joseph mencionan el uso de otras piedras pulidoras específicas para confeccionar las *toki kura* y otorgarles filo en su extremo y realizar la horadación en su extremo distal:

Los indios las distinguen al presente con este mismo término [toqui cura]. Las bruñan probablemente refregándolas en alguna piedra grande i suave. La horadación como todas las demás, ha debido hacerse con un taladro de madera, piedra o hueso, que se movía con un poco de arena i agua (Guevara, 1899, p. 294).

Sobre esta confección, Joseph (1930b) profundiza: “En la fabricación de los toqui cura las piedras pulidoras eran cuerpos frotados y las hachitas los cuerpos frotantes, mientras que en la confección de los maichiwe cura estos eran los frotados y las piedras pulidoras los cuerpos frotantes” (p. 20).

En síntesis, el uso de estas piedras *toki kura* se halla documentado de diversas maneras en fuentes que datan de las crónicas coloniales a textos etnográficos, y aluden a su uso en la guerra, en el ritual y en el plano doméstico.

**IMÁGENES DEL
TOKI KURA**



MChAP 4451



MChAP 1372



MChAP 1367



MChAP 2041



MChAP 2601



MChAP 2991

Kachal kura

P. 92
P. 93
P. 95
P. 98

Introducción
Voces
Documentación bibliográfica
Imágenes del Kachal kura

MChAP 3114





INTRODUCCIÓN

Desde la perspectiva mapuche, *kachal kura*, también conocidos como *pillañ kura* o *tralkan kura*, son objetos emparentados en su dimensión simbólica y espiritual con los rayos y relámpagos. En general, la literatura identifica estos objetos con el nombre de “clavas”. Se trata de instrumentos labrados y pulidos de piedra, de un solo bloque, con dos segmentos notorios: un disco con forma semilunar con una escotadura y un mango cilíndrico que suele presentar una perforación en su extremo inferior, aunque ese detalle no es exclusivo de esta tipología de pieza. También, como característica, destaca en el centro del cuerpo principal, un círculo en sobrerrelieve que hacia los extremos del disco presenta distintos diseños de líneas geométricas. Estos pueden tener formas cefalomorfas, felinomorfas, ornitomorfas o anfibiomorfas. Sus colores son variados, verde, café, generalmente de tono oscuro, y las más exclusivas, de color blanco.





MChAP 217

Alejandro Toro Huentecura recordó que se trata de un artefacto que ha trascendido las generaciones, cuyo uso requería tener el *kimün*. También lo asoció a una pieza utilitaria para cortar leña:

Sí, el *kachalkura* siempre se escucha (...) viene del *kuyfi kimün* y un *kuyfi kimün* que en cierto modo nos ha ido pasando mucho hasta nuestras generaciones por lo mismo. Por los antiguos. Pero también por la influencia que ha habido de denostar esta parte del *kimün* mapuche, ¿no? Porque básicamente lo que uno conoce, lo que yo he escuchado era que generalmente los *ñidol* tenían esto, los *ülmen*, los *ñidol*, que, en su tiempo, con la invasión que hemos tenido, nuestros viejos lo usaron precisamente para significar socialmente su capacidad. Porque para llegar a tener esto, también se requería de *kimün*, no era que alguien lo tuviera por tener. Sino porque tenía que haber un *kimün* que ayudara a que esto efectivamente sirviera para los efectos que lo usaban nuestra gente. Para el *weychan kimün*, *weychan düngu*.

Es que *kachalkura*... me hace más sentido esa forma, ¿no? *Feyti kachal pingey feyti toki*. *Toki* para picar leña. *Feyta kachal pingey*. No, no, el *toki* que se usa para picar leña. *Kachal pingey fey*. [Es que *kachalkura*... me hace sentido esa forma, ¿no? Se le dice *kachal* también al *toki*. Al hacha para picar leña. A ese también se le nombra *kachal*].

Laura Ancavil complementó:

Welu faw mapuche kimün mew toki, feyti toki, hacha es *kachal*. [Pero acá, desde el conocimiento mapuche, es *toki*, el *toki*. Hacha como tal es *kachal*]. Porque yo lo escuché en un trabajo que hicimos en *mapuchedungun* [en lengua mapuche]. Para un texto didáctico, entrevistamos a un *lamngen* y él habló de *kachal*. Y ahí es la primera vez que yo escuché la palabra *kachal*. En mi concepto siempre había escuchado *toki*. Pero ahí entendí que ese era *mapuchedungun*.

Mapuche kimün mew feyti kachal pingey. *Fey mew chi fey ta... fey ta ta üyümtukungey... feyti tokikura pingetuy yenien mew ñidolkülechi... ñidolkülelu ta weychan mew*, ¿no? *Feymew chi tokikura pingetuy piken*. *Fey engün fey ta yeniefulu feytachi kura, welu yenieingün tañi kimün mew po*. Puede ser por eso. [Pero desde el conocimiento mapuche, se le nombra *kachal*. Por eso se le renombra también. Se dice que los grandes líderes portaban las *tokikura* (*kachal*). Las llevaban a la guerra. Por eso, también se les nombra *tokikura* (la piedra del *toki*). Ellos solían llevar las piedras *tokikura* (*kachal*), pero era porque ellos también tenían conocimiento].



MChAP 1120

DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Comúnmente, el nombre con que se conocen estas piezas es “clava”. En lengua mapuche es *kachal* y actualmente se emplea este término en distintos museos de Chile (Menard, 2018). Según Valdivia (1684), la traducción de este término es simplemente “hacha” (s.p.). Febrés (1765) lo traduce como “hacha de fierro” (p. 433). En De Augusta (1916) se menciona otra vez la traducción de “hacha” (p. 71). Otra forma de nombrar este objeto es asociado a la familia de las *pillañ toki*, *pillañ kura* o *tralkan kura*, es decir, “piedra del *toki*”, “piedra del rayo” o “piedras *pillañ*”, respectivamente. Desde la historia oral mapuche, su nombre responde a la creencia de que su origen y potestad se debe a la acción de rayos y relámpagos que caen (*tralka*) y que a menudo es donde se encuentran estas piedras, o también, por la acción, veneración y agencia que se tiene hacia el *Pillañ*. Actualmente, suelen también ser nombradas como *toki kura*, porque evocan la insignia o emblema del *toki*, la figura militar mapuche.

Este tipo de piezas ha generado una amplia discusión por parte de historiadores, arqueólogos, antropólogos y etnohistoriadores que intentan dilucidar sus usos y significados. En los textos coloniales son casi nulas las menciones que refieren a su tipología y forma (mango cilíndrico y disco semilunar con escotadura). Una de estas escasas referencias podría encontrarse en el texto de Núñez de Pineda y Bascuñán (1863 [1673]), en el que se indica la conexión entre la definición de “hacha” y el uso de esta piedra de poder, aunque sin especificar su tipología o forma específica: “Otro [capitanejo], tenía un toque [*toki kura*], que es una insignia de piedra a modo de un hacha astillera, que usan los regues (léase rehues) i está en poder siempre del más principal cacique, a quien llaman toque [*toki*]” (p. 40).

También suele remarcar el carácter de insignia de mando que pudo haber tenido. En este sentido, se indica que eran de “uso probablemente ceremonial, insignia de mando ó de sacerdocio ó ambas cosas a la vez; lo que no impide que, en caso necesario, pudiera servir de arma contundente muy eficaz” (Giglioli, 1901, en Lehmann-Nitsche, 1909, p. 160).

Esta consideración permite entender las dos dimensiones con que se emparentan las familias de las *toki kura* (incluidas las clavas), y que refieren a su uso simbólico como insignias de poder: armas de guerra, o uso ritual.

Otra mención antigua del uso de un *kachal* se halla en Carvallo y Goyeneche (1875):

Ningún primor de carpintería echa ménos, ni en las fábricas de sus casas, ni en sus adornos; con una hacha i una pequeña azuela a que dan el nombre de cachal i maichihue, hacen bancos, vasos, platos, cucharas, artesas, barreños, sillas de montar a caballo, yugos i arados, i ya se deja entender que todos estos muebles quedan sin pulimento (pp. 159 y 160).

Hacia principios del siglo XX, Cañas Pinochet (1911) se refiere al *kachal* como “instrumento para rasgar y cortar madera” (p. 253).

Ahora bien, tal como indicamos, no podemos asegurar a ciencia cierta si el uso de esta *kachal* corresponde a lo que hoy conocemos como clava, o bien a una *toki kura*, ya que ambas palabras remiten a la traducción de “hacha”.

Una de las referencias más abiertamente aceptadas respecto de estas piezas que, para finales del siglo XIX había aún pocas, son las que aporta José Toribio Medina (1882) en *Los aboríjenes de Chile*, al describir dos ejemplares:

El mango de que está provista demuestra claramente que estaba destinada a llevarse en la mano, i también colgada, por el agujero que en su extremidad posee. La parte superior, que es casi completamente redonda, tiene en uno de sus lados una entrada, que en su parte exterior figura al parecer un pico de loro, y en el centro una pequeña protuberancia también redonda, destinada, a nuestro juicio, a representar el ojo de ave (...) Probablemente ha sido una insignia de mando destinada a usarse en la guerra (p. 364).

Este atributo a modo de insignia refleja uno de los principales usos que se especulan tuvieron estos objetos. Justamente, estos recaen en el cargo del *toki* o jefe militar mapuche, tal como lo indica Ambrosetti (1905):

Debieron ser simplemente Tokis de Jefes, sobre los cuales grabarían algunos de los atributos de Pillan, como por ejemplo el rayo; pero como en su forma general representan una cabeza de pájaro, cuya definitiva clasificación aún es imposible de hacer, pues si bien parece un loro en el ejemplar de Quintero, en éste y en el de Chillan al figurárseles dientes la atribución al loro queda destruida, resulta que simplemente se trata de una ave mítica,

como lo dice Giglioli, la que debe representar, á mi entender, dados los atributos meteorológicos, al pájaro de la tormenta ó thunder bird (pp. 31 y 32).

Estas especulaciones dadas por el autor coinciden con otros análisis que destacan la proximidad de estas piezas con la familia de las *toki kura* o *pillañ toki* y que, a modo de insignia y emblema del poder, pudieron entablar una relación con las características atribuidas al *Pillañ*, las cuales, a modo general, expresan una figura de culto a los espíritus de los antepasados, al volcán y al carácter sagrado.

Ahora bien, con respecto a estos objetos, existen estudios que destacan su proximidad con el mundo mapuche (como los anteriores), y aquellos que, en su momento, dado los hallazgos que se hicieron de estas piezas, propusieron que su origen pertenecía a otra cultura o civilización:

Son interesantes por la diversidad de sus formas, por su escasez y por el hecho de que no sabemos prácticamente nada, ni acerca de su origen, ni acerca de las civilizaciones o culturas responsables para su fabricación. (...) Personalmente estoy convencido de que no son de origen araucano, sino que pertenecen a una cultura anterior al tiempo de los mapuches (Bullock, 1956, p. 189).

Respecto del origen de estas piezas, y de acuerdo con la difusión de nuevas fuentes y materiales, merece especial atención el texto publicado por Robert Lehmann-Nitsche (1909) sobre las clavas, trabajado junto con Nawelpi, y que, a la luz de nuevas reediciones, puede analizarse más ampliamente (Canio y Pozo, 2013) desde una perspectiva que la vincula con fuentes étnicas.

Al describir la famosa clava de la colección E. H. Giglioli, Lehman-Nitsche (1909) procede a hacer una conexión con la memoria oral mapuche ofrecida por las recopilaciones de Nawelpi, mapuche de la zona de Neuquén, y quien tras la Campaña del Desierto reside en Buenos Aires. La nomina “La piedra milagrosa de Millapi”. La historia le fue narrada por su padre Millapi, quien encontró una piedra de estas características y a la que le atribuyó condiciones de agencia, porque interpretó que le fue dada por *Ngünechen* y, además, porque requería ser alimentada con sangre. Gracias a eso tuvo fortuna, según indica Nawelpi en el relato compilado por Lehmann-Nitsche. Además, existe otro episodio en el que menciona que dicha piedra le habló en el sueño, por acción de *Ngünechen*, y que gracias a eso pudo salvarse.



MChAP 3114

Algunos detalles de esta narración se entienden mediante el dibujo adjunto que el propio Nawelpi hizo de la piedra de su padre Millapi, y que coincide con la tipología y forma que tienen las clavas. Este, a la fecha, es uno de los pocos relatos en que se esclarece el uso de estas piedras por mapuche durante el siglo XIX y que coincide, a su vez, con las tipologías de las clavas.

Ahora bien, este tipo de instrumentos advierte sobre el problema asociado a la iconografía de sus diseños, dibujos e inscripciones, que suelen presentarse en el sector discoidal, en los mangos, o alrededor de toda la superficie.

Las consideraciones más comunes confieren al sector discoidal las características de un “animal enigmático” (Lehmann-Nitsche, 1909, p. 162) o de un ave posiblemente extinta. Otras aluden a rasgos geométricos cuyas inscripciones en su superficie, como señala Ambrosetti (1902), irían destinadas al *Pillañ*: “Estas líneas, á no dudar, deben significar lluvia ó agua, y ésto me hace afirmar más en mi convicción de que estas hachas ó tokis han sido objetos votivos ofrecidos á *Pillán* para pedirle agua” (p. 208).

Hacia mediados del siglo XX, Gajardo-Tobar y Rojas (1956) al revisar varios ejemplares, refirieron:

Lo que representan también es problemático. Unos han pensado en la cabeza de un ave, otros en la representación de un reptil. En todo caso se dice, y algunos cronistas lo citan, era un instrumento que el jefe de una tribu hacía circular entre los jefes de otras tribus para firmar pactos de alianza guerrera, y sus líneas incisas serían las señales de las firmas de tales convenios (p. 9).

Tal como señalamos, la función de insignia y de símbolos de los pactos es similar a la que tienen las *toki kura*, emparentadas, como conjunto, con las piedras *pillañ*. Posteriormente, Vicencio (1968) enfatiza el carácter cefalomorfo de estas piezas: “Como todas las Clavas cefalomorfas, consta de un disco y un mango, y como es ornitomorfa parece representar la cabeza de un Psittacidae, un loro o algún espécimen similar” (p. 285).

Luego, Cornely y Lindberg (1952) enfatizan otra característica de estas piezas que enlazan uso y color: “Similares ejemplares se encuentran en los Museos de Santiago y de Buenos Aires. Según la opinión de algunos, las insignias hechas de piedras oscuras se usaron en tiempo de guerra, mientras hay otras de color claro para tiempos de paz” (p. 7).

**IMÁGENES DEL
KACHAL KURA**



MChAP 4929



MChAP 1612



MChAP 5615



MChAP 6129



MChAP 1117



MChAP 1397



MChAP 1396

C.

(1)



(2)



Mamüll küdaw

Trabajos en madera

- (1) Chelmamüll
- (2) Kultrung

Con respecto al oficio de tallador o *mamüllfe*, se incluyen las amplias reflexiones de Hernán Marinao del territorio lafkenche, y de José Cayuqueo, del territorio pewenche. La madera, los árboles y las plantas tienen una relevancia fundamental en la vida mapuche, vinculadas con el plano cotidiano, y para el caso de las piezas abordadas, son parte fundamental del plano social, político y espiritual mapuche. La madera y el oficio del tallado han servido como remedio, sonido, protección y demarcación de espacios. Las reflexiones y documentación vistas a continuación, relevan estas características.



MChAP 3680



Todo lo que existe de ser vivo está a ras de la tierra. Todos tenemos el mismo respeto, ya sea diferentes especies y una de las especies también es el *mamüll*. (...) Buscaban la mejor *mamüll* y con los *pewma* que existían, tenía que ir al bosque y el *mamüllfe*, encargado de poder hacer este trabajo, tenía que tener *pewma* y tenía que buscar el mejor árbol. En eso tiene que hacer *ngillatu*, todo un protocolo para que funcionase todo, la conexión perfecta. Entonces no era como llegar y cortar; nuestro mundo era pausado.

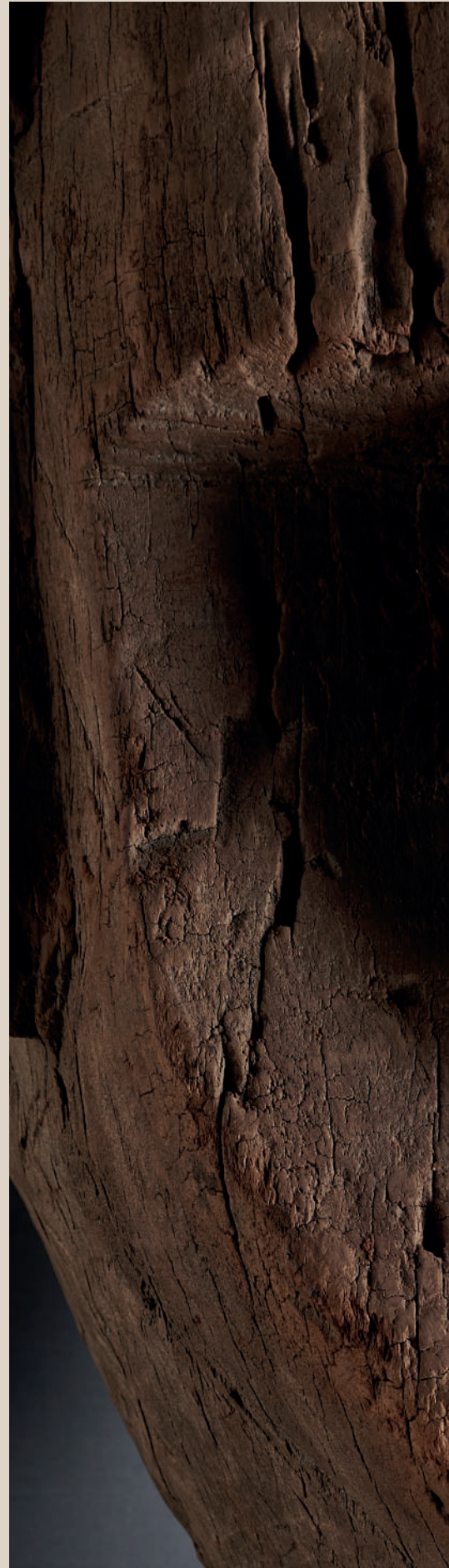
Hernán Marinao

Chelmamüll

P. 106
P. 108
P. 113
P. 118

Introducción
Voces
Documentación bibliográfica
Imágenes del Chelmamüll

MChAP1702





INTRODUCCIÓN

El *chelmamüll* es una escultura antropomorfa estilizada que está tallada en un solo bloque, con orientación vertical, que puede medir desde un metro y medio hasta más de tres metros de alto. A menudo están hechas de madera endémica, por ejemplo, roble o coihue. Desde un punto de vista tradicional, se les conoce como *chelmamüll*, *mamüllche*, o *chemamüll*. Generalmente estos objetos están asociados a un contexto funerario, erigidos al fallecer una autoridad o sabio mapuche, reflejando su apariencia y fuerza, a modo de efigie.



MChAP 3747

VOCES

Sobre la religiosidad del *chelmamüll*, Hernán Marinao señala que los *chelmamüll* son entidades vivas, canales de comunicación entre los vivos y el mundo de los ancestros. En este sentido, refiere a los efectos de la colonización y también a la situación de los *chelmamüll* del Museo.

Bueno, los *mamüllche* son seres que acompañan el viaje al otro mundo al *che*, por eso que tenemos *mamüll* que es madera y *che*, persona. Muchos de estos objetos antes de la Conquista estaban por distintos lados de nuestro territorio mapuche y, a lo mejor decirlo, también desde Santiago hacia el sur.

Cuando llega la colonización muchos de estos objetos fueron sacados, fueron cortados, fueron quemados, exterminados, por decir así, porque mucha de aquella gente, quienes vivían en sus lugares iban a acompañar, iban a conversarles a los *mamüllche*, porque finalmente el *mamüllche* o el *chelmamüll*, *mamüllche*, en este caso, hacía la conducción, el nexo de la vida con la otra persona que se había ido.

Entonces, para poder exterminar esto de una forma, la gente de la conquista los sacó, los quemó, como decíamos, para que el mapuche olvidara, porque se decía que lo que estaban haciendo era chamanismo o algo no normal. Pero nosotros teníamos nuestra cultura, nuestra filosofía y la filosofía es que finalmente nosotros seguíamos conversando con los *mamüllche* y con el ser muerto que se había ido ya, ya sea un padre, una madre, un hijo, un familiar.

Y muchos lo vieron como una forma de decir "adorarlos". A estas esculturas se les llevaba comida, se les llevaba *rokiñ* [alimento de provisión], se les llevaba bebida, ¿ya? Se les convidaba, porque el viaje en el *mongen* [la vida] al otro mundo sí existe y todavía existe. Por lo tanto, esta escultura ayudaba a hacer ese nexo de comunicación. Y también cuando el mapuche, el *che* mapuche sufría alguna duda, sufría algo que necesitaba visualizar, se iba y conversaba con el difunto porque, en este caso, hay *mamüllche* que pueden ser de *ülmen* [persona o longko con poder económico] porque son como grandes, son de gente sabia antigua que fallecieron, por lo tanto, eran de gente con muchos conocimientos y que todavía el *che* de acá necesi-



MChAP 1881

taba absorber todavía esa comunicación y, a través de los *pewma* [sueños], bajaba esta conexión y uno conversaba con estos *mamüllche*.

Estas esculturas "del Museo" deberían haber cumplido su ciclo, porque como es *mamüll* [madera] tiene que caerse solo, degradarse y naturalmente descomponerse y volver a la tierra. Por lo tanto, desde mi punto de vista personal, todo esto es un tropiezo a la conexión del *kimün* mapuche. Eso es lo que pasó, y eso es lo que es, y eso es lo que estamos viendo hoy día. Mucho *mamüllche* cumplió su ciclo y mucho *mamüllche* todavía no ha cumplido; mucho *mamüllche* que a lo mejor quiere comunicar todavía, pero están desconectados. Si bien es cierto, los vemos que sus pies están cortados, a muchos de ellos los han cortado definitivamente, desconectaron, hoy día están desconectados de cierta forma. Y como muchos *mamüllche* a lo mejor están enteros, pero no han cumplido su ciclo porque, en realidad, el ciclo verdadero debería ser que continuase, se fuesen y desaparezcán en el tiempo. Por eso también, eran troncos nobles que se tallaban con esto, aquí hay coihue, aquí hay también laurel, *triwe*, hay madera muy noble, muy antigua para que su durabilidad fuera por mucho tiempo.

Hernán Marinao continúa compartiendo sus conocimientos en torno a la madera de los *mamüllche* y la identificación de los árboles que se usan para su construcción:

Eran robles apellidados que le llamábamos nosotros, de un roble muy antiguo, ¿ya? Para que se preservara con mucho tiempo. Y a veces pasaba una generación, dos generaciones y todavía los *mamüllche* estaban intactos.

Es como muy difícil de poder decir "Mira, precisamente es una madera de tal especie", pero sí podemos ver en los nudos, porque ahí hay un nudo de una madera que puedo confirmar que finalmente es un coihue, ¿ya? Por las características de su nudo y su poca veta que puedo observar, por su envejecimiento que tiene. Por ejemplo, en este caso, de este *mamüllche* que está acá, ¿ya? ¿Y por qué digo entre el laurel y los coihue o un pellín y un *koyam* [roble]. Porque normalmente eran estas maderas las que se trabajaban, por su durabilidad y porque tenían la conexión con la tierra. (...) Por eso no podría ser otra madera.



MChAP 1882

Sobre la distinción entre tipos de *chelmamüll*, Hernán distinguió *mamüllche* fúnebres y *mamüllche* de conexión con la vida divina. Los *mamüllche* fúnebres siempre estaban mirando el mar y las figuras talladas eran una representación del difunto.

Hay *mamüllche* que son fúnebres y también tenemos los *mamüllche* que son de conexión con la vida divina, del *Wenu Chacha*, *Wenu Kushe*, *Wenu Üllcha*, *Wenu Weche*. En algunos casos se han encontrado o hay figuras que usan de los cuatro *mamüllche* juntos. Y aquellos son de conexión espiritual, de conexión de orar al *Wenu mapu*, con los ancestros que finalmente eran los mismos ancestros.

También los *mamüllche* fúnebres se ubicaban solos en los lugares, siempre mirando hacia el mar porque el viaje... Va hacia el *Wenu mapu*, siempre el viaje, es que nuestro *am* [espíritu del fallecido], nuestro espíritu salía y viajaba hacia el *mapu*, *Lafken mapu*, cierto territorio, tenía su particularidad, que es que visualizaban un lugar, por ejemplo, en mi caso, que yo soy *lafkenche* del lugar de Araucanía, el *Budi mapu*, nuestro *mamüllche* está orientado mirando hacia la isla Mocha. Isla Mocha era una isla de conexión espiritual de la visión de nosotros, por lo tanto, todos nuestros *chelmamüll* estaban a medio *wingkul* [cerro] o mirando a ese horizonte, para que viajase el espíritu hacia el horizonte. Entonces se podían encontrar entre sí, eran cementerios, podían encontrarse rara vez juntos los *mamüllche*, a veces distanciados y si era continua o muy cercana la muerte de un familiar, podían encontrarse un *mamüllche* mujer *domo* o un *mamüllche* hombre por el hecho de poder mantenerse juntos.

Normalmente, todos estos *mamüllche* están orientados a un ser, a un ser de la persona que falleció. Entonces cuando se muere una persona tratan de hacer la figura aparente a como era la persona.

Acerca de la relación con el mito fundacional, Hernán Marinao señaló:

Entonces, se impregnaba en aquello. Esta figura representaba a cada persona, puede ser una *machi*, un *longko*, un *ülmen* o una persona cualquiera, ¿ya? Y las figuras son las cuatro; nosotros tenemos los cuatro ancestros, esto viene de los cuatro ancestros que se dice, cuando existió el gran cataclismo entre *Treng-treng* y *Kay-kay*. *Kay-kay* quiere hundir la tierra y se salvan solamente cuatro, nuestros ancestros de nosotros, que suben a un gran cerro y se salvan los dos ancianos y los dos jóvenes. Y cuando subieron

a la gran altura tuvieron que hacer cántaros de greda para colocarse, porque alcanzó un máximo de altura que el sol finalmente los cubría, dañaba sus cabezas. Tuvieron que colocarse cántaros arriba (...) en la divinidad, en la divinidad del ser *mapuche*, *che*, como dice que nuestro *am* sigue viviendo, que seguimos esa misma línea, linaje, de que finalmente nuestra cultura hace que tenga los *metawe* en su *longko* [los cántaros en su cabeza].

Sobre los *mamüllche*, los encargados de encontrar la madera y construir los *mamüllche*, Hernán señaló:

Quienes construían esto no eran cualquier persona. Son finalmente gente que son especialistas o tienen una producción en particular con las maderas. Había que buscar a esta gente para que lo condujera finalmente de la mejor forma de que pudiera ser este *chelmamüll*, porque cuando se mandaban a hacer estos *chelmamüll* normalmente si el difunto estaba, puede ser a un kilómetro, a veces a dos kilómetros, a veces más, el encargado de poder confeccionar el *mamüllche*, tenía que ir y cortar, buscar primero el árbol, buscar entre medio del bosque y en ese lugar poder construirlo. Y de ahí lo sacaba y lo llevaban hasta cuando estaba listo. También el *wampo* [canoas].

(..) Porque el *wampo* finalmente también acompañaba al difunto donde se depositaba, tenía que estar listo el *wampo* y también el *chelmamüll*. Cuando esas dos cosas estaban listas, finalmente se traía desde el bosque y se hacía la ceremonia para poder nuevamente conducirlo a la tierra. Por eso también la historia de que antiguamente nuestros cuerpos, nuestros difuntos duraban meses en enterrarlos, porque tenía que existir esta figura como ceremonia.

Todo lo que existe de ser vivo está a ras de la tierra, ¿ya? Todos tenemos el mismo respeto, ya sea diferentes especies y una de las especies también es el *mamüll*, y el *mamüll* para encontrar de esas características ha sido -qué sé yo-, supongamos que tenga 500 años, 300 años, buscaban la mejor *mamüll* y con los *pewma* que existían tenía que ir al bosque y el *mamüllche*, encargado de poder hacer este trabajo, tenía que tener *pewma* y tenía que buscar el mejor árbol. En eso tiene que hacer *ngillatu*, todo un protocolo para que funcionase todo, la conexión perfecta. Entonces no era como llegar y cortar; nuestro mundo era pausado.



MChAP 1883

Nuestro mundo, hablemos 200-300 años atrás, era pausado y era armónico de esa forma, no era drástico, no era confuso, sino que se tenía que seguir la conexión, por lo tanto tenía que existir todo el protocolo desde cuando fallecía un ser hasta cuando se le iba a buscar e internarse en el bosque y pedir permiso, hacer *ngillatu* para que finalmente todo aquello pudiera fluir tal como se necesitaba hacerlo.

Confección técnica del *chelmamüll*:

Con un *maichiwe* [azuela], claro. Porque si estamos hablando de piedra... Tiene mucho filo, ¿ya? La piedra a esta altura, a esa altura todavía no podía, a lo mejor no ser tan filudo, pero en realidad lo interesante es que tiene los curvos y los curvos hacen que a lo mejor no es tan antiguo como podemos pensar de que sea esta figura.

(...) Todo este círculo, la madera no está intervenida, está naturalmente como un tronco que era. Entonces la intervención está desde ahí hasta acá. De ahí sucesivamente hacia arriba y termina finalmente hasta el *longko* intervenido, pero desde ahí hacia abajo, tenía que haber ciertas herramientas para que finalmente llegaran a ese proceso de hacer todo este labrado que estamos conociendo, y que se usa hacha plana y hacha curva.

Claro, y esto es un hacha plana, para llegar a esa dirección tan exacta y con un labrado también, ahí tenemos un labrado, ¿ya? Se ha podido hacer finalmente esto que estaba botado y lo labraron de una forma de costado.

Sobre la antigüedad de los *chelmamüll*, Hernán concluye:

No es tan común hoy día con los *chemamüll*, porque en realidad son *chemamüll* que son muy antiguos, en realidad no alcanzamos a dimensionarlo con otra gente que construyeron estos *mamüllche*. Para nosotros, en este momento, somos conocimiento, transmisión de conocimientos del habla prácticamente, en que haber llegado a construir uno de estos igual con estos diseños era netamente de la figura o del *az* que tenía el *che* nomás en el momento.

José Cayuqueo también refiere a los *chelmamüll* como canales de comunicación y energía. Además se refiere a los elementos sociales, técnicos y simbólicos asociados a su construcción:

Feytachi chelmamüll fey ta longko ta anüñmapukefuy, longkongealu anüñmangekefuy. [Estos *chelmamüll* se les erigía a los *longko*, se les plantaba a ellos, cuando iban a ser *longko*, se les plantaba un *chelmamüll*].

Epu dungu müley: feytachi chem ta aliwen ngekefuy, ka mülefuy ta chem, ka feyti eltun re pichikey, re pichike chelmamüll, epu chem mulekerfuy ta kuyfi mu, feytachi aliwen, ngillatuleal. Leken ta pu longko, pu ülmen, mülelu werken, tayülfe, itrokom ta ngillatufe, ngekefuy ta feytachi mamüll, fey newenmawpem, ta püllü ta akupem tati, feymu ta pekanka ngekelaufuy. [Comúnmente, a estas cosas, se les consideraba como árboles, había esto en los cementerios, pero solían ser pequeños, no muy grandes. Antiguamente solían ser dos clases: estaban estos *chelmamüll* para los que hacían rogativas, los *longko*, los *ülmen*, los mensajeros, las cantantes de *tayül*, y todos los orantes, se les plantaba un *chelmamüll*, porque son para dar buenas energías, porque el espíritu llega a través de ellos, por eso, no es un asunto a la ligera].

Ngillatuñmangekey, petu ta ñi katrüentukenon ta chemamüll, kuyfi pu fütakeche ta ngillatuñmangekey, tayülñmangekefuy, fey chi pu lamngen, tañi entuelkelu pingkey, ka küñpeñentungekey. [Antes de hacerlos, se hacían rogativas, incluso, antes de cortar el árbol que será un *chelmamüll*, los antiguos solían hacer rogativas, solían cantarles las mujeres, se les hacía un canto según su linaje, el canto de *küñpeñ*].

Más o menos el *longko*, *chem perimontun niel, femngechi ta adentungekefuy, feychi püllü, müley ta itrofill perimontun mapu mu, müley kulliñ, müley achawall, müley ofisa, kapüra, itrokom perimontun müley feychi perimontun más o menos, chemngekey. legtukunungekey, fey ta küñpeñtungekey, newentuwkey püllü.* [Más o menos, para el *longko* que se la haga un *chelmamüll*, según sea la visión [*perimontun*], de esa forma se confeccionaba la apariencia del *chelmamüll*, según su espíritu, hay distintos tipos de visiones *perimontun*, de animales, de gallinas, de ovejas, de cabras, de todas estas clases de *perimontun* existen. Según sea el *perimontun* de ese *longko*, se hace de esa manera, también se le canta según su *küñpem*, también el espíritu se vuelve a hacer fuerte].

Pewma mu, adngekey, itrokom ta elungey, kishu ñi ngünewün mu, anüñmangekelay, müley ta külme, adngelu dungu, "famngechi kunuaymi küdaw", pinggen, femngechi adentungekey che. [A través del sueño [*pewma*], se confecciona la imagen del *chelmamüll*, no se planta ni se realiza por designio propio,

hay linaje que ordena las cosas. “De esta manera dejarás hecho este trabajo”, se le dice al tallador. De esta forma se rige la gente].

También José explica cómo se obtiene la madera para el *chelmamüll*, seleccionando especies de árboles que simultáneamente son apreciadas por la gente por sus propiedades medicinales.

Yemengekey, katrüñmangeky wingkül mu, katrümengey, fey ta lila chuchi anünakümngey, feymu dewmangey, feymu, adentutukungey, ngillatuñmangekey, pekan ngekelay, kumelkunungekey careta mu, ta yemengekey. [Se va a buscar el árbol, se va a cortar a la montaña, se escoge allá donde está tupido, y se bota el árbol, así se hace, se visualiza qué imagen tendrá el *chelmamüll*, se le hace rogativas, porque no es un asunto a la ligera, y luego de eso, se le deja bien en la carreta, y se trae el árbol].

Lawen mamüll, itrokom mamüll, tremlu, weflu ta mapu, itrokom lawen, müley ta coihue, triwe, foye, lenga. [El *chelmamüll* se hace con maderas que son también remedios, hay de todo tipo, son las que crecen, las que se dan por sí solas en el territorio, de toda clase de remedio son esas maderas, hay de coihue, de laurel, de canelo, de lenga].

DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Junto con otras materialidades, la madera ha sido parte de la vida social mapuche. Desde los registros coloniales hasta la actualidad se ha documentado la creación de objetos ceremoniales, domésticos y utilitarios usando la madera como materia prima (Curiqueo, Marinao y Chapanoff, 2022). Uno de estos objetos, particularmente de uso ceremonial, corresponde a esta pieza conocida como *chelmamüll*. Consiste en una escultura antropomorfa que ha sido vinculada principalmente a contextos funerarios, ya que históricamente se ha levantado sobre sepulturas (Krstulovic et al., 2021).

En la mayor parte de la bibliografía se ocupa la denominación *chemamüll* para referirse a estos objetos. En las investigaciones se señala que se compone de dos palabras: *che*, es decir, gente y *mamüll* que significa madera, traducándose como “gente de madera” o “persona de madera” (Joseph, 1931b; Castro, 1976; Saavedra y Salas, 2019). Según las indagaciones de Juan Ñanculef, este artefacto debería recibir el nombre de *che-el-mamüll* que significaría “maderas con figuras aparentes de gente” (en García, 2020, p. 203). De la revisión bibliográfica, la denominación más pertinente etimológicamente se halla en la publicación *Lecturas Araucanas* de Félix De Augusta (1934):

La palabra **chel** se deriva de *che* gente, persona, y figura como elemento de combinación en los sustantivos **chel-mamëll** (los palos plantados en las sepulturas antiguas), **chel-cruz** (la parte superior de estos palos que presenta cara de gente con sombrero puesto), **chélkantu** o **chélkënu** (el espantajo) (De Augusta, 1934, s.p.).

Por tal motivo, es que se indica como nombre de la pieza el término *chelmamüll*, es decir, “madera con apariencia de persona”. El *mamüllfe* José Cayuqueo empleó dicho término.

Otro término que también se ha registrado y sería correcto etimológicamente corresponde a *mamüllche* (“persona con apariencia de madera”). Esta denominación fue utilizada por el *mamüllfe* Hernán Marinao en el mismo proyecto mencionado.

Una última denominación figura en un relato de Tomás Guevara, en el que se refiere a estas figuras de madera como *adentu mamüll* (Guevara, 1927, p. 109). La palabra *adentu* refiere a un retrato o imagen (De Augusta, 1916), cuestión que concuerda con la noción de que estas esculturas representarían el *adche* (aspecto) y el *püllü* (espíritu) de la persona difunta (Krstulovic et al., 2021).



MChAP 1882

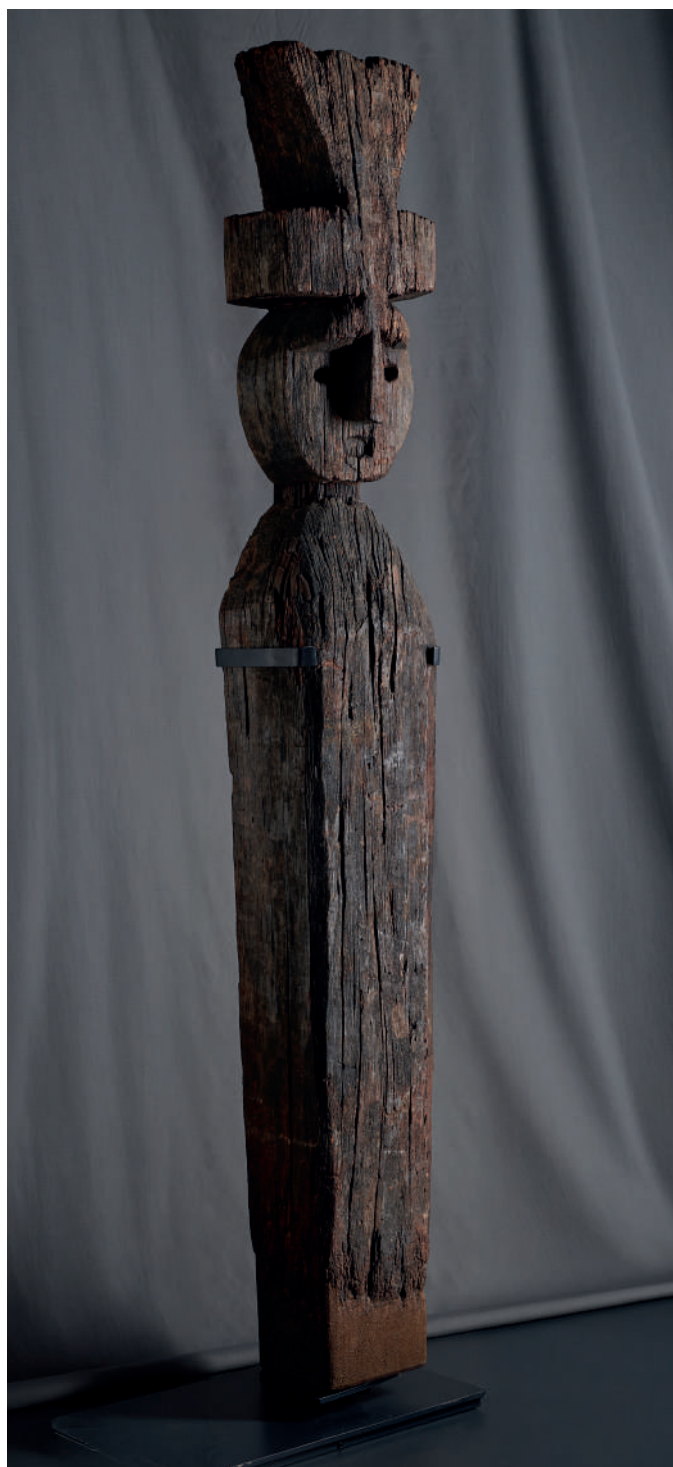
Se ha sugerido que el origen de los *chelmamüll* es pre-hispánico, tanto por su presencia en relatos de cronistas del siglo XVI (Saavedra y Salas, 2019) como por los relatos orales de personas mapuche (Krstulovic et al., 2021). Los investigadores que adjudicaron un origen moderno de esta práctica son pocos, entre ellos Dillman Bullock (1964) y Tomás Guevara (1927). Sin embargo, esta tesis fue descartada por Gualterio Looser en la década de 1920, señalando que no es costumbre española poner estatuas de los difuntos en los cementerios (Looser, 1929, p. 31).

Efectos de la colonización y la guerra en la práctica de construir los *chelmamüll*

Entre los relatos que podemos hallar sobre los *chelmamüll* está el escrito de Edmund Reuel Smith, hacia mediados del siglo XIX, en el que se cuenta que los “huilliches” rodeaban las sepulturas con postes que representaban la figura humana (en Bullock, 1964). Desde los registros visuales, los más antiguos que se han hallado corresponden a dibujos de Ricardo Latchman y fotografías de Gustavo Milet, Carlos Brandt y Harriet Chalmers, todos estos producidos a fines del siglo XIX y principios del XX (García, 2020, pp. 193 y 194).

La llegada de los españoles y el cristianismo, y con ello el hurto, destrucción y evangelización, derivó en que estas figuras fueron desapareciendo en el siglo XX (Krstulovic et al. 2021, p. 151), pasando a formar parte de colecciones privadas y públicas. No obstante, se documenta la presencia de los *chelmamüll* durante la primera mitad del siglo XX. Por ejemplo, Gualterio Looser menciona que es común verlos en cementerios de la provincia de Cautín, y agrega: “El indio araucano siente un respeto profundo por los muertos y protege y cuida cariñosamente las sepulturas. Cada reducción tiene su cementerio y ¡ay! del audaz que viene a violarlo” (Looser, 1929, p. 30). Años más tarde, cuando Inez Hilger realizó su trabajo de campo mencionó haber visto uno en Coñaripe, más al sur de los que detalló Looser, pero también puntualizó que la mayoría de las tumbas ya estaban marcadas con una cruz (Hilger, 1957, p. 166).

Esta última observación nos lleva a dimensionar el impacto que tuvo la evangelización en la producción de los *chelmamüll*. Al respecto, en un testimonio de Eladio Reiman se señala lo siguiente:



MAS-3247

A todos se les dejaba en el cementerio antes un chemamüll, eso alcancé a escuchar, me dijeron, entonces, cuando llegaron los chilenos impusieron otros espacios de rogativa propios, evangélicos, católicos. Entonces, instalaron sus cruces se dice, entonces, nosotros, los mapuche, seguimos esa creencia; antes no era así, eso me contaron, no era así, dijeron mis abuelas (Krstulovic et al., 2021, 158-9).

Pese a las consecuencias que tuvieron los procesos colonizadores sobre los *chemmamüll*, en la década de 1990 la producción fue reactivada, revitalizada y reactualizada por razones culturales y políticas (Krstulovic et al., 2021). Antes de indagar en estas transformaciones, a continuación se describirán brevemente los usos tradicionales de estos objetos.

Descripción morfológica del *chemmamüll*

Las referencias bibliográficas coinciden completamente al momento de describir un *chemmamüll*. Se trata de una escultura antropomorfa estilizada que está tallada en un solo bloque de orientación vertical que puede medir desde un metro y medio hasta tres metros e incluso superarlos. En general, cuentan con una cabeza –en su extremo superior–, un tronco y dos extremidades superiores (Looser, 1929; Hilger, 1957; Castro, 1976; Saavedra y Salas, 2019). El rostro de los *chemmamüll*, como describe Looser (1929), suele ser plano y cuenta en general con orejas, ojos, nariz y boca que se aprecian por el relieve producto del tallado. Uno de los elementos que destacan varias investigaciones refiere a una figura que se ubica sobre la cabeza, que han descrito como “de forma cilíndrica o bicónica” (Looser, 1929, p. 31), o “de plato invertido” que “devino en un tocado con forma de sombrero” (Saavedra y Salas, 2019, p. 44). Una de las propuestas interpretativas de esta figura es que se trataría de la representación de un *peshkin*, es decir, una “corona de plumas, llevada por los araucanos antiguos en todas sus ceremonias” (Looser, 1929, p. 31).

Respecto de los brazos, suelen variar sus posiciones, reconociéndose tres variaciones: (1) los brazos se flectan en el codo y las manos se posan una sobre otra a la altura del ombligo o del pubis; (2) los brazos se flectan en el codo, pero las manos se posan a distintas alturas del centro del torso, una sobre otra; y (3) los brazos se ubican rectos al costado del tronco (Saavedra y Salas, 2019, pp. 43 y 44).

Ahora bien, existen variaciones formales entre los *chemmamüll* que son explicadas por los significados simbólicos que albergan. Los *chemmamüll* son reconocidos por su apariencia antropomorfa porque representan el *adche* (forma, aspecto, costumbre) de

una persona difunta. Sus cualidades formales remiten a quien fue en vida, entregando detalles de la cantidad de años que vivió, su rol en el *lof*, su género, entre otras informaciones (Krstulovic et al., 2021, p. 160). Además, los *chemmamüll* también poseen variaciones de tamaño y forma, porque aluden al rol de la persona fallecida. Eladio Reiman Antileo señaló que los *fütake chemmamüll* –de grandes dimensiones– solían ser de *longko*, *ngenpin*, *machi* o autoridades sabias (Krstulovic et al., 2021).

El *chemmamüll* también representa y resguarda el *püllü* (espíritu de las personas), lo que se explica por el *newen* (fuerza o energía) que el difunto le otorga al *chemmamüll* cuando muere (Krstulovic et al., 2021). Al fallecer, cuenta Jorge Huenteo Alcaman, esta persona “solía dejar su espíritu, dicen, en el árbol dejaban su espíritu donde se le había plantado” (Krstulovic et al., 2021, p. 160). Por eso se señala que “representa y resguarda el cuerpo y alma del difunto, y a su vez es el guardián para guiar su alma en el tránsito a otro *mongen* (vida)” (Krstulovic et al., 2021, p. 151). No es azaroso que se trate de una escultura construida a partir de un árbol. Miguel Tremún indica que los árboles son signos de la conexión que tiene el *miñchemapu* –raíces que se proyectan a la tierra–, el *nagmapu* –el tronco que comparte con nosotros– y las ramas que se proyectan hacia el *Wenu mapu* (en (Krstulovic et al., 2021).

Por estos motivos, se justifican los reparos que ciertas personas presentaron, después de la ocupación de La Araucanía, para que se les fabrique un *chemmamüll*. Ello ante el riesgo de que las esculturas fueran retiradas y usurpadas, ya que el alma del difunto sufriría porque está vinculada a esta creación material (Krstulovic et al., 2021).

Como veremos a continuación, también los *chemmamüll* se utilizan en el contexto de los *ngillatun*. En estos casos, el *chemmamüll* no representa a la persona que falleció, sino la fuerza creadora femenina y masculina. Es una figura espiritual que remite a los antepasados y a la conexión entre *Wenu mapu*, *Nag mapu* y *Miñche mapu* (Krstulovic et al., 2021, p. 164).

Construcción y contextos de uso del *chemmamüll*

Los *chemmamüll*, como ya se mencionó, se han vinculado históricamente con los contextos funerarios. Estas esculturas de madera se posicionan “sobre la tumba para indicar el lugar donde permanece el cuerpo” (Krstulovic et al., 2021, p. 151), ubicándose específicamente sobre la cabeza del difunto. Tomás Guevara, en uno de sus relatos de *El pueblo mapuche*, señaló que “durante la ceremonia de velar al muerto se le coloca a la cabecera una cruz o una figura humana adentu mamül o collón” (en García,

2020, p. 194). Gualterio Looser también recoge dos experiencias de otros investigadores que se refirieron a este uso: (1) Latcham (1924), por su parte, indicó que “Una vez llenada la sepultura, se colocó a la cabeza un chemamluyi, o efigie de madera que representaba al muerto. Fue coronado de una especie de adorno que se asemejaba al sombrero de copa de la civilización”; (2) mientras que Reuel Smith cuenta que “sobre cada sepultura se había plantado un tronco de diez a doce pies de alto, rudamente esculpido para representar el cuerpo humano” (en Looser, 1929, p. 31).

Pascual Coña también nos provee un testimonio sobre el uso del *chemlamüll* en contextos funerarios relatando que, una vez que finalizaban la escultura que representaba “una figura del difunto”, se colocaba “junto con una banderita blanca fuera de la casa como señal de que había un muerto adentro”. Agrega que “Para la celebración del velorio llevan también ese palo tallado y la bandera y los asientan allá en la pampa a la cabecera de la canoa-ataúd” (Coña y de Moesbach, 1930, p. 405).

Uno de los usos consignados en menor medida por la bibliografía es la presencia de los *chemlamüll* en los *ngillatun*. De acuerdo con Castro (1976), se ubican verticalmente mirando hacia el oriente y, cuando ocurre el *ngillatun*, son adornados “con canelo, maqui, laurel, manzano y banderas” (p. 15). Frente a esta escultura se ubican aves y animales como ofrendas. Saavedra y Salas consideran que la presencia de un *chemlamüll* en estos espacios da cuenta de una conexión de la comunidad con “el eje vertical sagrado y atemporal del universo mapuche, un símbolo del vínculo con el *tuwün* y *kupalme* y la relación entre los vivos y los muertos” (Saavedra y Salas, 2019).

Otro uso histórico que se le ha dado al *chemlamüll*, como señalan Krstulovic y colaboradores (2021), es como demarcador de espacios, por ejemplo, para señalar territorios recuperados o indicar la separación entre espacios cotidianos y ceremoniales.

A raíz de los procesos de revitalización de prácticas ancestrales, también se ha registrado, con mayor frecuencia, un uso político de los *chemlamüll*, principalmente en manifestaciones (Krstulovic et al., 2021). Con el paso de los años han surgido nuevos usos, que han sido cuestionados, porque vacían de contenido este objeto o se consideran irrespetuosos. En este caso hallamos principalmente los fines turísticos y decorativos, cuando se fabrican y se instalan los *chemlamüll* sin seguir los protocolos correspondientes (Krstulovic et al., 2021). En la investigación realizada en el Museo de Historia Natural de Concepción, los participantes indi-



MChAP 1701

caron que estaban de acuerdo con los usos políticos y educativos, pero que debían seguir dos lineamientos principales: (1) deben ser fabricados por personas mapuche; y (2) se debe seguir un protocolo de una ceremonia de plantación del *chemlamüll* en señal de respeto (Krstulovic et al., 2021, p. 165).

La elaboración tradicional de un *chemlamüll*, de acuerdo con la bibliografía, se realizaba por medio del tallado directo con herramientas básicas, como hacha y azuela (Castro, 1976; Saavedra y Salas, 2019). Una de las pocas informaciones con que se cuenta sobre sus creadores la provee Gualterio Looser que, a inicios del siglo XX, comenta que eran escasos, pero dada la importancia que tenía esta escultura para los entierros, eran solicitados. Añade, además, que la fabricación de un *chemlamüll* implicaba un buen ingreso para el creador, obteniendo “uno o dos bueyes gordos, según el tamaño y esmero de su elaboración” (Looser, 1929, p. 31). Sobre la información de la producción de los *chemlamüll* en la actualidad, se indica que se usan azuelas diseñadas para este propósito y también motosierras para los cortes principales (Saavedra y Salas, 2019).

Tanto en los testimonios del siglo XIX como en los actuales, se dice que los árboles que se emplean en la creación de un *chemlamüll* son el roble pellín (*Nothofagus obliqua*), usado preferentemente, y el laurel (*Laurelia sempervirens*) (Castro, 1976; Saavedra y Guerra, 2015).

Despojo y usurpación.

Transformación en la biografía de estos objetos

Uno de los problemas más relevantes que recoge la bibliografía y que ha sido levantado desde distintas voces del pueblo mapuche se relaciona con la usurpación colonial de los *chelmamüll* desde sus contextos originarios, es decir, los cementerios. Al respecto existen narraciones en los registros de distintos investigadores. En el diario de Gustave Verniory, por ejemplo, se relata el robo de una figura con las características de un *chelmamüll*, desde un cementerio entre Cautín y Quepe: “El ídolo es un enorme bloque de madera de roble pellín groseramente esculpido y plantado en tierra. Representa vagamente la figura de hombre cuya gran cabeza redonda está coronada por una especie de sombrero de copa” (en Krstulovic et al., 2021, pp. 157 y 158). Verniory relata que los mapuche trataron de impedir que se lo llevaran, organizándose para ir tras su grupo y quitándole la vida a uno de los hombres que lo acompañaban. Una experiencia similar es contada por Tomás Guevara, cuando intentó sustraer un *chelmamüll* en Metrenco. En esta situación, los mapuche señalaron que “Era pariente i no sería bueno te llevaras su figura; el dueño se enoja si queda cautiva” (Guevara, 1927, p. 109).

A raíz de la extracción de los *chelmamüll* de sus contextos originarios, surge otro uso también problemático: su exhibición en espacios museales. Por un lado, existen detractores a la exhibición y conservación de estas esculturas en los museos, porque se descontextualiza de las creencias y de su sentido original. Como menciona Hortensia Huenupil, si la confección de un *chelmamüll* toma como punto de partida la muerte de una persona y representa su rostro, su remoción debe entristecerla (en Krstulovic et al., 2021). Krstulovic y colaboradores puntualizan que “se profana a la persona fallecida y a su familia, así como al *admongen*, la forma de vida mapuche y su relación con la muerte” (2021, p. 169).

Pero también existen posturas que proponen que no es necesario retirar los *chelmamüll* de los museos, sino más bien se debe transformar el tratamiento dado a estos objetos. Para Antonio Chihuaicura, por ejemplo, “es fundamental que el uso museístico del *chemamüll* sea adecuado, contextualizando sus significaciones y usos, y respetando la espiritualidad que representa para la cultura mapuche” (Krstulovic et al., 2021, p. 168). Eliana Cona comenta que para mantenerlos en estos espacios habría que realizar ceremonias como un *ngillañmawün* para respetar la espiritualidad del objeto (Krstulovic et al., 2021).

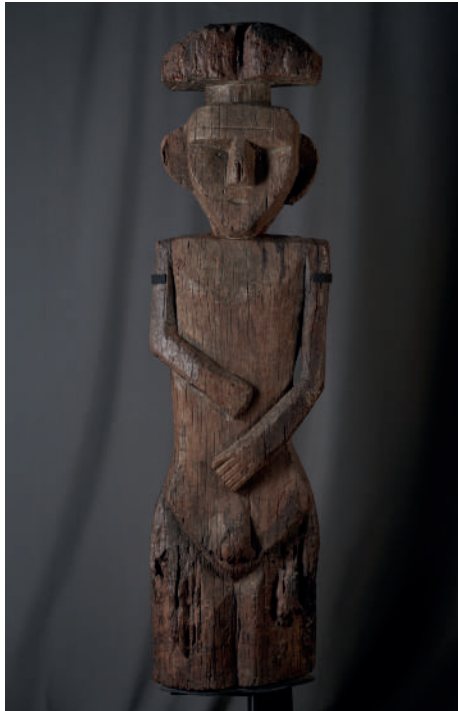


MChAP 1702

**IMÁGENES DEL
CHELMAMÜLL**



MAS-3247



MChAP 1883



MChAP 1702



MChAP 1882



MChAP 1701



MChAP 1881

Kultrung

P. 122
P. 124
P. 130
P. 138

Introducción
Voces
Documentación bibliográfica
Imágenes del Kultrung

MChAP 3680







INTRODUCCIÓN



MChAP 3680

Esta pieza se conoce a modo general como *kultrung*. Es un tambor utilizado por personas mapuche con fines ceremoniales, medicinales o festivos, siendo el o la *machi*, su principal ejecutor. Esta pieza se compone de dos materialidades notorias que son la madera y el cuero. Consiste en una escudilla semiesférica tallada en madera, de mediano a gran tamaño que, en su interior, generalmente tiene monedas, piedras preciosas, semillas, entre otros elementos. Para sellarlo, se realiza un amarrado con cuero que, al estirarlo y posteriormente exponerlo al

calor, genera el amplio sonido característico de un tambor durante su interpretación. Para usos específicamente rituales recibe el nombre simbólico de *kawiñ-kura*, que quiere decir “reunión de piedras”, aludiendo al contenido de su interior. En actividades ceremoniales, quienes lo ejecutan son autoridades tradicionales mapuche, siendo el o la *machi* la principal, y acompañan los *longko*, *dungulmachife*, *ngenpin*, *pillañ kushe*, *kallfü malen*, *tayüilfe* o *ngillatufe*.

VOCES

En primera instancia, con Hernán Marinao se conversó lo siguiente:

Hoy día estamos en presencia de un *rali kultrung*. Este *rali*, por su propia visualización, está muy bien hecho por un artesano. Es un objeto que es de conexión de espiritualidad de nuestra *machi*. Seguramente, pudo haber sido de una *machi*, o no sé, por su correcta hechura. Normalmente, estos instrumentos, *rali*, están hechos de madera *triwe*, de laurel. Porque tiene una resistencia, y porque tiene una percusión muy buena, y también una durabilidad, para que no se parta, para que no se destruya. Por lo tanto, normalmente lo hacían de madera de *triwe* [laurel]. Permiso, lo voy a palpar, porque el cuero puede que sea *kawellu*, parece que es de *kawellu* [caballo], porque es más grueso, porque a veces es de *müley chifu*, *kapüra* [chivo, cabra] (..) Pero me parece que es de un *kawellu*. Por su dimensión pudo haber sido de *machi*. Se utilizó mucho. Está en muy buena conservación. En su alineación está muy bien. No ha sufrido transformación en la madera. Y en su construcción... Entonces, está muy bien hecho. (...) Este *rali* no es tan antiguo, porque, por su forma de rayado, porque aquí se utilizó algún... alguna regla, y bueno, este puedo decir que es *kawellu*... porque es grueso.

Respecto de la identificación de la madera de *triwe* con la cual está confeccionado el *kultrung*, Hernán fundamenta:

Aquí estamos viendo, porque tiene una veta que es muy particular del *triwe*, tiene una veta que es de un tamaño de 2 cm aproximadamente, que es la que corresponde al *triwe* (...) Creo que pudo haber sido cien por ciento *triwe*, por la durabilidad y por el envejecimiento que da, porque en esa particularidad, el *rali* normalmente aguanta mucho. Normalmente, los *rali* son por mucho tiempo. Normalmente, se puede cambiar el cuero pero no se cambia el traje. No hay una renovación. Por ejemplo, la *machi* a veces cambia el cuero, pero no cambia la base. Y es porque finalmente la madera del *triwe*, que tiene esta particularidad que tiene este sonido, esta percusión y esta durabilidad y esta no discriminación del *wall*, porque si estamos hablando arriba, estamos hablando del *wall*, el contorno.

Sobre las herramientas usadas para su confección, principalmente el labrado y vaciado de la madera, Hernán Marinao señaló:

Obviamente, este *rali* para hacerle el vaciado, se utilizó el *maichiwe*, pero tiene una muy buena terminación de los lados, y que eso fue un raspado, donde me da la impresión de que el raspado lo hicieron hacia abajo y allí está la huella del raspado y también de la madera, es un raspado hacia abajo, para darle un informe de perfección del contorno de la madera. Pero dentro está raspado con un *maichiwe*, *peñi*. Me llama la curiosidad, porque en realidad, por el tomar, porque en realidad las *machi* ocupan una correa más grande, más gruesa, por la estabilidad, porque cuando entra en *küymi*, porque tiene que elevarlo el *rali*. No sé si pertenece a una *machi* o perteneció a una gente que hacía finalmente de *ayekan* o ayudante de *machi*. Porque normalmente la *machi* lleva su *rali* cuando se van, se les va a dejar, tiene que vivir con ellos. Seguramente en otros lugares, a lo mejor no ocurre eso. Puede que haya *rali* de *machi*. También tenemos que ver esto. Como estamos visualizando este *rali kimün*, puede que tenga, en el sentido, como yo o usted, puede terminar en *pewma*, el sueño, que por estar manipulándolo pueda decir que este *rali* es de tal

parte, porque aquí hay una cosa muy espiritual que puede que no podamos descifrar ahora. Y a veces, a los tiempos, hay que dejarlo para poder descifrar ese *kimün*.

En relación con los diseños y motivos del *kultrung* que se está observando, Hernán explicó:

Tenemos la figura de los *meli witran mapu*, que son los cuatro territorios. Lo que sí, según nuestro conocimiento, nosotros como *mapuchedungun*, los círculos que van aquí dentro, la divinidad, está en el lado contrario, y esto debería ir por este lado, que es finalmente el círculo del ciclo, del mar. Entonces, tiene por el otro lado. No sé si otros *rali* llevan otros... alguien que confeccionó o alguien que mandó a confeccionar ese *rali*, fue con ese conocimiento, pero que igual no está al alcance, porque eso es hacia el otro lado, para mi conocimiento.

Con respecto a las diferencias de diseño y de otros elementos asociados que tienen los distintos *rali*, Hernán explicó que hay *rali* de *machi* y hay *rali* de *ayekan*. En relación con la pieza que se está observando, Hernán argumenta:



MChAP 3680

Para hacer un *rali* que no sea de *machi*, lleva pocos elementos, normalmente cuando son *kultrung* de *machi* lleva muchos más elementos dentro y pareciera que esto puede que lleve alguna semilla o algún *pichi kura* (piedra pequeña) dentro o algún *llangka*. Y por eso uno sabe que finalmente no es definitivamente de una *machi*, puede haber sido... para el *ayekan*. (...) Por sus características, de lo que lleva dentro. Un *machi* normalmente va con muchos más objetos y mucho más contundente, y eso no nos da el poder observar.

Respecto de la relación del *kultrung* con otros instrumentos musicales mapuche tales como la *wada*, *kashkawilla*, *pifüllka* y *ñolkin*, Hernán Marinao explica que al conjunto de instrumentos se le llama *ayekawe*, el cual está presente en distintas ceremonias tradicionales. Sin embargo, es posible diferenciar el *rali* de *ayekawe* y el *rali* de *machi*:

Para nosotros, los *lafkenche* de nuestro lugar, nosotros le llamamos *ayekawe*, el conjunto de instrumentos o la orquesta sinfónica –como decirlo–, que se agrupan y finalmente hacen un sonido armónico para un *ayekan*. Puede ser para un *ayekan* de *madatun*, *ayekan* también de *ngillatun*

y también hay *ayekan* de *choike purun*, *mara purun*, *tregül purun*. Entonces, todo estos *ayekawe* entran ahí, podemos decir que finalmente hay *rali* de *ayekawe* y hay un *rali* de *machi*. Y de *rali* de *machi*, bueno, las dos cumplen el conocimiento ancestral, la cosmovisión, pero el *rali* de *machi* es el más profundo, porque es exclusivo de la *machi* y es exclusivo en el *newen* que tiene la *machi*, porque en su figura de armado normalmente el cuero lo arma la *machi*, ¿ya? La *machi*, el *machil* arma su propio... (...) Su *trülke* [cuero]. Lo manda a hacer. Yo he trabajado con *machi* y normalmente yo soy el que confecciono el *rali* y se lo llevo y el *münul* [envolver] lo hace exclusivamente el *machi* (...) El trenzado lo hace, claro, lo hace normalmente el *machi*. Y eso, y entre el *ayekawe* entra también el *kultrung*, porque aquí sacamos danza de lo que habíamos dicho, del *tregül*, del *choike*, de todo esto. Entonces el conjunto entre la *wada*, entre la *kashkawilla*, entre la *pifüllka*, el *ñolkin*, y así sucesivamente, con todos los instrumentos que entran hacemos una orquesta armónica para nuestra gente y hace que nuestro cuerpo, nuestro espíritu empiece a danzar y empiece a liberarse, ¿ya? Sacar una destreza de nuestro *kalül* [cuerpo]. Entonces, eso es lo que podemos conversar de este instrumento en



MChAP 3680

particular, *rali-kultrung*. Bueno, que nos representa finalmente mucho más profundo, aquí está toda la cosmovisión, puedo decir como en el cristianismo o en la Biblia uno busca y dice “Sabes que esto pasa...”, para nosotros es nuestra Biblia, porque aquí uno descifra montones de conexiones con las que tiene que vivir el *che*.

Hernán se refiere a otras ceremonias donde se utiliza el *kultrung*:

Normalmente los *kultrung* se ven mucho en los *machitun*, ¿ya? A veces, en un *machitun* hay tres o cuatro *machi*, ¿ya? Pero donde más se ven, sobre todo en mi *lof* que es el Lafken mapu, lago Budi, donde hay a veces veinte *kultrung* sonando al mismo tiempo, es donde más se encuentra y puede haber estos instrumentos sonando. Y tenemos *machitun*, tenemos el *ngillatun* y también tenemos en *ayekawe*. Los *ayekawe* normalmente los hacen en tiempos de renovación de ciclos para nuestro *We Tripantu*, para hacer también oración. Y la *machi* normalmente lo usa permanentemente todos los días, porque tiene que hacer su *ngillatu* todos los días, lo mantiene todo el momento activo.

Acerca de la existencia de una temporalidad o tiempo adecuado para confeccionar el *kultrung*, Hernán explica:

Lo que pasa es que hoy día hay una distorsión en nuestro *kimün* de nuestra gente. Obedeciendo a nuestro *kuyfi kimün* [conocimiento antiguo] los *rali* normalmente se hacen en ciertos tiempos, en cierta época y mandados finalmente por alguien que lo necesite. Y por eso finalmente lo mandan a hacer exclusivamente las *machi*, mandan a hacer su *rali*, porque como no tienen la habilidad de poder hacer el vaciado del tronco y hay habilidades de los *mamüllfe* o los que hacen *küdaw* del *mamüll*, van donde ellos para que finalmente les haga este trabajo. Y este trabajo resulta finalmente que tiene que ser perfecto para el cuidado único de una *machi* que lo manda a hacer. Y después está que los *ayekawe* los hacen o los *longko* mandan a hacer para que tengan en su *lof* un *rali*, porque lo que pasa es que para los *ngillatun* también hay gente a la que se le fue su *machi* o fallecieron las *machi* y ya no existe. (...) Y entonces tiene que tener *rali kultrung* para la ceremonia de los *ngillatu*. Los *ngillatun* a veces están en ciertos lugares enfocados cada cuatro años o cada dos años. Entonces, los *longko* mandan a hacer su *rali* para que finalmente en su *ngillatun* esté presente el *rali*. Y en eso, en eso los puede tocar la gente que igual tiene habilidad en

poder conectarse con... para hacer este *ayekan* ahí o ayudar en la ceremonia. Entonces no es exclusivamente de *machi*.

Finalmente, Hernán se refiere a las transformaciones contemporáneas relacionadas con la práctica del *kultrung*:

En el *lof* se encuentran hartas cosas y todas las cosas son válidas finalmente. Podemos decir aquí y muchas cosas podemos (...) pero todo finalmente es válido, porque vamos a encontrar en algunos *lof* que hoy día también están niñas, niños o niñas nuevas están llevando a que toquen *kultrung* en los lugares ceremoniales. Y ocurre que también en otros lugares ceremoniales existe solamente un *rali* para el *toki* [en este contexto, “quien dirige”], uno o dos, porque cuando su sonido baja, tiene que estar preparado el otro para que se mantenga el mismo *ül* del *kultrung* en la ceremonia. En este caso, pasa, y yo he estado en *ngillatun* en Toltén, y normalmente toca un *chachay* que puede ser un líder y toca solamente él y va cambiando su *rali* en el momento en que va bajando el tono del sonido.

Para José Cayuqueo, la elaboración de un *kawiñ kura* (*kultrung* ceremonial), es algo que, para él, se presentó como un don y que, antes de iniciar el trabajo, se deben respetar distintas pautas culturales que definen el trabajo. Así lo indica, tanto por el don, la razón y cómo se procede para confeccionar un *kultrung*.

Iñche Jose Kayukew pingén, tañi tuwün, Rikalma mapu tuwün, fey ta trekakonpan ta Melipeuko küdaw mu poh peñi, may. Fey ta püchike chengelu müten ñche, elkungerkefun tüfachi dungu kuyfike dungu llemay peñi, fey chi duam mu dewmakefin tüfachi kawiñ kura poh peñi, newentuneafel ta pu peñi pu lamngen, pu machi, pu tayülfe, pu kultrungtufe, pu ngenpin, pu longko peñi. [Yo soy José Cayuqueo, mis orígenes son de Rükalma, después llegué a Melipeuco por trabajo, *peñi*, sí. Cuando yo era pequeño, es que me heredaron este don, un antiguo don, *peñi*, por ese motivo es que confecciono *kawiñ kura*, pues, *peñi*, para fortalecer a los hermanos, a las hermanas, a las *machi*, los *tayülfe* (orantes), los que tocan *kultrung*, los *ngenpin*, a los *longko*, *peñi*].

Fey chi duam mu witrakunulelngen ta kultrung, pewma mu ta yewün. Pewman mu yewün, femngechi adkunulelngen dungu, femngechi “amuleaymi dungu eyimi ta elkunuyu tachi mapu” pingén, femngechi pietew. Fey ñche inafñ tüfachi küdaw peñi. [Por esta razón, me presentaron (los ancestros) el *kultrung* en el sueño, me dieron este regalo. En sueño me dieron este

don, así me orientaron, de esta manera: “Seguirás con este saber, a ti te dejé en esta tierra”, me dijeron. Y es por eso, que yo seguí este quehacer, *peñi*].

Fütra kuyfi küdaw, meli mari küla tripanu, fenten tripatu yenien tüfachi küdaw, fenten tripanu amulen, tañi neweñmaleam tañi pu che, tañi pu lof mapu, tañi el pueblo Mapuche pikelam ta che, fey newen mapu taiñ kümel feleafel, porque fey ta chi kawin kura mu itrokom püle müley ta newen, kiñe mapuli müten poh peñi iñchiñ taiñ küpalme chuchi yeafel, küpalafuy küpalme welu Mapuche kiñe mollfün niey müten poh peñi. [Es un trabajo antiguo, llevo cerca de 43 años, todo ese tiempo llevo en este quehacer, para fortalecer a mi gente, a mi comunidad, el pueblo Mapuche, como dice la gente, para que esté fortalecido el territorio, porque por este *kawiñkura* en todos lados hay fuerza, hay un solo territorio, pues *peñi* (el territorio mapuche), nuestro linaje no sé cuál será, puede traer (cualquier) linaje, pero nosotros los Mapuche somos de una sangre].

(..) *fey chi duam itrokom mülefuy ta chem kultrung mu ta chew ta mülefuy Wallmapu, fey mu itrokom püllü ta müley ta konpakey püllü müleki, ka fey ta traringealu kultrung trariwngekelay wüne mu, ka elngeki che, feymu ta küme tripacey dungu poh peñi, küme amukey dungu. Fey iñche sufrikawün, kutrankawün, fey ta chi dungu mu poh peñi, konkelan, feyentukelan pichiwentrungelu iñche, newe feyentukelafin, fey mu pewma mu ta eypingen fey mu kutrankawün, may, ka mamüll pen tañi küzawal fey trantufemkelan rume poh peñi.* [Por esa razón es que hay *kultrung* por todas partes, por Wallmapu, porque también hay distintos espíritus de *machi* que llegan, porque cuando se amarran los *kultrung* (metáfora, del paso final de hacer *kultrung*, al amarrarlos), no se deben amarrar porque sí (sin razón aparente), se deja a la gente para ello (se les da el don), por eso es que así salen bien las cosas. Yo por eso sufrí, porque cuando era pequeño no iba a ceremonias, no creía mucho, pero a través de un sueño me dijeron que debía hacer *kultrung*... me enfermé un poco, pero en mi sueño vi las maderas para trabajarlas... porque no se voltea un árbol porque sí].

(...) *trantufemkelafin, wünelu pelontumefin, adkintumefin, fey mu ta tañi longko ta feypilelu, fey wüla ta chemkefin (..) ka chem mu, fey ta menguante, menguante trantukefiñ.... dewmakunukefiñ, menguante mu chemngi ka küyen müley, femngechi ta newen ngeki fey ta chi küdaw peñi, femngechi ta adentuneki ta chi küdaw, fey ngillatuñmakefin, ngillatuñmafin “eluen ta permiso”. Elungen rüpu fey mu wüla trantukefin*

poh peñi, porque *müli ta anüm, fey chi triwe ta lawen mamüll ka aliwen ngekey*. [No volteo de inmediato los árboles porque sí, primero tengo una visión, así lo visualizo, según lo que dicen los *longko* antiguos en esa visión, solo entonces comienzo el trabajo para hacer *kultrung*... En la luna menguante, en menguante se cortan los árboles, se les hace, porque hay luna, y así es más resistente la madera. De esa manera queda mejor hecho el trabajo. También les hago rogativas a los árboles “dame permiso”, les pido, luego así, (los *longko* antiguos) me indican el camino, y solo ahí corto y volteo los árboles, porque los espíritus se posan en ellos, en el árbol medicinal del laurel, porque es un gran árbol].

Sobre la razón de por qué la madera para el *kultrung*/*kawiñ kura* es usualmente de laurel, según José, porque es madera que también es remedio.

Triwe mamüll, pu lawenche, machi ta doy ayii, porque *lawengelu poh peñi, newen, lawen femngechi yengekey dungu, fey ta elungekey porque mamüll itrokom akuykey ta püllü poh peñi, iñchiñ pelafuiñ... fey mew anümpakey ta püllü, ¿chem mamüll anüpaki? ¿chem ngeafuy rume? rüningeafuy rume, pewen mu, nürem mu itro kom mamüll müley poh peñi, fey chi mu anüwpakey ta püllü, iñchiñ ta pelafin, kidu engün penien mu..* [El árbol de laurel (*triwe*), porque a quienes son agentes de la medicina, es el árbol que más les gusta, porque es remedio, tiene fuerza de remedio, por esa razón, se lleva así este asunto, porque hay árboles donde se posa el espíritu del *machi*, nosotros no lo vemos... porque se asienta el espíritu. ¿En qué árbol el espíritu del *machi* se posa? En el colihue antiguo, en el ñirre, en la araucaria, porque hay distintos tipos de árboles, y en ellos se posa el espíritu del *machi*, nosotros no lo vemos, solamente los *machi* ven eso en su visión].

José explica que en algunos territorios no solo los o las *machi* tocan el *kultrung* sino también otras autoridades tradicionales.

May, ka femkingün peñi, ka niey engün, porque *feymew müley niey newen kawinkura mew, kawiñ kura müley engün, porque kidu ngünnewkelayngün. Kidu engün ka nieyngün püllü engün, may femngechi adngelkunulngey kultrungtufe ka niey püllü, kultrungtukelay re femngechi. Fey ti kultrungtukelu ngillatun mu poh peñi, feychi dungu ka elungey.* [Sí, también lo hacen, *peñi*, ellos también tienen, porque ahí hay fuerza en el *kawinkura*... Ellos tienen *kawiñ kura*, porque no se mandan solos. Ellos también tienen espíritu, si así se lo amoldaron, los que tocan *kultrung* también

tienen su espíritu. Así como así, sin motivo, no se toca el *kultrung*, ese que toca *kultrung* en el *ngillatun*, pues *peñi*, es porque así lo dejaron dispuesto].

También explica el poder medicinal del *kultrung* para los enfermos:

Kultrung mu ta lawentukefi, porque *newenngi po peñi*, *May feychi, feymu ta chemki ta püchike che, fütakeche mülelu, itrokom chemkonkey ta newen ngealu. Ayütupiwkenien ta femngechi ta ayikey ta dungu. Tüfachi dungu wefletuy, peñi, kuyfi püllü, kuyfike püllü ñamlay peñi, apümngeafuy pu Mapuche pingefuy, pero aflay porque püllü witrapiüramleki poh.* [Con el *kultrung* lo medican porque así tiene fuerza pues, *peñi*, sí, ahí, entonces así hace, para niños, adultos, así para que tengan fuerza. Porque también alegra el corazón, por eso les gusta esto. Este asunto es porque hay nuevos espíritus, los espíritus antiguos de *machi*, no se han perdido, *peñi*, van a acabar con los Mapuche han dicho, pero no será así, porque el espíritu vuelve a levantarse. Reaparece el espíritu].

Respecto de la confección del *kawiñ kura, kultrung*, José Cayuqueo señala:

May feley inche ka femngechi ta elkunungen poh peñi, tañi ralikultrungal, dewmafiel, ka trariafel kultrung peñi, porque *kishuke kunugey po peñi, itrokom che mülele, itrokom dewmayafuy ta che, poh, newen niey peñi, fey ta preparakey ta trülke, ka chem mu ngillatun tripakey trülke peñi, feymu ta entungekey feytachi trülke kawinkura, may kishuke ka chem...* cualquiera, *chemngele che, fey ta elkunungey ta chem ngillatun, ka we tripantu tripachi trülke, fey chi trülke ta kümei ta kultrun peñi. Feymu ta newen ngeki, külen kawell ka niey, kawell ta newen kullin, newen neyen niey, feymu ta külen mu ta traringeki ta kultrung, taiñ trariafel dungu.* [Para hacer el *kultrung*, para confeccionarlo y también para amarrar el *kultrung*, porque lo dejan solo, si fuera así no más, todos lo harían, pero es algo que tiene fuerza. Entonces se prepara el cuero, con oración sale el cuero, pues, *peñi*, entonces ahí se saca el cuero que servirá para *kawinkura...* de a uno, no con cualquiera se hace... si es un cuero de animal que ocupa en un *ngillatun*, o si se saca el cuero del animal en tiempo de We Tripantu (junio), ese cuero es bueno para el *kultrung, peñi*, por eso es que tiene fuerza... tiene crin de caballo igual, el caballo es un animal de fuerza (de *newen*), tiene la fuerza de su soplo también, por eso se amarra con el crin el *kultrung*, para amarrar también el asunto].

Por último, sobre las pautas simbólicas que rigen para confeccionar el *kultrung*, José menciona los componentes que lleva dentro y cómo se realiza, puntualizando que siempre se amarra con crin de caballo:

May, feley itrokom chemngeki, trenzalngekei itrokom küla rume chapengi po peñi, fey mu ta petu ñi traringenon mu, epe itrokom chemgekey... neweküme apretangekelay... newe kiñekele, femngechi elukungeki, después itroko chemngi, kiñeñpüle elkunungeki tañi chemal, después ula... tukulngeki ta tarde ta, tukulngekei plata, fün (¿llangka kay?) may itrokom pülata, lawen, ka semilla, kachilla, poroto itrokom tukulngekei, re pichiken chemkey, fey ta newentual poh peñi, itrokom ñi mütrümtutual inafel ñi mapu mu, feymu itrokom tukulengey, fey may wirartukungeki peñi, chem pingeam, Machingealu, longkongealu, ngenpin, tayülfé, üytungekey peñi, femngechi wirartukungekey (petu ñi dewmanon). [Así es, a todos se les hace eso, se les deja hecho trenza, todos se hacen de tres trenzas, antes de que se termine de amarrar todo, no se le hace todo, no se aprieta mucho, así se deja, después todo se hace, por un lado se deja, después, recién en la tarde, se le pone plata, frutos... de todo tipo de monedas, remedios, semillas, trigo, porotos, de todo se le coloca, de todo de a poco, para que tenga fuerza, *peñi*, para convocar a todas las personas que estén cerca del territorio, por eso se le pone de todo, se le grita hacia dentro también, *peñi*, se dice “seré *machi, longko, ngenpin, tayülfé*”, se los nombran, *peñi*, así le gritan dentro (cuando aún no está hecho)].

El *kultrung* ceremonial usualmente se caracteriza por estar pintado en el sector extendido del cuero, estar amarrado con crin de caballo, contener diversos elementos en su interior y, además, por poseer en la zona inferior debajo del plato semiesférico, un mango sobresaliente, hecho de cuero o fierro, que debe resistir la fuerza de quien lo sostiene mientras realiza toques con notoria energía.

Existen *kultrung* que no son específicamente ceremoniales y que se diferencian de los anteriores porque, a menudo, no presentan dibujos ni están amarrados con crin. Su uso puede ser festivo o musical, pues acompañan las distintas instancias de *ayekan* (música o divertimento) y puede ser usado por personas que son *ülkantufe* (cantores/as). También, a los *kultrung* se les conoce como *rali*, que quiere decir “plato”. Por eso mismo, recibe también el nombre de *rali-kultrung*.

En su diccionario, De Augusta lo define como:

Tambor o caja de que se sirven las machis para espantar al wekufü y con que acompañan su propio canto. Por un lado, es de madera (que tiene forma de plato) y por el otro de cuero de perro y a veces de caballo (De Augusta y Moesbach, 1916, p. 98).

Según distintos autores (Grebe, 1973; Pérez de Arce, 2020 [2007]), desde las crónicas coloniales (Vivar, Nájera, Ovalle) a la fecha, es posible advertir su presencia en instancias ceremoniales y suele referenciarse como tambor, tamborcillo o caja, y en lengua mapuche, como *kultrung*, y en tiempo antiguo, *kultrungka*. En el mismo sentido, ya en el Diccionario de Febrés se le definía de esta forma: “un tamborcito que tocan en sus bebidas: cultruntun: tocarlo: ralicultrun, es el tamborcito de los Machis, hecho de un plato de palo” (Febrés, 1765, p. 464). Una mención similar es señalada por Tomás Guevara, recogiendo la experiencia del siglo XVII: “Los cantos araucanos son muy antiguos. El cronista Núñez de Pineda i Bascuñán, prisionero de los araucanos en 1629, hace referencia a cada paso a las canciones que los indios entonaban en sus fiestas al son del tambor (Guevara, 1911, p. 119).

El amplio repertorio bibliográfico con que se ha analizado el *kultrung* cubre las dimensiones ceremoniales, medicinales, musicales y artesanales. Sin embargo, desde la perspectiva mapuche, estas dimensiones suelen ser consideradas desde una perspectiva integral, donde lo musical, por ejemplo, es también parte de lo ceremonial y del componente



MChAP 3680

festivo, y viceversa. Asimismo, se suele señalar al *kultrung* y sus usos como componente reconocido de la autoridad tradicional y medicinal del mundo mapuche, que es el o la *machi*. Según De Augusta: “De las funciones de machi es inseparable el canto, acompañado por el toque de la caja (..)” (1910, p. 41). Los cantos proferidos por esta autoridad en compañía de este instrumento son conocidos como *machi ül* y destacan su relevancia en instancias curativas.

En los textos tempranos de inicios del siglo XX, tanto su forma como su función son mencionadas de esta manera:

En las curaciones mágicas el *cultrún* o tamborcillo del *machi* desempeñaba un papel importante. Se componía de una fuentecilla de madera sobre la cual se extendía un pedazo de cuero de huanaco o de perro, a veces de cordero. Este cuero se pintaba con alguna divisa o símbolo especial del *machi*, que se renovaba cada vez que hacía una nueva curación (Latcham, 1924, p. 448).

Esta mención hace referencia a las variedades de cueros usados para el confeccionar el *kultrung*, entre los que también destacan, desde épocas antiguas a la actualidad, los de caballo y de cabras. Esta diversidad queda advertida a partir de lo que un *kultrung* ceremonial tiene en su interior. El mismo Latcham detalla estas diferencias:

Dentro del tambor se colocaban tres o cuatro piedrecillas sagradas llamadas licán. Eran casi siempre cristalinas, gastadas por las aguas y varían de color según la región o la predilección del machi siendo más comunes las blancas (cristal de roca) y las negras (*obsidiana*) (Latcham, 1924, p. 448).

Cabe destacar que, para su utilización, los ejecutantes del *kultrung*, siendo la *machi* la principal, ocupan pequeñas varillas de maderas forradas en sus extremos (con lana o cuero), llamadas *trüpuwe* o *trüpukultrunwe*. Este componente del *kultrung* como un conjunto sonoro dispuesto a tocarse es también advertido por Guevara:

Cultrun o rali cultrun, el tamboril de la machi, formado de una fuente honda de madera o de la mitad de una calabaza grande i cubierto por un lado con cuero de caballo. Se toca con un palillo forrado con lana en la punta o con un calabacín (Guevara, 1927, p. 373).

Con relación a esta descripción del *kultrung* como parte principal de un conjunto sonoro ceremonial, Joseph (1931b) complementa una descripción más acabada sobre su forma y materialidad:

El cultrún, tambor de los machi, se compone de una caja sonora de madera y de una membrana vibrante de cuero. La caja sonora, llamada ralicultrum o maukauhe, tiene la forma de un cono truncado de bases circulares, labrado exteriormente con hacha y excavado cuidadosamente al interior con maichiwe, dejando las paredes con igual espesor en toda la periferia. Este cono ahuecado se parece a un gran plato hondo o a una batea de paredes delgadas. La membrana vibrante es una piel de oveja previamente raspada que obtura la abertura de la caja. Se le imprime la tensión conveniente con un sistema de cuerdas entrelazadas sobre los costados. Las tiras de cuero enroscadas y las trenzas de crines de caballo se emplean para este fin. Una manilla de cuero permite sujetar el cultrún por la parte truncada. Las machi dibujan sobre la membrana, con sangre de animales o tintas rojas, signos simbólicos (Joseph, 1931b, p. 237).

En gran parte de la bibliografía asociada a esta pieza, se destacan los diseños dibujados sobre el cuero y el acompañamiento de estas varillas llamadas *trúpukultrungwe*:

Ordinariamente consisten éstos en dos pares de líneas paralelas que se cruzan en el medio, formando ángulos rectos. En los cuadrantes laterales dibujan un anillo del cual irradian ocho motivos decorativos en forma de T. El cultrún tiene un aparato auxiliar indispensable, el trepucultrunhue o varilla forrada en una de sus extremidades, para golpear la membrana vibrante. El sonido del cultrún se oye desde varios kilómetros de distancia. La resonancia aumenta con el grado de tensión de la membrana y disminuye con el estado higrométrico de las piezas. Cuando se halla húmedo, la machi lo calienta sobre las brasas hasta hacerle recobrar su sonoridad habitual. Lo lava cuidadosamente y lo seca a punto la víspera de las grandes ceremonias (Joseph, 1931b, p. 238).

Esta peculiaridad del *kultrung* de carácter ceremonial se vincula con otras piezas destinadas a la sonoridad, tales como *pifüllka*, *wada*, *trutruka*, entre otras, y que son ejecutadas por los acompañantes del *machi*, costumbre que se mantiene y que Hilger detalló de esta manera, hacia mediados del XX:

Traditional Araucanian musical instruments in use today are the pifälka (whistle) (pl. 32, 2-4, 6), the trutruka (wind instrument) (pl. 32, 7), the kultrung (drum) (pl. 30, 1), the wada (rattle), and the kullkull and the kungkul (bugles) (pl. 12, 1). None of these was being used for recreational purposes, unless it was the pifälka, which an occasional umpire used during a football game, probably because no other whistle was available. The pifälka, trutruka, and kultrung are used at the ngillatun; the kultrung and the wada, at the machitun (Hilger, 1957, p. 97).

Es preciso recalcar este apoyo al *machi* para la ejecución de los ritmos del *kultrung*, ya que gran parte de la bibliografía acostumbra asignar únicamente a esta autoridad tradicional su uso; sin embargo, para estos mismos efectos, cabe señalar que el o la *machi* recibe ayuda no solo del acompañamiento musical, sino también en la propia interpretación, tal como lo indica el testimonio de Pascual Coña: "Además, tiene cada machi un ayudante personal, que toca el tambor y la acompaña en el *kultrung*. El nombre de este es *yegül*" (Coña y de Moesbach, 1930, p. 368).

Una de las contribuciones mayormente citadas con relación al *kultrung* corresponden a María Ester Grebe (1973). Con relación a esta tipología y su uso por parte del *machi*, la autora le asigna una presencia que es acompañada de otras piezas relacionadas, distinguiendo distintos grupos sonoros o distintos grupos de combinación musical que pueden estar presentes en la diversidad de cantos ceremoniales de *machi*, por ejemplo: 1) *kultrung*, 2) *kultrung* y *kaskawilla*, 3) *kultrung*, *kaskawilla* y *wada*, 4) agrupación de *kultrunes*, 5) agrupación de *kultrunes*, *pifllkas*, *trutrukas*, cornetas, *lolkines* (Grebe, 1973, p. 23).

La misma autora lo menciona desde esta concepción:

Uno de estos objetos-símbolos es el cultrún, pequeño microcosmo simbólico que representa al universo mapuche y, asimismo, a la machi y sus poderes. Es el timbal chamánico, uno de los instrumentos musicales aborígenes chilenos de mayor interés cultural, dada su vigencia e importancia en las diversas actividades rituales de la comunidad mapuche y sus ricas implicancias funcionales (Grebe, 1973, p. 3).

Junto con esta descripción, para Grebe es importante advertir la concepción funcional dual de esta pieza, cuando es entendida como parte de un instrumento musical mapuche, puesto que lo define desde dos posibles usos:

En la práctica, es membranófono cuando se golpea con baqueta sin agitarlo. Sin embargo, si se ejecuta sacudiéndolo y golpeándolo a la vez, se convierte en timbal-sonaja. Ocasionalmente, puede sacudirse sin usar la baqueta, funcionando, en este caso, como idiófono sacudido o sonaja (Grebe, 1973, p. 7).

Esta peculiaridad de levantar y batir el *kultrung* con una variedad de fuerzas de golpes solo con una mano, o simplemente remecerlo y levantarlo, ya fue tempranamente advertida por Coña al describir el llamado espiritual que recibió una niña para iniciarse como *machi*: “De repente se incorporó, le quitó el tambor [kultrung] a la machi llamada y lo golpeó” (Grebe, 1973, p. 331).

Ahora bien, con respecto a la realización y construcción técnica de un *kultrung*, a partir de un trabajo de campo entre 1968 y 1969, Grebe recoge distintas dinámicas generales y principales de este proceso, enumerándolas:

1) Tallado de la vasija de madera, la cual servirá de caja de resonancia, 2) Montaje del kultrún, la cual se subdivide a su vez en dos subetapas: a) adquisición y preparación de materiales y b) montaje del instrumento propiamente tal (pp. 8-9), y 3) El kultrún se afina por medio del calentamiento de su membrana para lograr una mayor tensión de ésta y, en consecuencia, un sonido de mayor resonancia. Esta labor no la realiza la *machi* sino algún miembro de su familia –por lo general una mujer–, quien aproxima el instrumento a una distancia prudente del fogón familiar (Grebe, 1973, p. 15).

Uno de los aportes y esquemas más significativos del trabajo de Grebe consiste en la lectura iconográfica de los dibujos y diseños de los *kultrung* que, en palabras de la autora, expone la complejidad espiritual del mundo mapuche:

El kultrún es el microcosmo simbólico de la machi y de la cultura mapuche, en el cual se plasma su particular concepción espiritualista dialéctica del universo. En efecto, su membrana dibujada representa la superestructura cósmica y sus diversos componentes inmateriales. Ella representa, por tanto, las cuatro divisiones de la plataforma cuadrada terrestre orientadas según los cuatro puntos cardinales a partir del Este; a la "tierra de las cuatro esquinas" (meli esquina mapu), llamada también "tierra de los cuatro lugares" (meli witrán mapu) o "tierra de las cuatro ramas" (meli changkiñ mapu). "El kultrún es como meli esquina mapu", afirma uno de nuestros amigos mapuches, activo participante de la vida ritual (Grebe, 1973, pp. 24 y 25).

Sin embargo, con notoria justicia, estas interpretaciones esquemáticas del modelo de Grebe respecto del *kultrung* y la cosmovisión mapuche han sido reinterpretadas desde una perspectiva crítica (González, 2018). Integrando ambas perspectivas, no obstante, cabe considerar las investigaciones de Grebe como textos pioneros en los estudios sobre iconografía del *kultrung* mapuche.

Posteriormente, a partir de estudios de campo, González (1986) entrega otros aportes. Destaca la peculiaridad del *kultrung* por la variedad de usos, y a diferencia de los escritos anteriores, expande la noción de su utilidad desde otros actores del mundo mapuche, no solo de la *machi*: “Tiene objetos dentro, por lo que es usado también como sonajero. Es un instrumento de machi, pero puede ser tocado por cualquier persona en ocasiones no religiosas. Existen diferentes diseños (wiring-kultrung) pintados en el cuero de los kultrung” (González, 1986, p. 13).

Respecto de la relación entre diseños, colores y pautas sociales, el autor complementa con la siguiente información:

Los diseños pintados sobre el cuerpo del kultrung resumen la representación mapuche del universo. En las líneas cruzadas se ocupa solamente el color rojo, mientras que en los soles, estrellas o culebras que se suelen pintar se usa el color café (resultante de una combinación de sangre y hollín) y el negro (González, 1986, p. 15).

Este estudio también menciona el nombre o cargo de la persona que lo confecciona y los pasos a seguir para sellarlo al momento de instalar el cuero: “Los objetos mencionados son introducidos en el kultrung por el artesano que lo construye (kultrungfe) en la ceremonia llamada münul-kultrung, que se celebra siempre antes del mediodía y entre dos o más personas” (González, 1986, p. 15).

Entre los aportes relevantes de las últimas décadas, asociados al *kultrung*, destacan las amplias contribuciones de José Pérez de Arce, quien ofrece una detallada descripción de esta pieza, junto con proponer un panorama general de la música mapuche a partir de la diversidad de instrumentos. Entre estos alcances, cabe precisar los que refieren al tipo de madera para confeccionar un *kultrung*:

El material con el que está confeccionado es importante, porque al elegir un grueso tronco de un árbol de poder se está representando la tierra. Antiguamente, se utilizaba solamente el *foye* (canelo), árbol sagrado del pueblo mapuche. Hoy

en día no se encuentra foye adulto, por lo que se hace de roble, *triwe* (laurel), lingue, tepa o álamo, maderas en que es posible conseguir el grosor y tamaño adecuados. El *triwe* (laurel), elegido por algunas *machi*, es considerado sanador, integrador, suave y femenino. Es importante que la madera sea liviana, ya que el instrumento se usa durante mucho rato durante las ceremonias, sosteniéndolo en alto (2020 [2007]), pp. 142 y 143).

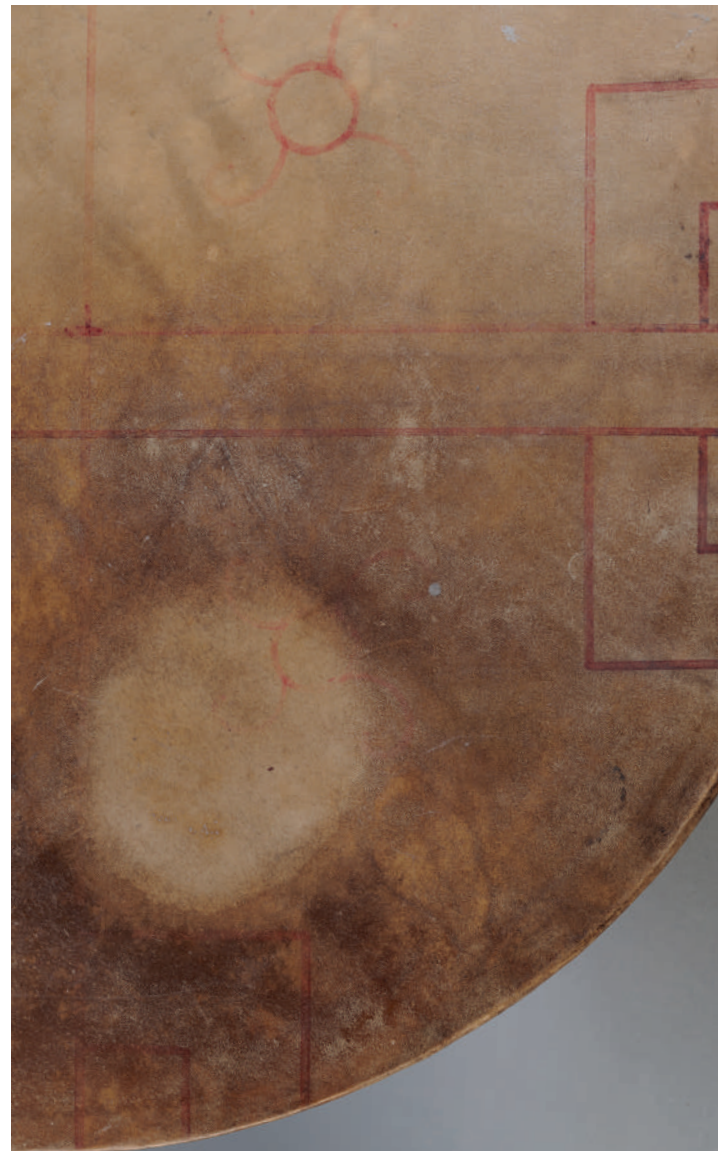
Por su parte, Pérez de Arce caracteriza los tipos de cueros con que suelen presentarse:

La membrana o *trelke-kapera* era en tiempos pasados de *chiliweke* (llama) o bien de *kiltro* (perro) o gato montés y posteriormente de caballo, oveja, *chifu* (chivo), cabrito, o vacuno. Actualmente hay diferencias regionales; en la zona de Quen-Quen se usa cuero de caballo, grueso y fuerte, en la zona de Lautaro se usa el cuero de chivo, más delgado y fino. Esa diferencia tiene implicancias en el sonido, en la intensidad con que se percute (muy fuerte en los primeros, suave en los segundos), en los percutores (gruesos y sin recubrimiento en el primer caso, delgados y recubiertos con lana en el segundo) (Pérez de Arce, 2007, p. 144).

Una de las conclusiones más relevantes sobre el *kultrung* refiere a que en términos generales, existe una diversidad de *kultrung*, y por lo tanto de significados y símbolos, que el propio *machi* decidirá. Esto se aleja del modelo y esquemas algo estrictos de Grebe para entender la “cosmovisión mapuche”. El autor señala:

La función del *kultrun* depende de cada *machi*. La variación más importante del *kultrun* se da a nivel particular. Cada *machi* pinta y toca su *kultrun* a su manera y le otorga un significado especial y propio. Así el *kultrun*, cuyo simbolismo sonoro y visual encierra las claves de la cosmogonía y creencias del pueblo mapuche, tiene tantas versiones como practicantes existan. Cada *kultrun* representa una versión del universo mapuche. Don Carlos Huencho dice que “el *kultrun* es como la biblia para los cristianos, porque ahí está el concepto del Gran Espíritu. Pero es una biblia de la cultura oral, en que existen tantas versiones como individuos las recreen” (Pérez de Arce, 2007, p. 156).

Sobre esto mismo, una diferencia notoria queda ejemplificada de esta manera, al señalar el carácter opcional de pintar el *kultrung*, siendo que, igualmente,



MChAP 3680



MChAP 3680

desempeñará un rol ceremonial: “El elemento más significativo del kultrun es el wirrinkultrun, dibujo mágico que tienen pintado sobre su parche. Hay machi que prefieren no pintarlos” (Pérez de Arce, 2007, p. 157).

En los últimos años, destacan los estudios que integran la epistemología mapuche como parte de un elemento fundamental al momento de hacer los cruces entre sus usos ceremoniales y su vínculo con la etnomusicología contemporánea. En esta perspectiva, al revisar gran parte de los estudios sobre el *kultrung*, el trabajo de Díaz Collao permite concluir lo siguiente:

Estas mismas premisas permiten sostener la existencia prehispánica de la machi. Lo anterior es también propuesto por Millalen Paillal, quien además afirma la existencia precolonial de otros roles espirituales, religiosos y políticos. Otro argumento a favor de la tesis de la existencia precolombina de la machi y del kultrun es su temprana mención en las crónicas. No obstante, aunque escritos hispanos o criollos tempranos señalan la existencia de un tambor utilizado por el machi y sus ayudantes, Pérez Bugallo aclara que la primera referencia a la forma del instrumento es recién de 1765 (Díaz Collao, 2020, p. 54).

Sobre este último dato, Díaz Collao indica:

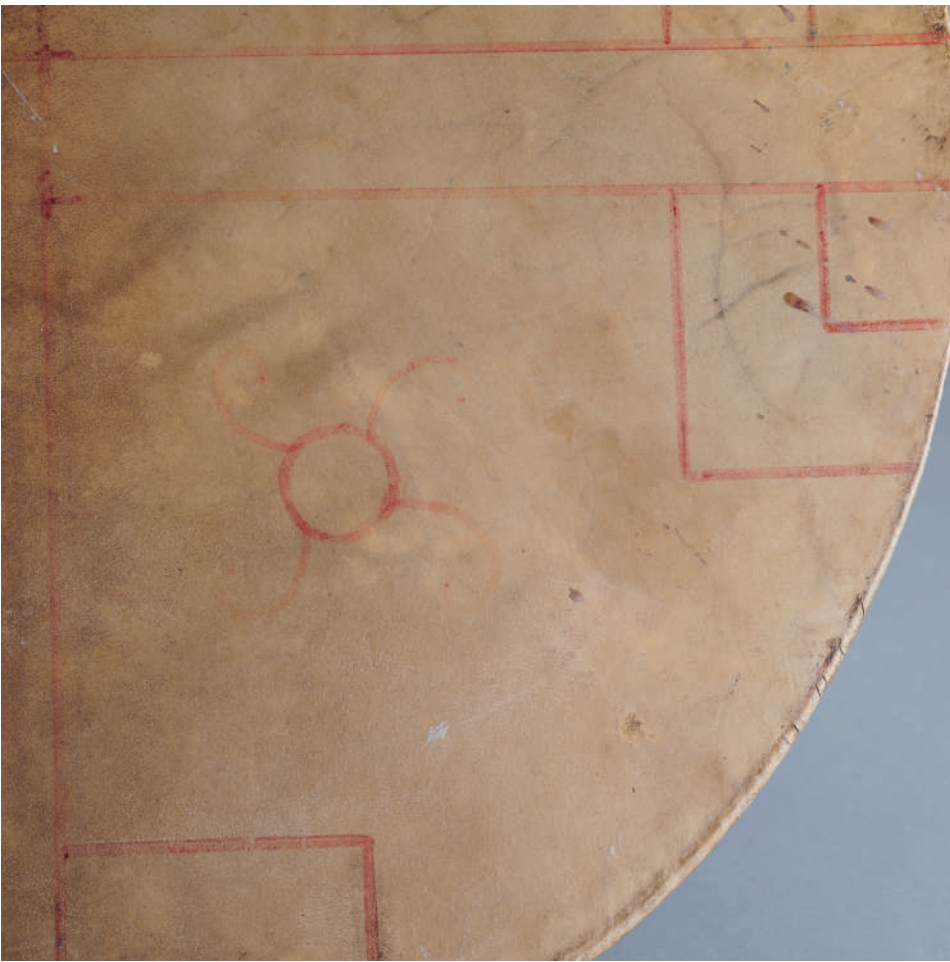
En síntesis, adhiero al consenso generalizado sobre la existencia precolombina de la machi, así como a que esta utilizaba el kultrun y la wada en su actividad ritual, aunque considero que no es posible afirmar que estos instrumentos eran de uso exclusivo de la intercesora ritual (Díaz Collao, 2020, p. 54).

Cabe señalar que uno de los últimos y novedosos aportes a partir de cruces interdisciplinarios entre antropología, arqueología, memoria y conocimiento oral mapuche, se refleja en el trabajo de Curiqueo, Marinao y Chapanoff (2022). Este permite acercarse al estudio de las maderas (incluyendo al *kultrun*) desde una perspectiva de la diversidad territorial mapuche y, además, reconociendo la legitimidad de cada agente para dirimir acerca de sus usos y significados. En tal sentido, exponen el vínculo del/la ejecutor/a del *kultrun* y la cercanía que debe tener para su interpretación: “Durante su ejecución, se toca cerca del oído para aumentar la percepción de su vibración, sonoridad y despliegue energético, favoreciendo así el trance y la conexión con el mundo espiritual” (Curiqueo et al., 2022, pp. 27 y 28). Y, por otra parte, también refuerza sobre cómo es posible entender los aspectos que quedan por conocer acerca del diseño de los *kultrun*:

Por lo general, los *rali kultrun* pertenecen a la *machi* o a otra autoridad religiosa ceremonial como *lonko nguillatufe*, y las figuras que llevan en su *werikan* (‘diseño en la cubierta de cuero del kultrun’) se relacionan con quien lo usó y contienen los secretos más profundos de esa persona y de la cultura mapuche. Lo sagrado, su energía y conexión cósmica representados en las graficaciones de un *rali kultrun* les pertenecen a las personas que trabajan directamente con ellos. No somos nosotros los indicados para descifrarlos, por eso nos limitamos a analizar la parte técnica de su fabricación (Curiqueo et al., 2022, p. 28).

IMÁGENES DEL
KULTRUNG





D.

(1)



(2)



(3)



Rütran küdaw

Trabajos en platería

- (1) Tüpu
- (2) Chaway
- (3) Keltatuwe/
Prenteor akucha

El trabajo y uso de los metales en territorio mapuche conforma una tradición que ha experimentado diversas transformaciones a lo largo de su historia. Sin embargo, hasta la actualidad continúa siendo parte fundamental de la identidad, el valor y el arte mapuche. Quienes lo realizan, se conocen como *rütrafe*. En este apartado, se relevan las reflexiones sobre el *rütran* a partir de las voces de dos reconocidos *rütrafe*: Antonio Chihuaicura, educador y profesor, y Marco Pailamilla, tallerista y cultor. Ambos dan cuenta de la riqueza de la diversidad territorial mapuche y siguen transmitiendo esta práctica a nuevas generaciones, con innovaciones y cambios que dan cuenta de la riqueza y vivacidad de la platería.

Porque toda la cosmovisión mapuche está dentro de esta pieza [*Keltatuwe/Prenteor akucha*], aquí yo puedo expresar toda la cosmovisión, dentro de esta pieza, creo que es la pieza más completa que hay dentro de la platería mapuche, y la reconocida, que se habla sobre nuestros antepasados, habla de la parte espiritual, donde entra y sale la vida.

Marco
Pailamilla

Luego de pasar la guerra, cuando nos asesinaron, cuando entramos en la miseria, de esa misma manera se fue perdiendo el conocimiento, y por esa razón, así también se fueron perdiendo y cambiando los nombres de la platería. Porque ya no había un camino, por esa manera se fue perdiendo la platería. Y de esta misma manera es que fue cambiando también la vida de la platería.

Antonio
Chihuaicura

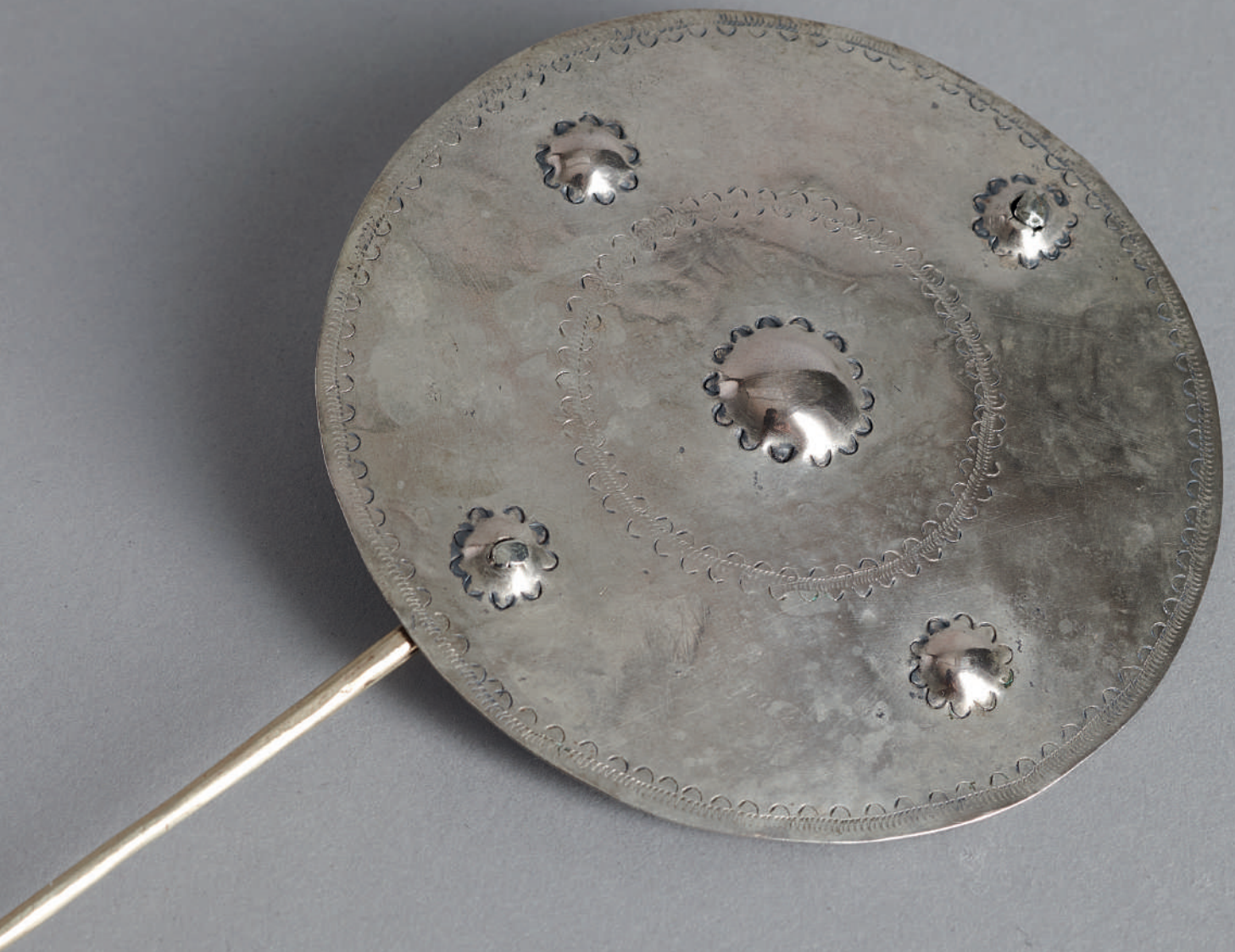
Tüpu

P. 146
P. 147
P. 149
P. 151

Introducción
Voces
Documentación bibliográfica
Imágenes del Tüpu

MChAP 3822





INTRODUCCIÓN

Esta pieza corresponde a un *tüpu*, un objeto de uso femenino que consiste en un prendedor de plata (De Augusta, 1916; Joseph, 1928a; Castro, 1977; Reccius, 1983; Paineicura, 2011). Se trata de un objeto compuesto por un disco o lámina circular, que en el centro lleva un alfiler remachado que permite su uso como prendedor. Se usa a la altura del pecho para sostener otras piezas pectorales femeninas, como el *shikill* o directamente atravesar la *ikülla*, chamal de la mujer mapuche (De Augusta, 1916; Joseph, 1928a; Castro, 1977; Morris, 1997; Palacios, Chapanoff y Chacana, 2012). El alfiler, de acuerdo con algunos autores, también puede ser soldado (Castro, 1977; Paineicura, 2011). También existen *tüpu* elaborados a partir de una sola pieza, pero de dimensiones más pequeñas (Reccius, 1983).



MChAP 3810

VOCES

Acerca de la técnica de elaboración del *tüpu*, Marco Pailamilla comentó lo siguiente:

Aquí lo que tenemos es remache no más, es un remache, lo que dije antes, cuando no había soldadura, había una forma de juntar dos metales con remache.

Antonio Chihuaicura profundizó en estos aspectos:

Generalmente yo fundo la plata, el metal, y prefiero el martillado, prefiero el martillado. A veces, depende de la pieza, pido laminadora, me consigo o tengo acceso a laminadora, pero prefiero el martillado por el grosor de las piezas, por el grosor que adquieren las piezas, los *tupu*. (...) Pero como me gusta el martillado, el laminado a percusión necesito mucho más metal y tener mucho cuidado cuando lo voy martillando, que no se me quiebre el metal. [...] Me gusta mucho el *tüpu*, para lograr alcanzar ese círculo requiere trabajo y no es tan simple como comprar la lámina hecha y marcar a martillarlo. A martillarlo, y a través de los martillazos ir dándole esa forma.

Respecto de aspectos culturales mapuche que inciden en la elaboración de la pieza, Antonio Chihuaicura señaló el carácter dual de la platería al momento de elaboración:

Si es un *trapelakucha*, dos *trapelakucha*. Si es un *tupu*, dos *tupu*. Si es un conjunto, dos conjuntos. Sí, generalmente.

También indicó el ejercicio de memoria oral mapuche para el conocimiento de piezas y cómo, en particular, tipologías como el *tüpu*, en tiempo antiguo, tuvieron distintas características:

Aparece mucho del *rütran*, de las particularidades que tiene el *rütran* en ciertos territorios, de cómo está muy vigente en la memoria, cómo la gente quiere volver a tener esas piezas, cómo estas piezas en la memoria -así como pasó con mi familia- también se perdieron en otros espacios y fue como masivo, ¿cierto? (...) Todos pasamos más o menos por las mismas situaciones de despojo, por así decirlo, y todas estas vivencias, estas vidas de los abuelos y de las abuelas que van contando y que no solamente se refieren a su experiencia, sino que a la experiencia de su familia y finalmente de un territorio. Entonces, van emergiendo nombres, formas de uso, técnicas, *kimün* sobre cómo usarlas, quién las usa, otras materialidades, *tüpu* construidos con otras materialidades y así un sinfín de *kimün* invaluable que no están en ninguna parte y que los tiene cada persona.





MChAP 3821



DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

La pieza corresponde a un *tüpu*, la cual es parte de la tradición metalúrgica que se reconoce como platería mapuche. Esta, tal como la conocemos en la actualidad, tiene sus raíces en una práctica precontacto, particularmente de la tradición de metales del Complejo El Vergel (ca. 1000-1550 d.C.) (Campbell, 2015). Esta tradición es el antecedente de los aros, anillos y de la industria de cuentas con los adornos cefálicos y pectorales mapuche.

Según las investigaciones arqueológicas y documentales sobre platería mapuche, no existen registros prehistóricos del *tüpu*, por lo que se presume que este tipo de prendedor con cabeza discoidal es una incorporación histórica (Campbell, 2015). Las primeras menciones en relatos aparecen a principios del siglo XVIII y los sitios arqueológicos donde se han hallado también son de carácter histórico, de allí que se fije que su confección se haya iniciado posterior a 1700 d.C. (Campbell, 2015). Varios investigadores esbozan la relación que se puede establecer entre el *tüpu* mapuche y el *tupu* andino, empleado en el mundo inca, aymara y quechua. Ambas piezas reciben el mismo nombre y se emplean con los mismos fines, por lo que se presume la adopción de este objeto por parte de la cultura mapuche bajo la influencia de las culturas andinas (Miranda, 2014; Morris, 1992; Paineicura, 2011; Palacios et al., 2012). No obstante el establecimiento de dichos puntos comunes, no se han levantado más indagaciones sobre la historia de estos contactos.

Hay algunos elementos sobre la platería mapuche que deberían considerarse como un marco general para esta práctica. Si bien el oro, el cobre y el latón eran los principales metales usados en la manufactura de piezas según el registro histórico en el siglo XVI, paulatinamente es la plata la que comienza a predominar en las centurias venideras hasta que en el siglo XIX se masifica como material de producción (Campbell, 2015). El suministro principal de plata de

los mapuche para producir piezas de uso masculino y femenino provino de las relaciones interétnicas, en primera instancia con españoles y luego con chilenos. Tal como indican diversas fuentes, en el marco de las relaciones interétnicas, la circulación de la plata y su obtención obedecía a distintas dinámicas. Una de ellas provenía de los malones, que eran distintas incursiones y ataques inesperados de población indígena a poblados españoles y que, con el botín, se hacían de estos materiales y piezas. La segunda dinámica era en el marco de convivencia interétnica a propósito de los parlamentos y los presentes que se realizaban entre autoridades indígenas y españolas. La más recurrente era a través del comercio e intercambio con conchavadores, en que las monedas de plata se intercambiaban por mantas y ganado (Flores, 2013). Además, no solo se trató de una práctica que se cultivó al oeste de la cordillera de los Andes, sino también a su lado este (Taullard, 1941).

La platería, para los mapuche, tiene fines políticos, económicos y sociales. Se empleaba en negociaciones entre autoridades, para pagarle al mediador de un conflicto dentro de una comunidad, para dar cuenta del estatus del cacique y de sus mujeres, para proteger a sus portadores/as, entre otros (Painecura, 2011; Flores, 2013). El lugar que tenía la platería mapuche en esta sociedad se vio interrumpido debido a la ocupación de La Araucanía. Este proceso generó, junto con otras consecuencias, un periodo de escasez alimentaria debido al empobrecimiento y a la insuficiencia de la producción de alimentos. Como indicó el historiador Jaime Flores (2013), una de las vías para obtener alimentos fue la venta y el empeño de la platería, creándose un comercio que llamó la atención de coleccionistas nacionales y extranjeros. A este modo de transferencia de la platería desde el mundo mapuche al mundo *wingka*, se suma el robo y la profanación de tumbas.

La crisis que atravesó la platería mapuche durante el siglo XX fue sucedida por la aparición de múltiples actores involucrados en la producción, circulación y uso de piezas que sitúan a la platería mapuche en una convivencia cotidiana con el mundo occidental, planteando nuevos desafíos (Painecura, 2011), entre los que destaca su exhibición en contextos museales.

Con respeto al *tüpu*, la placa discoidal posee usualmente una iconografía compartida, que se reconoce en las piezas más antiguas hasta las más actuales, y esta consiste en la presencia de circunferencias concéntricas y cruces, cuyos centros coinciden con el de la lámina circular. Una explicación exhaustiva y sintética de los diseños del *tüpu* es dada por Walter Reccius:

Siempre lleva decoraciones repujadas consistentes en una sucesión de puntos a corta distancia del borde exterior y otro círculo concéntrico de los mismos puntos más o menos en la mitad del disco. El círculo central, lleva en muchos casos una simple cruz de los mismos puntos repujados y cuyos terminales consisten en pequeñas protuberancias semiesféricas, notablemente mayores a los puntos referidos. Existen otros con decoraciones de arcos o figuras elipsoidales terminadas en punta, en forma de cuatro pétalos, obtenidos también en la técnica del repujado (1983 p. 23).

En términos simbólicos, la iconografía de los *tüpu* representa “diversos aspectos de la vida mapuche en el *Naiüq Mapu* o, en su defecto, grafica conceptos filosóficos como es el *Meli Wixan Mapu*” (Painecura, 2011, p. 61).

Por otro lado, la ostentación del estatus social que transmitía la platería para la sociedad mapuche, según el trabajo de Walter Reccius (1983), también se manifestó en el tamaño de los *tüpu*. Este coleccionista situó entre comienzos del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX la confección de *tüpu* de gran tamaño, oscilando entre los seis y doce centímetros de diámetro, aproximadamente.

Hacia la fecha en que Claude Joseph investigó sobre platería mapuche, consignó que los diseños de los *tüpu* se realizaban con punzones y martillos que repujaban el material, generando relieves (1928a). Juan Painecura comenta que actualmente se utilizan técnicas como el repujado, incisiones, estampados, burilados y sobrerrelieves que dan lugar a una gran diversidad de modelos, pero que conservan el diseño discoidal (2011).

**IMÁGENES
DEL TÛPU**



MChAP 3820



MChAP 3822



MChAP 3810

Chaway

P. 154
P. 156
P. 159
P. 164

Introducción
Voces
Documentación bibliográfica
Imágenes del Chaway







INTRODUCCIÓN



MChAP 1287

Estas piezas se conocen con el nombre de *chaway* o *chawaytu* que, en *mapudungun*, es el nombre genérico para referirse a los aros o zarcillos. Existe, además, un tipo específico de estas joyas mapuche, generalmente campaniforme, llamado *üpul*, y también algunos semirectangulares o trapezoidales conocidos como *chapüll*. La bibliografía que trata estas tipologías

generalmente las describen con estos términos: *chaguay*, *chaguaytu*, *chaguitü*, *chapel*, *upul*, *upules*. Según el tipo específico, se nombran *chagüay-chapell* o *chagüay-üpul*. Sin embargo, dada las características morfosintácticas del *mapudungun*, esta nominación debiera ser al revés, es decir, anteponer el tipo específico antes de la tipología general, a saber: *üpül chaway*, en lugar de *chaway üpul*.

Acerca de los atributos y complejidad técnica de la diversidad de *chaway*, el *rütrafe* Marco Pailamilla, señaló:

Como dijimos, este es vaciado, por el contenido de adentro, esa parte triangular, y porque el calado de adentro no es perfecto y se notan todas las impurezas que tiene al medio. No está perfecto porque antes no había limas triangulares para hacer, hoy en día lo podemos hacer y tenemos una lima triangular que saca esos espacios y quedaría perfecto, pero como es una pieza antigua, ahí se va notando eso y esto sí que fue hecho todo a cincel y es diferente a eso que tiene pulido.

Además, reconoce el empleo técnico de distintas herramientas para su confección:

Aquí se ocupó un cincel y cada una de esas líneas se hizo una por una, golpe, golpe, para lograr ese diseño fue hecho con cincel y para eso igual el *rütrafe* tuvo que hacer un cincel para hacer esas líneas, un cincel para hacer esa otra línea que está atravesadita ahí, como esas que se ven ahí también. Para cada una de esas hizo un cincel, un cincel, otro cincel, otro cincel, distinto. Entonces, primero tuvo que hacer la herramienta, para lograr hacer este diseño.

Ahora, con respecto a la forma e iconografía de los *chaway* campaniformes, también añade:

Algunos dicen que pudo haber salido la forma de la campana, pero la campana llegó cuando llegaron los españoles, antes de eso no estaba. Entonces, si son más antiguos que antes de la conquista significa que se refirió al copihue o al *chilko* también.

Además, asocia parte de los aros con la diversidad y característica territorial mapuche:

Unos hablan del linaje de esto, con respecto al triángulo, pero también se podría hablar de que como estamos nosotros en esa zona, hay mucho volcán y por esa razón es que están de esa forma (...) porque están tratando de demostrar que se ven cuatro o cinco volcanes en la zona, en la región (...). Está el Llaima, está el Lanín, está al lado del Villarrica. Entonces, uno empieza a ver esto, yo creo que también a través de eso sirve de dos formas: puede ser representado por volcanes, como también con respecto al linaje de la persona, que tiene que ver con riquezas, de eso se habla también, por eso es que es así piramidal.

Con relación a los *chaway* que en su sector inferior poseen colgantes, añadió la familiaridad de estos con el territorio costero:

Por lo mismo también, por la forma que tiene (...) y estas estiladas para la *lafkenche*, porque también lo que se está viendo aquí es una forma de ola. Por eso sería una *lafkenche*. (...) Y estas serían, *lagutrapel* o *chaway trapel*, que es como la más antigua que hay, que es como cuadrada (...) Estos generalmente iban colgados en la trenza de la mujer, eso es muy importante. El aro *chaway* chiquitito iba en la oreja y los grandes en las trenzas. Porque la idea de esto era mostrarlo, pero también mostrar que los tenían.

Asimismo, el platero Antonio Chihuaicura coincide en la relevancia de la diversidad territorial Mapuche en la confección de piezas y la decisión del platero para darle forma:

*May. Kūmeafuy wūne ngūtramkayal taiñ kimal chew tañi tuwmūm chi pu rütran. Kimfuliñ chew tañi tuwmūm chi pu rütran fey piafuiñ "tüfa ta lafkenche". Lafkenche challwa piafuy. Welu pu wenteche: chillko rayen piafuiñ. Fey mew, doy kūmeafuy kimfuliñ tañi tuwmūm chi pu rütran. Eymi tüfa Txürwa mapu mew küpay tüfachi chaway... tüfa Arawko püle küpay tüfachi chaway... Challwa kechiley llemay piafuiñ. Welu kisu chi rütrafe tañi dungun kisu tañi adülün tañi mapu, tañi admapu egün. Ka kisu tañi chi domo tañi pünekefel. [Sí, primero sería bueno conversar para saber de dónde proceden estas piezas. Si hubiésemos sabido de dónde son, podríamos decir que son *lafkenche*, son peces del mar, diríamos, pero la gente *wenteche*, les llama *chillko rayen* [flor de chilco]. Por esa razón, podríamos conocer aún mejor al saber su origen territorial. Este podría ser de la tierra de Tirúa, este podría ser del territorio de Arauco. Este tiene forma de pez, podríamos decir igual, pero según sea la voluntad del *rütrafe*, o según sea la norma y convención que exista en su territorio, y, además, según cómo lo utilice la mujer que lo porta, se definirá].*

Paralelamente, Chihuaicura también destaca al *pewma* (sueño), como una forma que incide en el estilo del *chaway* que la mujer encargará al platero:

Kiñeke mew chi domo pewmakey. Pewma kim müley tañi nieael ta chillko rayen. Tañi miyawülal chillko rayen. "Eymi ta rütrafe fürenaen, eyi dewmalelaen kiñe chaway, nielu ta chillko rayen... kam challwa, lafken mew mülelu am ta". [Algunas veces las

mujeres sueñan. En el sueño, conocen que tendrán un aro del tipo *chillko rayen*, para andar con ese tipo de aro, se piensa así: “¿tú eres *rütrafe*, por favor, me harías un aro que tenga la forma de la flor de *chillko* o con forma de pez que está en el mar?”].

Al igual que Marco Pailamilla, Chihuaicura indica un tipo de *chaway* que va unido a la trenza de la mujer y no al lóbulo de la oreja, al cual llama *nülkü chaway*:

*Ka tüfa... iñchiñ pikefuiñ nülkü chaway kam chapel chaway. Tukuñmukefulu chi pu domo chape mew. Nülküyawkefuy chi chape. Epu mür chaway tukuñmukefulu pu domo ka kiñeke mew... Epu, ka doy mür nüwkülelu chape mew. Doy fütakelu ka... Doy fanelu ka. (...) Feychi domo fey ta chapey. Feymew chapey pingeky. Nüwkül chape fey pikefuiñ iñchiñ. Kuyfike chaway, rume kuyfi... femngechi miyawkefuy pu domo pingeky ka. [Y a este de aquí, le decimos “*chaway* unido” o “*chaway* de trenza”, porque las mujeres solían llevarlo unido a las trenzas. Iban unidas las trenzas, y por eso las mujeres llevaban puesto ese par de aros, a veces podían ser más los aros unidos a las trenzas. Unos más grandes, o unos más pesados. Esta mujer se trenzó. Se dice que se trenzó, nosotros le decimos (al aro) trenzado unido. Los antiguos aros, muy antiguos, de esta manera andaban las mujeres vestidas con los aros].*

Además, Chihuaicura enfatiza en la diferencia entre los *chaway* antiguos y los más recientes a partir del tamaño y el peso:

Fey, kiñeke mu ta domo tañi pilun mew ta upemmeki ta chaway... Kuyfi mülekefuy doy fütake chaway ka... fanten mew che, kake mollfüñche ta admatulewekey tañi alüngechi fütake chaway tañi fanen mew chi. [Algunas veces, a las mujeres se les caían las orejas por causa del aro... antiguamente había grandes aros... en la actualidad, la gente que no es mapuche, se quedan sorprendidos viendo estos grandes aros por el peso que tienen].

Con relación a los aspectos simbólicos, Chihuaicura destaca la importancia de la luna en la platería mapuche:

Ka mülekey kake chaway... Küyen pikeñ chi pu rütrafe... Apon küyen... Küyen rume faney tañi rütran ka. Pu domo newen mew ka. [También otros tipos de aros, los plateros le dicen “luna”, “luna llena”. La luna tiene mucha importancia en la platería. Es la fuerza de las mujeres].

Respecto a los aros de medialuna, según se conoce, podrían indicar que la mujer que los porte estaría embarazada. Sin embargo, Antonio señala las diferencias territoriales de esa convención, para finalizar recalando la importancia de la luna, la platería y la mujer mapuche:

Rangi küyen... Kaley chi kimün mapu mew ka. Kake mapu mew kaley chi adkimün. Welu rume faney chi küyen rütran mew. Pu domo tukuluwkey. Chi küyen ngünekey lafken, chi küyen ngünekey ko, chi küyen ngünekey mollfüñ, tukukan, chi pu anümka, chi pu mawida tañi mollfüñ ka, pürakelu, nawükelu, fey.. mongen ka ... yeniekey mongen chi küyen. Fey mew rume faney tañi ngütram rütran mew. [Media luna. Este conocimiento cambia según el territorio.

En otras tierras, cambian esa convención. Pero es muy importante la luna en la platería mapuche. Las mujeres la llevan puesta. La luna incide en el mar, la luna incide en el agua, la luna incide en la sangre, en la siembra, en la montaña, en la sangre que sube, en la sangre que baja, en la vida, la luna lleva adelante la vida. Por eso es tan importante la forma de la luna en la platería].

Finalmente, con relación al tipo de uso de la platería, Marco Paillamilla señaló que también es señal de estatus:

Antiguamente era mostrar que el que tenía más plata, le ponía más joyas a su mujer. Porque cuando iban a un evento, digamos a alguna ceremonia, todas tenían que ir con hartas cosas en el cuerpo.



DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

El rango de dispersión de los *chaway* incluye las regiones de Arauco, La Araucanía, Los Ríos, Los Lagos, y por el lado argentino, en la Patagonia, donde también fue usado por el pueblo aonikenk (tehuelche). En la actualidad, y por el trabajo ligado a las artesanías, se distribuye por todo el país.

Este tipo de piezas representan, junto con los *tüpu*, la tipología con la mayor antigüedad que se conoce en La Araucanía. Si bien el uso de la platería tuvo su auge a contar de fines del siglo XVIII y, sobre todo, durante el siglo XIX, tal como lo han indicado Gordon y colaboradores (1971) y Campbell (2004, 2015), existió un amplio uso del metal de cobre en tiempos prehispánicos, según los hallazgos advertidos en Labranza, Gorbea-3 y Pitracó 1, en la región de La Araucanía.

Según indica Campbell:

La continuidad que se pudiera observar entre los aros cuadrangulares con muesca El Vergel y los aros cuadrangulares sin muesca y trapezoidales Mapuche, es sumamente interesante. Ocurre que los primeros son los únicos aros de la tradición de trabajo de metales El Vergel que aparecen en todos los sectores de la Araucanía (Isla Mocha, costa y valle) y en todos los tipos de entierros (urna, cista, canoa y entierro directo). Es decir, a diferencia de los restantes aros prehistóricos, estos son los únicos adornos que aportan una imagen de unidad a todo el territorio ocupado por el Complejo El Vergel (Campbell, 2015 p. 634).

Con relación a los antecedentes históricos que se mencionan, el mismo autor recoge algunos testimonios coloniales que dan cuenta de la forma de los *chaway*:

La descripción de González de Nájera (1889 [1614], p. 47) de “zarcillos [...] a modo de ruedecillas de reloj” calza bastante bien con la de unos aros circulares planos con su característico denticulado perimetral, y denotaría que a principios del siglo XVII estos seguían en uso (Campbell, 2015, p. 634).

Con respecto a este tipo de antecedentes, también Morris von Bennewitz menciona la descripción dada por los cronistas coloniales:

Los primeros cronistas, compañeros de armas de Pedro de Valdivia, documentaron el uso de esos adornos hechos de cobre y oro nativos (Morris 1988, p. 38). También indica otra fuente que señala la palabra “upul”: “A su vez Diego de Rosales, en la primera mitad del siglo XVII, señala

al referirse a los aros que cuelgan de las orejas de las mujeres como “patenas cuadradas que llaman Upul de metal de vasinica, de plata o cobre... (Morris, 1997, p. 72).

De igual manera, con respecto al uso de los *chaway*, Walter Reccius (1983), en su propuesta de división temporal de la platería mapuche, señala que los aros, como tipología, existían desde el periodo prehispánico, tal como lo señalan las fuentes coloniales que indican su utilización. Citando a Pedro de Valdivia, el autor recoge la siguiente información: “Ellas andan como las del Mapocho, salvo que traen una manera de zarcillos de cobre (...) acostumbran traer zarcillos de cobre y traen en cada oreja ocho a diez, porque no se les da nada por otro metal, aunque lo tienen” (Reccius, 1983, p. 18). A menudo, las descripciones no son muy específicas en las crónicas coloniales; sin embargo, y pese a ello, es posible indicar que los zarcillos o aretes fueron utilizados de manera muy amplia, desde Itata a Chiloé.

Siguiendo al mismo autor, nos propone una primera época que va desde la Conquista española hasta el siglo XVIII, y en la que comienzan a utilizarse metales nobles, como la plata, “reducidos a tipo de prendedores y aretes” (Reccius, 1983, p. 18). Además, especifica que los aros de tipo *üpul* afloran en la tercera época (siglo XIX): “En esta etapa comienzan a fabricarse los aros campanuliformes (chaguay-upul), los aros trapezoidales más reducidos en sustitución de los cuadrados, aros redondos de diversos tamaños y más pequeños que los de primera etapa” (Reccius, 1983, p. 19).

Con relación a esta información, Pascual Coña señala: “En tiempo muy antiguo las indígenas no poseían muchas alhajas de plata; tenían el prendedor tupu y los pendientes, más no” (Coña y de Moesbach 1930, p. 211).

Ahora bien, con respecto a monografías específicas sobre la platería mapuche, en términos cronológicos, es Claude Joseph quien más las aborda, y según sus estudios, los *chaway* o *chawaytu*, tuvieron un papel central dentro de la platería mapuche. Así lo demuestra en *La platería araucana* (1928a). En algunos pasajes de este célebre texto, el autor describe parte del ajuar femenino y remite a esta pieza: “El ajuar se compone generalmente de un <trarilonco>, cadena plana que corona la cabeza a la altura de la frente y de la cual penden discos de plata; de los <chahuay> o pendientes de formas y dimensiones muy variadas” (Joseph, 1928a, p. 124).

Posteriormente, procede a describirlos en una forma más precisa:

Los <chahuay> o zarcillos son adornos de plata que las araucanas llevan pendientes del lóbulo inferior de las orejas. Los más comunes son discoidales; los demás, campanuliformes, son conocidos con el nombre de <upul>. Unos y otros son notables tanto por sus decoraciones como por su peso y sus grandes dimensiones. Algunos discoidales son compuestos y llevan varios pendientes menores; los <upul> se componen de una sola pieza (Joseph, 1928a, p. 134).

Algunos de estos *chaway*, por el peso del material de la plata sobre la zona del lóbulo inferior generaban roturas. Esta explicación, por ejemplo, se halla en De Augusta (1916), a propósito del término “*katrünagün: Katrünagi chaway*: los zarcillos cortaron la oreja con su peso” (p. 78).

Tal como indicamos, las especificaciones de Joseph son bastante precisas respecto de la variedad de este tipo de piezas que pudo observar, proponiendo dividir entre *üpul* y *chaway*. Para el primero, el autor señala:

El <upul> tiene a veces forma trapezoidal y dimensiones de 9 centímetros de alto por 10 de ancho. Mas a menudo tiene la forma de una campana con algunas series a aberturas triangulares y rayas paralelas a los bordes. Además, puede tener fajas con rayas oblicuas muy apretadas y superficiales, o en zigzag. Existen también formas macizas con barras y protuberancias de mucho relieve fabricadas en moldes y que tienen dibujos superficiales rectangulares (Joseph, 1928a, p. 135).

Sobre los *chaway*, Joseph escribe:

Los <chahuay> discoidales presentan numerosas variantes en la distribución de los elementos decorativos. Algunos, de forma muy tosca, carecen de toda decoración; otros tienen sólo decoración marginal de arcos repetidos, de rayas oblicuas y arqueadas, de rayas oblicuas combinadas con arcos, o de arcos con líneas en zigzag (Joseph, 1928a, pp. 135 y 136).

También destaca algunas características que presentan a menudo los *chaway* en su sector inferior:

Las placas o esferas colgantes son centrales, en ciertos casos, y chicas; y en otros, marginales y relativamente grandes; las placas son romboidales, discoidales y posiblemente de otras formas. Algunas suspensiones centrales imitan lágrimas colgantes. Estas últimas formas son de gran valor artístico (Joseph, 1928a, p. 136).

Con respecto a la técnica de fabricación, el autor añade:

Los plateros fabrican los <chahuay>, laminando la plata con el martillo o fundiéndola y vaciándola en moldes. Recortan las láminas con tijeras o cinceles para conseguir discos de contorno muy regulares. Les hacen algunas aberturas con los bordes y emparejan con limas las partes recortadas. Practican una abertura circular mayor en la región superior del <chahuay> para aislar un filamento de plata destinado a penetrar en la oreja (Joseph, 1928a, pp. 134 y 135).

En otro de sus estudios, contribuye con nuevos datos:

Para confeccionar un chahuay se sienta en el suelo o sobre un banquito, acuesta su hacha, que hace las veces de yunque, delante de él, coloca la moneda encima y con un viejo martillo la golpea fuertemente, durante más de una hora, hasta transformarla en un delgado disco de diámetro doble de la inicial. Al laminarla cuida conservar el mismo espesor en todas partes menos en los bordes que resultan algo más delgados. En cuatro horas transformó una moneda de un peso en un hermoso chahuay de cinco centímetros de largo por tres de ancho (Joseph, 1930a, p. 526).

Pascual Coña y Ernesto de Moesch (1930) complementan dichos antecedentes de la fabricación de un *chaway* por medio de la técnica de vaciado:

Si los joyeros, p. e. tenían la intención de fabricar un pendiente, ponían en el cajón un pendiente como modelo, dejaban imprimida su forma en la arena de las dos partes del cajón. Luego volvían a sacar el molde (a sacar el molde patrón). También se hizo un orificio donde estaban unidas (las dos partes de) en el cajón. En seguida juntaban sólidamente los dos cajones. Vertían después la plata derretida por el orificio. Cuando calculaban que se hubiera enfriado, desmontaban las partes del cajón y aparecía la plata cuajada, teniendo la misma forma que el pendiente modelo. Lo quitaban del molde y lo perfeccionaban con lima y martillo sobre el yunque. De esta misma manera procedían los joyeros en la fabricación de cualquier prenda de plata (p. 213)

Otra de las especificaciones de tipo técnico, fue dada por Castro Gatica, quien se desempeñó como profesor y entrevistó a distintos plateros hacia la segunda mitad del siglo XX. Este señala:



MChAP 3805

Chawai. Los chawai o zarcillos son adornos de plata que las araucanas llevan pendientes del lóbulo inferior de la oreja. El platero fabrica los chawai laminando la plata con el martillo o fundiéndola y vaciándola en moldes. Luego marca el modelo a realizar, lo recorta y pule para, finalmente, agregarle el elemento de sujeción con que lo mantendrá en su lugar de uso (Castro, 1977, p. 20).

Ahora bien, con respecto a los usos de estas piezas, distintas fuentes aluden a que se disponen tanto de manera cotidiana como ritual, principalmente como parte del conjunto que ocupan las mujeres. Sin embargo, recientes investigaciones señalan que su uso, para el caso del *chaway* anular perlado, también estuvo extendido entre hombres:

Georg Schythe también obtiene piezas similares en el extremo-sur patagónico, en Punta Arenas, en 1853-1865 (Hartmann, 1974, figs. 64-69). Esta forma parece haber sido de uso cotidiano aunque menos común, y no exclusivo de las mujeres: el listado de la colección berlinesa asocia esta forma de aro con el ajuar femenino, pero especifica que: “también en uso entre los hombres” (Núñez y Guerra, 2016, p. 336).

Con respecto a sus formas y al sentido iconográfico que pudieron tener, estas aluden a distinto tipo de elementos de carácter zoomorfo o fitomorfo. Tal como señala Castro Gatica:

Existe una gran variedad de chawai: de una sola pieza discoidal, romboidal o trapezoidal; con colgajos de diversas formas, calados, con decoraciones incisas, sin decoraciones, fitomorfas,



MChAP 1287

ornitomorfos y el campanuliforme upul, aro que llama la atención por su diseño y dimensiones: 6-10 centímetros de alto por 5-12 de ancho (Castro, 1977, p. 20-21).

Una de estas características es la que se vincula con los aros de tipo *upul*:

Su forma recuerda a la flor del copihue. Los hay totalmente lusus y con pequeñas líneas paralelas y oblicuas incisas en el borde inferior. Comunes son las perforaciones en sucesión horizontal y mesial, asimismo en la parte inferior en forma de triángulos opuestos y alternados. Otros tienen incisiones de líneas paralelas verticales a lo largo del aro. Miden de 5 a 7 cm de alto y de 3 a 6 de ancho (Castro, 1977, pp. 24 y 25).

Estas características asociadas a los *chaway* y a su confección se relacionan con la capacidad del *rüttrafe* para registrar la realidad que él observa: “Tanto el cuerpo central del *chawai* como los elementos adicionales constituyen un serio esfuerzo del platero por representar elementos naturales y los resultantes de su agudo espíritu observador o graficado en formas geométricas características” (Castro, 1977, p. 21).

Este aspecto se observa también en los *chaway* que poseen colgantes en sus extremos inferiores y que permanecen unidos a la placa. Painecura y Campos (2021) los caracterizan: “Hermosos aros *lafquenche* [gente de la costa] con finas grabaciones y con tres pines que simulan yenes (ballenas)” (p. 59). Este sentido de pertinencia territorial de las piezas de aros lo expresan también Antinao y Chihuaicura (2016):

Hay distintas formas y tamaños de aros. Sus significados varían de acuerdo al lugar. Los aros antiguos eran de metales gruesos y de una sola pieza, al trabajar el arco de este quedaba como alambre de 1 ml, hoy en día se hace con alambre soldado o remachado (p. 16).

Estos elementos dan cuenta de la importancia de la identidad territorial tanto en la confección como en el uso de los *chaway*.

Otro aspecto importante de los *chaway* está adscrito a un rito específico conocido como *katanpilun* (perforación de orejas) o *Katankawiñ* que es la ceremonia de perforación del lóbulo de la oreja, instancia en que distintas comunidades mapuche celebran el paso hacia la pubertad por parte de las niñas, y cuyo rito se reconoce por la utilización de un nuevo par de *chaway*. Este tipo de rito, también se conoce como *lakutun*, una ceremonia con el mismo sentido en que distintas familias celebran compartir el vínculo entre ancianos y niños. Según datos recogidos en las comunidades mapuche de Neuquén.

Toda la comunidad acompaña a la niña en este momento tan especial y único de su vida. Las mujeres recordarán su origen (*tuwün*), y su descendencia familiar (*küpan*) a través de su canto a la vida que le dio origen (*tayül*) armonizando su relación con el *Wajmapu* (cosmos) al son de los instrumentos que harán sonar los hombres dando valor a su cuerpo y a su espíritu. Este momento se perpetuará con la entrega de los *caway* (aros mapuche) y con una fiesta comunitaria llamada *Kawiñ* o *Katan kawiñ*.

Su baku se encarga de perforarle las orejas sellando con ellos el compromiso de guiarla en su nuevo rol (Confederación Mapuche de Neuquén, en Millapán, 2010, p. 30).

Este tipo de rito también fue descrito por Foerster (1995): “En la ceremonia de lakutun o katankawiñ se hacen ofrendas para que los dioses ayuden al nuevo vástago en su vida futura y se ruega, también, para que los atributos espirituales del donador sean igualmente poseídos por el receptor” (p. 91).

Un antecedente importante de este tipo de rito con respecto a las piezas de *chaway*, es porque al *rütrafe* generalmente se le encarga la confección de un par de aros con ocasión del *We Tripantu*. Tal como lo indica Andrea Szulc (2018):

Actualmente, tanto el *katan kawiñ* como el *bakutuvvn* se realizan en el contexto del *wiño y xipantu*, ceremonia anual por la “vuelta del Sol a esta parte de la Tierra”. Así, estos ritos de paso quedan entrañablemente vinculados a la celebración ritual del cíclico cambio cósmico dado por el solsticio de invierno (p. 85).



MChAP 3805

IMÁGENES
DEL CHAWAY



MChAP 3806



MChAP 1287



MChAP 3804



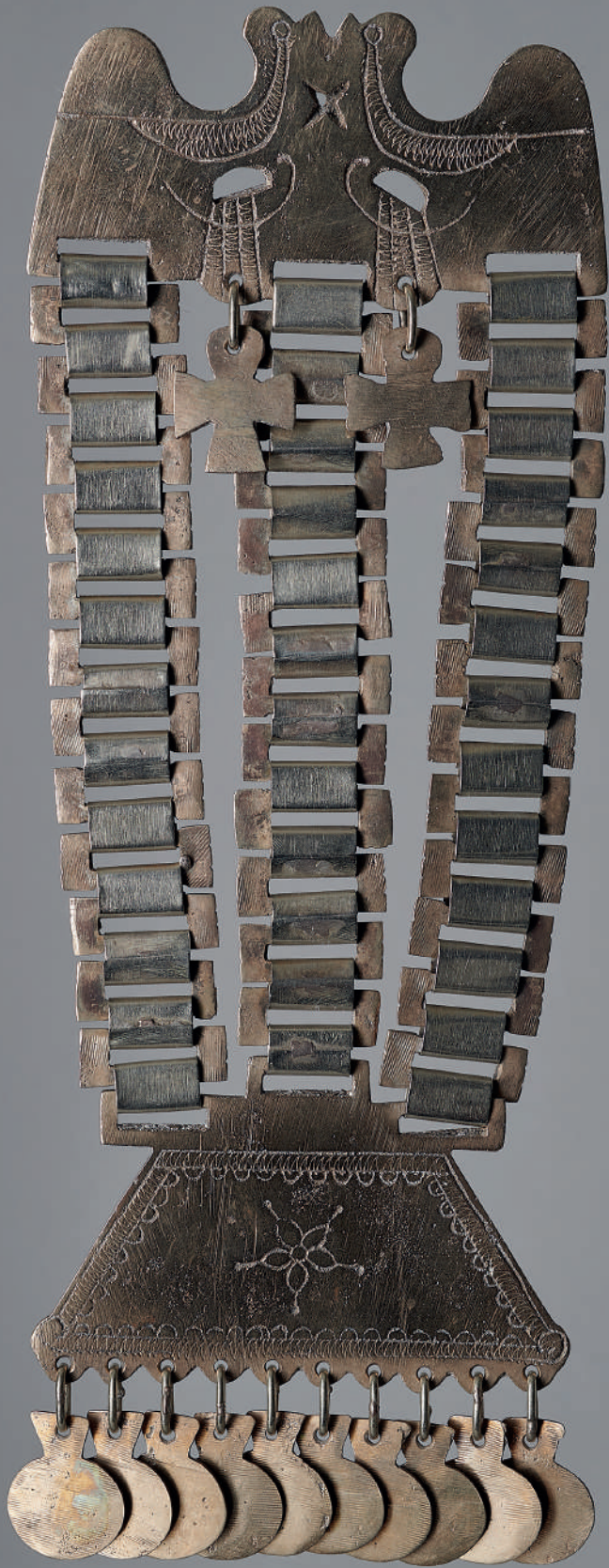
MChAP 3805

Keltatuwe/ Prenteor akucha

P. 168
P. 170
P. 175
P. 182

Introducción
Voces
Documentación bibliográfica
Imágenes del Keltatuwe / Prenteor akucha

MChAP 3807



INTRODUCCIÓN

Esta pieza es conocida bajo distintos nombres: *keltatuwe*, *prenteor akucha*, y en algunos casos, *trapelakucha* o *akucha*. Como nombre común, en español, también se le refiere como “siquil de tres cadenas”. Es de uso mayormente femenino y sirve como colgante pectoral para amarrar la *ikülla* o rebozo de las mujeres. En esta pieza es posible advertir una variedad de símbolos e iconografías que expresan la complejidad de la religiosidad mapuche. Su estructura comprende generalmente tres segmentos: desde el sector superior, posee una placa estilizada con motivo de aves bicéfalas o figuras antropomorfas. En el sector medio, tiene tres cadenas unidas por eslabones que penden de la placa superior y que se unen, hacia el extremo inferior, con otra placa, la cual también presenta diseños estilizados.



MChAP 3808

MAPUCHE

169

El *rütrafe* Antonio Chihuaicura asocia la pérdida de la platería, sus saberes y la memoria de esta práctica a los procesos de despojo territorial mapuche producto de la “Pacificación de la Araucanía”. A causa de esta pérdida, afirma que creció escuchando estas historias de desposesión y, por esa razón, para recuperar estas prácticas quiso aprender la platería:

Kom feley taiñ fütakeche yem, kom tremingün entrin mew... epe laleyngün ta entrin mew. Fey, rume niekefuyngün tañi rütran... fey mew wülingün tañi rütran tañi mongeal engün. Fey mew, re gütram mew mülefuy ta ad rütran püchikalu iñche. Fey mew iñche: “kiman ta rütran, piwün”. Fey mew, feypifñ tañi chuchu yem. “Eymi dewmalelen ta trapelakucha”, piengew, “dewmalelen trarülongko”, piengew. Welu dew weche wenrungelu iñche (...) “dewmalelafen may tañi rütran em”, piengew, “dewmaleltuen”, feypienew. [De esta manera estuvieron los ancestros, todos ellos crecieron en hambruna, casi mueren de hambruna, solían tener todos su platería, pero ellos la vendieron para tener sustento para vivir. Por eso, solamente a través de la memoria conocí del *rütran* cuando chico. Entonces me dije a mí mismo: “Aprenderé a trabajar la platería mapuche”. Eso le dije a mi difunta abuela materna: “Tú me harás una *trapelakucha*”, “me harás un *trarülongko*”. Eso fue cuando yo ya era joven. “¿Me harías, por favor, mis antiguas piezas de platería?”, me dijo (la abuela). “Vuelve a hacérmelas”, me solía decir.

También apunta a la necesidad de que, para nombrar las piezas mapuche de los museos, es importante saber el idioma:

Kimnole engün mapudungun tüfachi pu museo... kümelayafuy tañi feypial. Chumngechi ta akuy ta pu rütran museo mew. Feychi pu che küpal-lu feychi rütran, kimlafuy chem no rume, kiñeke mew. Fey, kümelayafuy. Tañi üy chi pu rütran, kaley. Kaley meli witrán mapu mew. Kiñe üy ngelay. [Si la gente no conoce el *mapudungun* en los museos, no es algo bueno para nombrar piezas. ¿Cómo fue que llegaron las piezas al Museo? La gente que trajo estas piezas de platería (coleccionistas) no conocía casi nada, en muchas ocasiones. Eso no es bueno. Además, los nombres de la platería cambiaron. Cambió por todas partes. No existe un solo nombre de las piezas].

Al establecer la siguiente dinámica de conversación mapuche (*nütram*), recordó una metáfora, puesto que el despojo de la tierra tuvo su correlato en el despojo del saber acerca de la platería:

Tüfachi rütran. Tañi üy, püchi rütran tañi üy engün. Rupay che tañi mongen, ka femngechi niey tañi mongen tüfachi pu rütran. Ka femngechi petu tañi mülenon ta awkan... doy newengefuy ta mapuchengen, fey kaley tañi üy engün... fey rupalu ta awkan, langümgelu ta inchiñ... fey, fillangewetuiñ inchiñ... fey, ñamlalu reke ta kimün ka felewetuy tañi üy chi pu rütran ka... ka niewenotulu ta tüfachi rüpi, tüfachi rütran wül-lu engün. Fey, femngechi amuley tañi mongen ka tüfachi pu rütran. [Cuando la vida de la gente cambió (con la “Pacificación”), de esa misma manera cambió la vida de estas piezas de platería. Cuando no había guerra, era aún más fuerte el ser mapuche, pero cuando ocurrió, se cambiaron los nombres. Luego de pasar la guerra, cuando nos asesinaron, cuando entramos en la miseria, de esa misma manera se fue perdiendo el conocimiento, y por esa razón, así también se fueron perdiendo y cambiando los nombres de la platería. Porque ya no había un camino, por esa manera se fue perdiendo la platería. Y de esta misma manera es que fue cambiando también la vida de la platería].

Por otro lado, al recordar los nombres comunes con los que se conocen estas piezas: *süküll*, *trapelakucha*, Antonio Chihuaicura indicó:

İñche tañi mapu mew, süküll pingey tüfachi rütran. Süküll pingey. Kakelu trapelakucha pingey. [En mi tierra, se le nombra *süküll* a esta pieza. Se le llama *süküll*, otros le dicen *trapelakucha*].

Trapelakucha. Feypikefyiñ inchiñ. Nieluam akucha tañi retrüntungeam. Tüfa ta ngelay ta akucha tañi retrüntungeam. Fey mew inchiñ, trapelakucha pikefyiñ...Ka chi doy wünen... rütran nielu pu domo. Doy fanelu. [Se llama *trapelakucha*. Nosotros le decimos así, porque tiene una aguja para prender. La otra (*trapelakucha* de un eslabón, *cruselis*) no tiene una aguja para sujetar. Por eso nosotros le decimos *trapelakucha*. Es la pieza principal que tienen las mujeres, la que más pesa.

Sobre los contextos de uso, Chihuaicura señaló:

Ruka mew rume pünengekelay rütran. Re chaway, re püchiken rütran tañi fanekenofel tañi küdawael ka. Tañi küdawael pu che, fey re ngütram mew miyawkelay. [En la casa no se ocupan estas piezas. Solamente aros, o pequeñas piezas livianas que permiten trabajar, no anda con platería solo por andar].

May. Ka chi trapelakucha tukuñmukefuy pu domo fey tañi ikülla mew. Trapelakucha tañi impolngeal ikülla mew. Kiñeke mew müten tañi tukuñmukefel ruku mew. Mülefuy ruku mew tañi tukuñmageal ruku mew mülefuy süküll, epu süküll. Kam kiñe futa süküll kakelu rütran. [La *trapelakucha* era usada por las mujeres para su *ikülla* (rebozo), la *trapelakucha* para envolver y cerrar la *ikülla*. Algunas veces se solían ocupar más hacia el pecho. Para la zona del pecho, había para ello el *süküll*, dos *süküll*. O uno de mayor tamaño].

Al mostrarle que, en otros territorios, se le llama *trapelakucha* a la pieza que tiene una hilera de eslabones que finaliza en el sector inferior en una cruz (también llamada *cruselis*), Chihuaicura remarcó el carácter territorial que se tiene al momento de nombrarlas:

Cristian Vargas: *Kiñeke mew ta che fey tüfachi rütran... fey ta ka Pangipüllü püle doy puel püle, tüfachi rütran trapelakucha ka pingey.* [Algunas veces, a esta pieza (las *trapelakucha* terminadas en cruz), por la zona de Panguipulli, también se les dice *trapelakucha*].

Antonio Chihuaicura: *May. Fey allkün. Ka ramtufiñ tañi lamgen Clara, ka: “May, kiñeke mapu mew trapelakucha pingey’ pi. Welu nielay akucha, ngelay akucha tañi femngechi feypingeal ka. Welu fey pile engün kidu tañi kimün mew egün ka, kidu tañi mapu, tañi kimün engün ka. Mülewele, rupalu awkan... dew rupalu awkan, ñam nawlu kiñeke kimün. Trafonawlu kiñeke kimün. Ngewetunolu kiñeke kimün, fey felewetuiñ inchiñ tañ mapuche mongen.* [Sí, eso he oído. Y también le pregunté a la *lamgen Clara*: “Sí, en algunos territorios, se le llama *trapelakucha* (a esa pieza), pero no tiene aguja, no tiene aguja para ser llamada de esa manera”. Pero, si la gente la nombra así, es porque es su conocimiento. Es el conocimiento de su territorio. Cuando ya no hay, cuando pasó la guerra, se fueron perdiendo algunos saberes. Se resquebrajaron algunos saberes. No volvió a haber ese conocimiento y así quedamos nosotros en nuestra vida].

En otra entrevista, hablada en castellano, Antonio Chihuaicura recordó la costumbre suya de diseñar determinadas piezas por pares:

Generalmente uno no puede hacer una sola pieza porque [...] queda impar [...]. Entonces generalmente si uno hace un *trapelakucha* tiene que hacer dos, un *trarilongko* tiene que hacer dos... Un par de riendas son dos riendas en el año, en el ciclo, o la pieza para la cabeza.

Sobre este mismo tipo de pieza, el platero Marco Pailamilla esclareció algunos detalles técnicos respecto de su confección:

Esto es buril, el buril es una herramienta, como una lima, que antiguamente de hecho, ahí la hacemos, que es una lima cortada en diagonal, ¿ya? Y con esa uno trabaja haciendo caminos y la muñeca es la que trabaja aquí para seguir ese camino. Pero este no es con cincel, es con buril.

También Marco Pailamilla menciona que algunas *keltatuwe/trapelakucha*/prendedor no tienen las características de las antiguas, pero, aún así, son las piezas más solicitadas:

Sí, la verdad es que hoy en día, ya no mandan a hacer estas piezas tan específicas, finalmente están solicitando la *akucha* o *keltatuwe* y el *trapelakucha* que es este, pero ya como que salió de exposición, este con *pillan* (...) ya no está saliendo tan así, hace un montón de tiempo que no hago una pieza como esta. He hecho esto sí. Ambas cosas son solicitadas, y son las más tradicionales.

Además, concuerda con la información hallada en distintos registros sobre la lectura iconográfica, enfatizando en la unión de las placas inferior y superior por medio de eslabones, como una imagen de la conexión entre el cielo y la tierra:

Con estas placas uno dice qué relaciones puede tener con esto, es lo mismo que esto, que es la unión se supone de donde estábamos, pensando como un camino hacia arriba, toda la tierra de arriba, hay algo, y esos son nuestros antepasados que se supone que están acá arriba. Por eso yo creo que es esa conexión, independiente de la forma de las placas. (...) Se supone que son escaleras (los eslabones), caminos, que estamos uniendo nuevamente, volvemos a la unión de donde estamos y lo espiritual, siempre está eso.

El carácter bicéfalo de las placas superiores del *keltatuwe*, lo adjudica a una identidad territorial:

Y hay otras que son más marcadas todavía, más marcadas ya, pero es porque en esa zona hay más *treile* (ave treile, queltehue) que acá, son de otros estilos, donde estamos más para la cordillera, están las aves más grandes como el águila, el cóndor. (...) Y esto está más para el lado del mar, el queltehue (...) ese, por eso su forma y esta es más cuadrada, como más águila, más cóndor y esta es

más treile, entonces esto podría ser más lafkenche y este podría ser del lado de los pewenche, de la cordillera.

También comenta las transformaciones de estas piezas hacia un formato más pequeño, ya no como colgante, sino utilizado como aro, y enfatiza el carácter pedagógico de este uso y transformación:

Lo que estoy haciendo es enseñarle a usted que este aro es una *akucha*, y ahora lo puede usar como aro (...) Los aros generalmente eran de este tipo (*upul chaway*), pero de hecho, igual se hacen aros. Hay gente que no está de acuerdo con que se hagan aros, porque se dice que no está en la simbología (...) Pero yo digo que la simbología está, lo que no está son los eslabones, claro, porque no le puedo hacer tres eslabones a un arito así (...) Pero igual le estoy enseñando a usted que esto existe (..)

se transmite el conocimiento (...) se transmite, por último, ya, algo te llevas, un concepto de una *akucha*, esto era un prendedor, pero yo lo uso en aro, yo siento que le estoy enseñando a la persona.

Marco Pailamilla sintetiza:

Porque toda la cosmovisión mapuche está dentro de esta pieza, aquí yo puedo expresar toda la cosmovisión, dentro de esta pieza, creo que es la pieza más completa que hay dentro de la platería mapuche, y la más reconocida, que habla sobre nuestros antepasados, habla de la parte espiritual, donde entra y sale la vida, también habla acá de que estas cruces, que no son cristianas, representan a nuestros antepasados, la unión que tenemos, donde estamos nosotros, nuestra tierra, ¿ya? Y estos pines están representando la comunidad o los hijos que tuvieron, cada uno de nuestros antepasados.



MChAP 3807



MChAP 3808

DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Este tipo de piezas es un de las más características, valoradas y difundidas del arte de la platería mapuche. Sin embargo, no existe un consenso generalizado sobre cómo nominarla –*keltatuwe, prenteor akucha, shikill* de tres cadenas–, puesto que existen dos principios que considerar: por un lado, la variedad y diversidad territorial mapuche de la lengua al nominar una cosa y, por otro, los cambios sustantivos que ha experimentado la pieza, según la diversidad de fuentes analizadas.

Un ejemplo de ello queda denotado en los textos mapuche de finales del siglo XIX, entre estos *Los Estudios Araucanos* (1895-1897), de Rodolfo Lenz, quien al registrar un cuento tradicional dictado por Kalvun, hace mención de esta pieza: “*kom nentupay, piam, wesakelu, chaway, zikil, trapelakucha, tupu, medalla, itrokom, piam*” (“todo vino a sacar la ropa, aros, adorno del pecho, prendedor, medalla, todito” (Lenz, 1895-1897, p. 282). Lenz añade una nota al pie que define la *trapelakucha*: “Trapelakucha, el adorno que se lleva pendiendo del tupu” (Lenz 1895-1897, p. 282).

Posteriormente, el nombre de esta pieza será mayormente citado como “prendedor”, y en la mapuchización del término, *prenteor* o *prenteor akucha*, tal como indica De Augusta: “Aquí te manda entregar un prendedor el Padre, dije a mi madre. [akucha]” (1916, p. 49). Esta misma característica la destaca también Guevara (1927): “La pieza más generalizada entre los indios ha sido el prendedor, que a su carácter de adorno une el de la utilidad, pues sirve para prender el chamal o chal de las mujeres” (Guevara, 1927, p. 278).

Estas referencias señalan un cambio importante en el uso, difusión y valoración de esta prenda, la cual en tiempos anteriores al siglo XIX, no fue tan considerada. Es así como gran parte de las menciones y características de la pieza pueden encontrarse desde el siglo XIX. De Moesbach, a partir de los relatos de Pascual Coña, interpreta este cambio desde una variación del *shikill*:

En tiempo moderno se ha generalizado en reemplazo del *siquill* antiguo otro adorno. Tres cadenas de eslabones anchos y huecos están arriba unidas a una plancha de metal; abajo a otra placa semicircular con muchos discos colgantes en su parte inferior. Es regularmente de níquel; ya no tiene denominación araucana, “prendedor” se llama (Coña y de Moesbach, 1930, p. 215).

Este cambio del *shikill*, de una hilera de placas unidas hacia un *shikill* de tres cadenas, es también advertido en la caracterización preliminar que hace Joseph:

Los «siquel» y «trapelacucha» modernos se componen de eslabones rectangulares vacíos, enlazados por anillos cilíndricos bastante anchos. Los «siquel» tienen una placa superior compuesta de flores o aves estilizadas, de la cual parten las tres cadenas que sostienen la placa mayor semicircular con sus numerosos discos colgantes (Joseph, 1928a, p. 152).

Esta pieza destaca entre las más complejas realizadas por los *rütrafe* (plateros). El mismo autor señala parte de este proceso:

La mayoría de las piezas que entran en la confección de los <<siquel>> y <<trapelacucha>> son elaborados en series por los plateros, en sus moldes, y agrupadas después de diversas maneras, según un plan que se han trazado de antemano (Joseph, 1928a, p. 149).

Posteriormente, en otro estudio dedicado a la platería mapuche, Eduardo Pino Zapata, quien ejerció como director del Museo Araucano, actual Museo Regional de la Araucanía, definió esta pieza: “Trapelacucha: broche y prendedor pectoral ornitomorfo, que se usa para cerrar el manto” (Pino, 1962, p. 66).

Luego, agrega una hipótesis sobre su forma y estilo:

Desde luego, algunas de las piezas más conocidas, como el siquel y el trapelacucha, acusan una notoria inspiración hispánica en las formas ornitomorfos bicéfalas, que recuerdan el águila imperial de los Habsburgos y en las cruces de Malta que cuelgan como pendientes al extremo del siquel. Hay que considerar, además, que la platería fue una activa artesanía del periodo hispánico y que los mapuches adquirieron muchas técnicas de los conquistadores. ¿Por qué no habrían de haber asimilado esta? (Pino, 1962, p. 67).

Esta perspectiva será posteriormente discutida y complejizada a partir de trabajos etnográficos (Reccius, 1983; Wever, 1992; Paineicura, 2011).

Otro de los estudios importantes sobre platería mapuche y de esta pieza es realizado por Omar Castro, en un contexto de trabajo directo con distintos plateros, en el marco de planes de revitalización de esta práctica, durante los años setenta y ochenta. El autor también concuerda con los escritos anteriores (Guevara, 1927; Joseph 1928a; Coña y de Moesbach, 1930) en su denominación:

Prendedor. Esta joya pectoral es, hoy en día, la más característica de las joyas araucanas, a la vez que es la más usada por la mujer. Este prendedor ha dado base a discusiones y, especialmente, a confusiones pues algunos lo denominan *trapelakucha* (Castro, 1977, p. 27).

También destaca los tipos de estilización ornitomorfa, antropomorfa, zoomorfa y fitomorfa que posee esta pieza:

Lo más representativo de esta ‘prenda’ es su parte superior la que presenta un águila bicéfala de antiquísimo diseño. Tiene 3-4 cadenas de eslabones de las que pende una forma trapezoidal o semicircular en los más antiguos. De esta estructura penden colgajos de diversas formas: figuras humanas -hombre, mujer-, flores, discos y otras que el platero va creando de acuerdo a su espíritu artístico (Castro, 1977, p. 27).

Y también la peculiaridad de algunos de estos diseños: “De la parte superior del prendedor cuelgan, en algunos, dos objetos similares a los observados en la base de la ‘prenda’; en otros, sus adornos son diferentes” (Castro, 1977, p. 28). Por último, también le asigna una característica personal al uso y diseño de esta prenda: “El prendedor identifica a la mujer araucana dándole ese sello tan característico que la destaca con una personalidad propia” (Castro, 1977, p. 28).

Con relación a la presencia de esta pieza en el mundo mapuche y su periodización, según la revisión efectuada, en gran parte de los estudios hay consenso en el estilo “moderno” que presenta. En la propuesta de temporalidad realizada por Walter Reccius, este señala:

Cuarta época. A fines del siglo XIX la producción de plata es cuantiosa y está marcada por la aparición de una prenda muy novedosa, el sequil acucha o sequil de tres cadenas que cuelgan de una placa decorada con incisiones representando aves que se enfrentan. Estas cadenas rematan en una placa trapezoidal de la cual penden colgantes menores. Este ornamento se usa como prendedor y, en cierta forma, sustituye a los punzones, cuyo uso se reduce paulatinamente pasando a una función más decorativa que utilitaria (Reccius, 1983, p. 19).

Esta extensión de la pieza fue generalizada a lo largo del territorio mapuche, según el autor. Los cambios en su elaboración y el trabajo con materiales menos nobles producto del despojo (Flores, 2013) fueron también advertidos por Reccius: “Con posterioridad, los sequil

acucha o sequil de tres cadenas se convirtieron en el ornamento más popular de la mujer araucana y aparecen algunos fabricados de muy baja ley o algunas de sus partes de bronce” (Reccius, 1983, p. 19).

Esta eclosión de la pieza, según el autor, adquiere protagonismo frente a otras que usaban las mujeres mapuche:

Su popularidad es tan grande que en corto tiempo reemplaza a los demás y pasa a ser prenda obligada de la mujer mapuche, en todo el territorio de la araucanía. Ricardo Latcham, al ingresar al Museo Nacional de Historia Natural, los denominó sequil de tres cadenas. Los mapuches los designaron con el nombre de ‘prendedores’, ‘prendedores acucha’, sequil acucha o ‘pecheras’. Esta prenda se distingue de los demás pectorales porque en vez de llevarse colgando del traripel o tupu, tiene en su dorso un broche de aguja y eslabón, con el cual sirve las funciones del prendedor, reemplazando así al tupu o punzón acucha (Reccius, 1983, p. 20).

Llama la atención este último aspecto, ya que, al contrastarlo con los primeros testimonios (Lenz, 1895-1897), es posible observar un cambio respecto de la pieza como un conjunto, pues ya no estará unido a un *tüpu* o punzón como adorno, sino que lo reemplazará en la labor de fijeza y unión para la *iküilla* (rebozo).

Reccius describe la diversidad de detalles que tiene esta pieza:

Está conformada de dos placas unidas por tres cadenas de tipo moderno. La placa inferior está decorada con colgantes de medallas, figuras antropomorfas o cruces. De la placa superior y entre las cadenas, cuelgan, por lo general, dos pequeños colgantes en forma de cruces o antropomorfos (pillan). La placa superior está recortada en forma curvilínea y grabada diseñando dos aves sobre ramas, enfrentándose una a la otra (Reccius, 1983, p. 20).

Otro aspecto relevante es la oposición que hace de la interpretación de Pino Zapata (1962) acerca de la influencia hispánica de esta pieza:

Algunos han pretendido ver en esta simbología una reproducción del escudo imperial de los Habsburgo, afirmación que no creemos válida pues no corresponde a la iconografía ni a la cronología de la confección de tales prendas. La placa inferior es generalmente trapezoidal con sus bordes superior e inferior rectos, tres perforaciones

para recibir las cadenas de que pende y de 6 a 9 orificios para la ubicación de los colgantes (p. 21).

Durante las primeras décadas del siglo XX, es posible observar los cambios y transformaciones de esta pieza en lo que refiere a su peso, tamaño y pureza del metal, tal como lo registra Reccius:

Las dimensiones de los sequil de tres cadenas o sequil acucha, varían entre los 20 o 25 cm de alto y entre 7 y 11 cm de ancho, y su peso varía entre los 200 y 300 gr. El contenido de plata de estas prendas es variable. Al ser los últimos pectorales fabricados por los mapuches, se puede advertir en las piezas más modernas una notable baja en la ley de metal fino. A partir de 1930, con el uso de las nuevas monedas divisionarias, comienza a predominar el níquel y después de 1960 se produce una interesante combinación de placas de bronce con cadenas y colgantes de plata (Reccius, 1983, pp. 20 y 21).

Otro estudio que aporta distintas y nuevas perspectivas de análisis de la pieza, es el que ofrece Weber (1992), al enunciar que dicha pieza, para el periodo de trabajo de campo de la autora, tiene un uso más bien de tipo “ceremonial”, cuestión que concuerda con lo aportado tempranamente por Joseph (1930a) respecto de los adornos en la zona de Lanalhue. Además, la autora destaca su valor en cuanto es una pieza que se hereda:

Las joyas que se dejan de herencia y que tienen un valor ceremonial son el trarilonko, el prendedor (de tres cadenas) (Fig.1) y el trapelakucha. No estamos de acuerdo en que 'su uso cotidiano' da expresión al significado simbólico que tienen estas piezas. A diferencia de esta opinión, las joyas mencionadas no son usadas diariamente, sino sólo en ocasiones especiales, es decir 'para entrar al ngillatun' y otras ceremonias. La cantidad de metal, así como el trabajo necesario para confeccionar estas prendas son causas de que, expresado en un valor material, sean costosas.

La autora también se refiere a las hipótesis sobre la influencia hispánica en sus diseños:

Los pájaros que son pintados en el lado superior del 'prendedor de tres cadenas' son llamados 'cóndores del sol' (fig.), y según Mora una representación de los fundadores de la raza mapuche (Mora, 1986, p.28). Con esto, la joya es interpretada como un árbol genealógico mapuche. Sin embargo, Pino habla de 'una notoria inspiración hispánica en las formas

ornitomorfas bicéfalas, que recuerdan el águila imperial de los Habsburgos...' (Pino, 1962:68). Desgraciadamente, las dos opiniones carecen de antecedentes etnográficos. Será difícil o imposible sacar en claro la influencia de la nombrada representación española en la elaboración de los adornos tradicionales (Wever, 1992, s/n).

Una de las lecturas que ofrece la autora es asociar el detalle de las aves bicéfalas con el repertorio simbólico de distintas aves en el imaginario mapuche:

El lado superior del 'prendedor' se ven dos pájaros grabados que se miran. Estos pájaros fueron reconocidos como *maikoño* (tórtola que con su canto simboliza la mujer), *pinda* (colibri), *füdü* (perdiz) y *lioka*. Según el platero, el perfil representa un cóndor, *manke*. El nombre de este pájaro es usado mucho en términos mapuches, como en nombres, apellidos y topónimos. El cóndor también es muy apreciado por su capacidad y valentía en el ataque de sus enemigos (Alonqueo, 1985, p. 132, en Wever 1992, s/n).

Posteriormente, Morris (1997) retoma la problemática de la nominación de esta pieza:

El 'prenteor', como llaman los araucanos a la prenda que el investigador Ricardo Latcham denomina prendedor de tres cadenas y que, actualmente, los chilenos erróneamente la identifican como trapelacucha, aunque la trapelacucha es la prenda que remata en una gran cruz (Morris, 1997, p. 59).

El mismo autor concuerda con la tesis generalizada de dispersión de esta pieza desde finales del siglo XIX:

PRENTEOR. Con este nombre designan los araucanos al prendedor de tres cadenas. La joya fue creada a fines del siglo XIX por los plateros de Cautín. Desde allí su uso se difunde, posteriormente a toda la Araucanía desplazando, del favor de las mujeres araucanas, a las joyas de plata que antes engalanaron el pecho. La joya está compuesta por dos planchas de plata unidas por tres cadenas y pequeños colgantes que tienen formas discuales, antropomorfas o cruciformes. La plancha superior lleva en la cara posterior una fíbula que prende la joya al pecho. Tanto las placas, las cadenas, los grabados, los incisos y los colgantes, como asimismo, la forma en que está estructurada la joya, están en íntima relación con el universo de creencias mágico-religiosas de este pueblo (Morris, 1997, p. 59).



MChAP 3807

Este último aspecto iconográfico será determinante para los estudios posteriores sobre la pieza, en la medida en que permite visibilizar y complejizar el carácter simbólico que contiene para el mundo mapuche. El autor profundiza en esta visión:

Se ha dicho que en estas joyas está sintetizado el origen del pueblo araucano y su lugar en el universo. La plancha superior representa el espacio donde viven los dioses y los espíritus que los protegen, las dos aves serían los cóndores o aguiluchos del sol, antiguos linajes araucanos. Las cadenas representan el camino utilizado por el shaman o sacerdote para comunicarse con las deidades y la plancha inferior que tiene cierto aspecto antropomorfoide simboliza la tierra con el pueblo mapuche al centro. Los colgantes también tienen significados en este contexto (Morris, 1997, p. 185).

Sin duda, quien más ha aportado a esta complejidad del mapuche *rütran* es el platero Juan Painecura, quien destaca dicha profundidad simbólica a partir de la diversidad e identidad territorial mapuche: "Todas estas joyas se mantuvieron en el tiempo hasta el día de hoy

y fueron tomando formas y graficaciones diferentes de acuerdo al Fūta El Mapu (identidad territorial) a la cual pertenecen” (Painecura, 2011, p. 28).

Para Painecura, esta pieza, a la que denomina *keltatuwe*, refleja un manejo acabado de la técnica por parte del platero y a la vez da cuenta de la cantidad de plata que se tenía y destinó para las prendas de tipo ceremoniales:

Un salto de calidad importantísimo en la platería mapuche fue cuando los rüxafe conocieron, dominaron e implementaron técnicas del fundido, en un inicio principalmente para lograr láminas de mayor grosor y mayor superficie, lo que les permitía poder construir joyas de mayor tamaño y mayor complejidad como son los *keltatuwe*, *süküj*, *xapelakucha*, *rüxil*, *tupu* y *punzones*. (Painecura, 2011, p. 30)

Una lectura iconográfica y simbólica que une la estilización de los diseños del *prenteor akucha*, o *keltatuwe*, como denomina el platero, es el vínculo naturalista que mantiene con los espacios mapuche:

Se dio comienzo también por parte del rüxafe de la construcción de rostros humanos en un intento de darle forma a las fuerzas y energía generadoras de la vida (Elmapun, Elchen, Günemapun, Günechen), las que fueron soldadas a diversas piezas de la Platería Mapuche como son: *keltatuwe*, *xapelakucha*, *süküj*, *rüxil*, *yüwüb*, *küwü* (anillo) y *chaway*, hasta el día de hoy podemos ver estas figuras las que le dan mucha fuerza o energía a estas piezas y por supuesto a quien las usa (Painecura, 2011, p. 31).

Para el platero, esto implicará una distinción entre joyas ceremoniales, pero específicamente, agrupar y caracterizar aquellas que son portadoras de una filosofía mapuche: “Joyas con base filosófica-espiritual: *Keltatuwe*, *xarilogko*, *süküj*, *kübkay*, *punson*, *tupu*” (Painecura, 2011, p. 38).

Es por ello que, más allá de las diferencias en su nominación –*prenteor akucha*, *keltatuwe*, *trapelakucha* y *shikill* de tres cadenas–, sin duda es una de las piezas más renombradas para dar cuenta de la peculiaridad y complejidad de la religiosidad o cosmovisión mapuche. Painecura lo confirma así: “Debemos detenernos a analizar el *keltatuwe* (prendedor), ya que en su placa superior están expresados los contenidos de la idea de cómo aparece la vida en general en la naturaleza” (Painecura, 2011, p. 46).

Por la amplitud y las referencias que hace al platero de esta pieza protagónica del arte de la platería mapuche, trataremos sobre ello con más detalle.

Siguiendo la distinción de segmentos del *keltatuwe* –superior, medio e inferior–, el platero aporta con distintos comentarios e interpretaciones sobre el primero:

Los rüxafe lograron definir un diseño que considerara estos elementos como es la dualidad y determinaron que fuera un cuerpo de pájaro con dos cabezas, que a veces están enfrentadas y otras veces están mirando direcciones opuestas. El porqué es un pájaro otras veces es la graficación al parecer de una mosca, está determinado a que son los únicos que pueden volar tan alto hacia el cosmos y que pueden desaparecer de nuestras vistas tratando de demostrar el infinito del universo (Painecura, 2011, p. 46).

Esta interpretación está relacionada con el protagonismo de ciertas aves grandes (cóndor, aguilucho) y su vínculo con los ancestros (Wever, 1992; Faron, 1997 [1964]; Hilger, 2020 [1957]).

Para Painecura, la placa superior refleja dicha relación con los ancestros, como también, la variedad, identidad y pertenencia territorial mapuche:

En la placa superior del *keltatuwe* están expresados todos estos contenidos de nuestra filosofía. Las diversas incisiones que tiene así lo demuestran, el canal de la vida en general tiene diversas formas. Lo mismo el *tuwün*, el que se expresa también en una incisión que tiene varias formas (Painecura, 2011, p. 47).

Junto con ello, cabe destacar elementos de composición de *keltatuwe* reflejados en cualidades tales como la simetría, cuestión que el platero Painecura interpreta de las aves bicéfalas o rostros antropomorfos:

Nuestros antepasados crearon este diseño de la placa superior del *keltatuwe*, basándose en la armonía, en el equilibrio (es una pieza simétrica), a veces en ella está la figura de un rostro con formas humanas, que según sea representa a Elmapun (a veces tiene grandes orejas) (Painecura, 2011, p. 46).

Painecura también nota la relación entre los diseños del *keltatuwe* con los orígenes familiares, memoria colectiva y mitos fundacionales:

La incisión que representa al tuwün tiene varias líneas que las unen a otra línea que tiene un comienzo y termina en dos orificios de los cuales penden unas figuras denominadas püjü que representan a los iniciadores o fundadores de las familias en el Naüq Mapu (la planicie del Wajmapu), estos fundadores de las familias quedan en la memoria colectiva y sus espíritus quedan representados dentro de esta placa superior del keltatuwe (Painecura, 2011, p. 48).

Cabe complementar que, lo que Painecura denomina püjü (*püllü*, según el grafemario unificado), son figuras también conocidas como *llituche*, y evocan a las familias iniciadoras que quedan luego de acontecer el mito de *Treng-treng* y *Kay-kay*.

Otro aspecto importante que interpreta Juan Painecura corresponde al sector medio del *keltatuwe*, que comprende de tres cadenas unidas a la placa superior e inferior:

En ella se expresa la subordinación que tenemos los mapuches a los *newen* que generaron la vida. Nuestras autoridades y los *rüxafe* lograron definir de forma magistral estos elementos filosóficos en la construcción de las cadenillas que unen ambas placas, pero además del punto de vista técnico lograron darle movimiento a la pieza completa, equilibraron la pieza dejando un poco más corta la cadenilla central y obtuvieron también un sonido melodioso (*ragaw*) (Painecura, 2011, p. 49).

Con relación al conjunto de tres cadenas del sector medio, Painecura lo concibe como un mediador simbólico, que expresa el vínculo entre lo divino y lo terrenal en el mundo mapuche:

En la gran mayoría de los *keltatuwe* estas cadenillas son de eslabones, en otras son de placas (con diversos grabados) y las hay también de tubos. Cabe hacer notar que existen algunos *keltatuwe* de *machi* que tienen una placa intermedia en que unen las tres cadenillas y que hace notar su papel de intermediación entre los generadores de vida y los mapuche en el Naüq Mapu (Painecura, 2011, p. 49).

Esta visión mapuche de comprender este sector como un punto de conexión también se aprecia en la siguiente definición del prendedor *akucha* o *keltatuwe*:

Joya pectoral de cadena doble o triple. Su placa superior representa el mundo de arriba, el *Wenu Mapu*. Las cadenas representan la íntima

relación entre las fuerzas superiores, *newen*, y los humanos. Los colgantes simbolizan los espíritus de los antepasados. La placa inferior representa el mundo terrenal, el *Nag Mapu*, dominio de los conocimientos de la *machi* y pertenencia territorial del *longko* o jefe de la comunidad (Palacios, Chapanoff y Chacana, 2012, p. 46).

Para Painecura, la placa inferior está íntimamente relacionada con el plano humano: “En ella se quiere graficar la vida humana mapuche normal y espiritual, sus formas obedecen a los criterios de diseño que nuestras autoridades y *rüxafe* consideraron a la hora de armonizar la pieza en su conjunto” (Painecura, 2011, p. 50). También, como queda registrado en varios escritos (Reccius, 1983; Morris, 1997), la placa inferior puede evocar figuras antropomorfas estilizadas que, en palabras de Painecura, podrían ser:

Günempaun y Günechen están representados en algunos *keltatuwe* en la placa inferior en su centro con la figura de un rostro humano, pero normalmente, la graficación existente obedece al *gijatufe* del *lof* o *rewe* al cual pertenece la mujer que usa la joya (Painecura, 2011, p. 50).

Una última característica de los *keltatuwe/prenteor akucha/trapelakucha/shikill* de tres cadenas, es que, unidos mediante eslabones, presentan

una serie de pines que cuelgan de la placa inferior, su número va de seis a doce pines según sea la composición del *lof* en cuanto a las familias directas que los compongan y a la cual pertenezca la mujer mapuche que use la joya (Painecura, 2011, p. 52).

Complementando al platero, estos motivos pueden ser antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos y, generalmente, independiente de su diseño, reciben el nombre de *püñ-püñ*, o *püñ-püñel*, porque en lengua mapuche, el verbo *püñ-püñ*, significa estar colgado en el aire. Cuando estos colgantes tienen forma humana, pueden llamarse *chelke* y, si son cónicos, *llol-llol* o *cholol*.

Hecha esta interpretación, cabe destacar nuevamente la importancia de esta pieza en cuanto contiene y explica la complejidad simbólica, ritual, ceremonial y territorial que tiene esta pieza, pues, siguiendo a Painecura:

Como podemos ver en el análisis, esta joya, el *keltatuwe*, es la pieza principal de la Platería Mapuche, ya que en ella está la gran mayoría de los



MChAP 3808

conceptos filosóficos que como pueblo nos dimos para entender el mundo en el que nos encontramos y la relación espiritual a través de nuestras rogativas con las energías cósmicas que nos dieron vida (...) Desde la visión técnica de la construcción de la pieza se puede ver con meridiana claridad en sus distintos diseños: la armonía, el equilibrio, el movimiento, la sonoridad, la alegría y la unidad de sus partes en un todo único e irrepetible (Painecura, 2011, p. 53).

Está formada por tres niveles: la placa superior representa el cielo (*wenu mapu*), las cadenas de eslabones simbolizan el espacio (*wellin mapu*) y la placa inferior, nuestra tierra (*nang mapu*) (...) Generalmente, en la parte superior de una *trapelakucha* hay una aguja amarrada o soldada, por eso su nombre, *trapel* (amarrar) *akucha* (aguja, vocablo español mapuchizado). La aguja sirve para prender la pieza al *chamal* (p. 8).

Por último, tal como se ha documentado históricamente desde fuentes provenientes de crónicas, monografías y relatos orales mapuche, esta pieza ha recibido distintos nombres (*trapelakucha*, *akucha*, *prenteor akucha*, *keltatuwe*), pero su identificación es fácilmente reconocible por ser un colgante con dos placas, una superior e inferior y que, a través de la unión de tres cadenas que ligan ambos segmentos, refleja la importancia y permanencia del saber mapuche. Tal como refieren Antinao y Chihuaicura (2016), que la nombran *trapelakucha*:

IMÁGENES DEL
KELTATUWE/
PRENTEOR AKUCHA



MChAP 3807



MChAP 3807



MChAP 3808



MChAP 3808



MChAP 3808



MChAP 3807

E.

(1)



(2)



Ngürekan küdaw

Trabajos textiles

- (1) Trarüwe
- (2) Makuñ

El arte textil mapuche, dotado de conocimientos profundos en técnicas, símbolos e iconografías, ha sido mayormente realizado por mujeres. Es un arte transmitido de generación en generación, al alero de las prácticas, los afectos y las historias. Poniendo en valor estas dimensiones, se recogen los pareceres, voces y experiencias de las reconocidas maestras *ngürekafe* [tejedoras a telar] Matilde Painemil del territorio *wenteche* y Cristina Manquepi del territorio *pewenche*. Ambas dan cuenta de la propia diversidad territorial de la práctica del textil, en concordancia con las propias procedencias de las piezas seleccionadas.



MChAP 1684



Yo he tenido mucho *pewma* con los *pu longko*. A veces me dicen: no deje de trabajar, porque... tiene que hacer esta manta ahora, me dicen. En el sueño. A uno como que le hablan en el sueño.

Pu mapuche, los mapuche que somos nosotros, siempre copiamos la naturaleza, siempre estamos sacando la naturaleza. Por ejemplo, esto como el arcoíris, 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.

Matilde Painemil

Trarüwe

P. 190
P. 191
P. 192
P. 197

Introducción
Voces
Documentación bibliográfica
Imágenes del Trarüwe

MChAP1683





INTRODUCCIÓN

El nombre *trarüwe* proviene del término *trarün*, que es amarrar, atar, ceñir, y la partícula *-we*, sufijo que indica la “cosa utilizada para” o el “lugar donde se realiza una acción”. Por tal razón, se le traduce como faja, o faja ceñidora. También, por razones fonéticas, se le menciona como *trariwe*. Según De Augusta (1916) y Englert (1934), estas fajas también reciben el nombre de *chumpi trarüwe*, o simplemente, *chumpi*. El primero indica: “Faja de lana con que se ciñen las mujeres y que por su dibujo se llama chumpi. En las orillas es de color blanco con negro y en el centro lleva un dibujo de color rojo con amarillo” (De Augusta, 1916, p. 27). Englert (1934) complementa la misma información: “—Quichua: ch'umpi = color castaño. (Midd. 397); chumpi = la faja de los indios, el ceñidor hecho de lana de diferentes colores. (Midd. 361). La palabra araucana se deriva, sin duda, de chumpi. Si este vocablo tiene relación con ch'umpi, no podemos averiguar” (p. 11).



MChAP 2871

VOCES

Sobre las formas de uso y la tipología *trarüwe*, Cristina Manquepi explica:

Eso es lo que conversamos ayer con la *lamngen* [Matilde Painemil]. Y esto lo usa la mujer, las *ñaña* para eso, para fajarse. Y todos no tienen esto, esto lo usan las mujeres, en eso que le dice usted *lukutuwe* (...) Solamente mujeres, antiguamente eran para las puras mujeres. (...) Sí, y los hombres podían usar distinto, pero de esto eran puras mujeres y ahora lo hacen en *trarilongko*, yo lo he visto en hartas partes (...) debería conservarse, pero que ahora, por ejemplo, la persona que no sabe tejer, ya va a una clase de tejido y dice, no, si a mí me gustó esto, ah, yo lo hago, pero no saben el significado que tiene (..) Sí, va asociado con la mujer (...) dicen que esto tiene, antiguamente tenía mucha fuerza (...) igual que para el *lëllipun* [rogativa], es así de nosotros. Este lo usaban las mujeres que agarraban *kultrung*.

El *lukutuwe* es una iconografía mapuche presente en fajas y mantas que representa a una figura orando. Respecto a este diseño, Matilde señala:

Fey ta lukutuwe (...) Hoy en día se ponen en los *makuñ* [mantas] estos *ñimin* [diseños], pero eso no debería así, solamente en los *trariwe*, pero como está para negocio todo, entonces le ponen eso, pero tradicionalmente, hay que hacerlo en el *trariwe*, porque *lukutuy domo* [las mujeres hacen rogativas], porque siempre *ta niey ta* [tiene su familia, *niey ta püñeñ* [tiene a sus hijos], reúne a su familia, y haciendo *lukutun*, *ngillatukey* [arrodillándose, hacen plegarias]... Por eso se lleva el *lukutuwe*, *rume fali* [es muy valorado], y por eso nosotros hacemos *lukutuwe*.



MChAP 1684

Generalmente, los *trarüwe* se asocian con un uso femenino y están relacionadas con el cuidado y la protección del vientre, tanto del frío como de las fuerzas realizadas al cabalgar o sostener peso en actividades cotidianas. Presentan motivos zoomorfos, antropomorfos y fitomorfos, y una variedad amplia de colores y dimensiones. Su principal uso es ceñir el vestido denominado *küpam*, o también *ekull*. Aunque poco comunes, también hay *trarüwe* de hombres con la misma función, en este caso para sujetar el *chamall* o la *chiripa*.

Según Fiadone (2007), los *trarüwe* femeninos también presentan una subdivisión: “Existen dos tipos de fajas femeninas: para mujeres adultas en edad y condición de procrear (*trarüwe*) y para niñas impúberes (*pichittrarüwe*)” (p. 58).

Con respecto a la antigüedad de esta tipología, como afirma Chacana (2012, p. 1), el uso extendido de los *trarüwe* data desde tiempos precolombinos:

Desde el más remoto pasado se evidencia la existencia de la faja mapuche. Es el sitio Alboyanco (1300-1350 D.C) de la denominada Cultura El Vergel, donde se encontraron fragmentos de tejido de lana de llama, constituyendo el hallazgo material más antiguo que se tiene de una faja, en el Centro-Sur de Chile (Brugnoli y Hoces,1995).

Complementando la antigüedad de los *trarüwe*, Trivero (2021) recoge una mención antigua del uso de estas fajas que puede encontrarse en los textos coloniales de Jerónimo de Vivar:

El traje de esta gente era antiguamente unas mantas de lona que les tomaba desde la cintura hasta la rodilla; ciñanselo al cuerpo y el de ellas era una manta pequeña revuelta por la cintura y le daba hasta la rodilla. Con una faja del tamaño y ancho de una cincha de caballo se ata por la cintura y otra manta pequeña echada por los hombros y presa en el pecho y dale hasta la cinta (p. 2).

Con respecto al plano iconográfico, antecedentes directos de documentación visual de esta pieza pueden hallarse tempranamente en las crónicas de Diego de Ocaña (1600), al elaborar dos dibujos de mujeres con esta pieza en su indumentaria; igualmente, en las crónicas del viaje hecho por Frezier (1902 [1716]).

La autora Susana Chacana (2012) enfatiza en la recurrente mención que tanto viajeros como soldados hicieron de los *trarüwe*, al notar la variedad de sus motivos y representaciones:

Resulta interesante notar que los soldados Carvallo y Subercaseaux se refieren a trariwe “bordados”, es decir, seguramente observaban motivos o iconos que parecían estar bordados sobre la lana, tal vez por falta de conocimiento y apreciación no se percataron de que los diversos motivos que ellos llamaron “bordados” en realidad eran tejidos complejos (p. 8).

En monografías acabadas sobre el arte textil mapuche, destaca *Los tejidos araucanos* (1928b), de Claude Joseph, en la cual se constata el gran valor que le asignan las propias tejedoras al *trariüwe*:

Los <<trarihues>> (de trarin-atar) son fajas largas y angostas de un tejido esmerado y bien decorado que los mapuches de ambos sexos usan para sujetar el chamal a la cintura (...) El <<trarihue>> es el más complicado de los tejidos araucanos. Las tejedoras que lo saben confeccionar gozan entre las otras de gran consideración. Se les concede el título de <<vaqueana>>, término que en Araucanía corresponde al concepto de perito en la materia (p. 1271).

En fecha similar, y como compañero de viaje de Joseph, Samuel Lohtrop (1930) se refirió de esta forma a los *trariüwe*:

Trarihue (belt): both men and women wear belts, which are both tightly woven and at times elaborate in pattern. Commonly there are two major designs in the center, and these are flanked by two, three, or four minor patterns. The ends are fringed. Sometimes the major motives are geometric, but usually they are highly conventionalized life forms. One of the commonest seems to be a development of the plumed-serpent motive and can be traced northward to Canada via the Chavin stone, Chiriqui alligator, etc. (p. 327).

Ambas monografías tempranas recalcan la diversidad de motivos que pueden encontrarse en estas tipologías y su prevalencia desde tiempos muy antiguos, y que las tejedoras asignan según su experticia. Como afirma Joseph:

Las tejedoras adornan los trarihues con una serie de motivos o con dos o más series que repiten periódicamente. Los motivos suelen ser simétricamente dispuestos a uno y otro lado de una línea media longitudinal. Estos tejidos son los que presentan los dibujos más variados (1928b, p. 1275).

Pascual Coña (Coña y de Moesbach, 1930), narrando sobre su infancia mapuche y también dando cuenta

de relatos antiguos que le transmitieron, describe la indumentaria mapuche femenina y la forma de vestirse, refiriéndose al *küpam* y al *trariüwe*. A pesar de que en la traducción de De Moesbach se pierden los términos, estos sí se incorporan en *mapudungun*: “La mujer concluye por ceñir el quipam [*küpam*] con el ceñidor llamado cinturón de la cintura [*trariüwe*]” (p. 210 - 211). Menciona, además, la importancia, habilidad y valoración que tienen los *trariüwe*, por ser una de las piezas que más experticia requiere:

Algunas mujeres fueron dibujantes de admirable perfección, realizaban en sus labores los más variados motivos como cruces, triángulos, flores, diversos animalitos y pájaros, hasta figuras humanas, pendientes y muchos otros modelos más. Sus artefactos más ricamente adornados eran los cinturones de mujeres [*“trariüwe”*], las mantas y las alfombras llamadas lama y choapino: son obras de las tejedoras más hábiles (Coña y de Moesbach, 1930, p. 228).

A mitad del siglo XX, con respecto a los tejidos mapuche y sus estudios según el área de dispersión, destacan en Argentina los aportes realizados por Chertudi y Nardi (1961) y Delia Millán de Palavecino (1963). Ambas fuentes abordan el *trariüwe* desde su especificidad y complejidad técnica, contribuyendo con distintas ilustraciones y fotografías que muestran tanto su elaboración como su producción final:

La faja o trarihue es una banda larga y angosta con una decoración inserta en el tejido mismo. Su labor y técnica de factura son ejecutadas preferentemente según un probable uso; pero en todos los casos es una banda de hilos compactos y coloridos. (...) La faja de doble faz, es ejecutada en un telar “de palillos o de cañas”, como designan las tejedoras al telar de dos cañas (colihue) plantadas verticalmente y entre las cuales tienden los hilos de la urdimbre de dos colores. La versión que responde al proceso del urdido y tramado de una faja durante su ejecución y tal como se ve en las fotografías es seguida paso a paso de acuerdo con el movimiento de los hilos y es como sigue: La distancia entre las cañitas marcará el largo que tendrá la faja una vez hecha. Para comenzar se ata el hilo rojo a una de las cañas y se lleva hasta la otra caña rodeándola y se vuelve al punto de partida. Esto se llama popularmente “dar vuelta entera”, y técnicamente “formar la urdimbre, el ocho” (Millán, 1963, s/p).

Desde los años ochenta es posible notar un mayor interés en esta tipología nutrida de enfoques interdisciplinarios provenientes de la semiótica, la estética, la historia del arte y los estudios visuales. Sin duda alguna, los aportes realizados por Gordon (1986), Mege (1987, 1990), Riquelme (1988, 1990), Bélec (1990) y Alvarado (1994) constituyeron una nueva etapa en el estudio de estas tipologías, centrándose en su dimensión iconográfica y simbólica. Parte importante de estas nuevas perspectivas incorporan en su metodología conceptos mapuche y, en algunos casos, los testimonios de las *ngürekafe* (tejedoras), también conocidas como *düwefe*.

El *trarüwe* aún es reconocido por su alto nivel de aprecio y complejidad en su confección, pero gran parte de los escritos buscan desentrañar los elementos iconográficos y formales con respecto a la religiosidad y cosmología mapuche.

Un artículo pionero en esta materia fue realizado por Gordon (1986), al analizar la presencia del mito del diluvio en los *trarüwe*, particularmente en la representación de dos figuras serpentiformes que se asemejan a las narraciones de *Treng-treng* y *Kay-kay*. Desde una revisión de fuentes, de fajas y de relatos, Gordon caracteriza la presencia de este mito en los *trarüwe* identificando el siguiente grupo: figuras antropomorfas estilizadas, dos serpientes en posición contrapuesta, símbolos de las serpientes en posición opuesta, imágenes mitad antropomorfas mitad pisciformes, figura infantil antropomorfa junto al pisciforme. Todo este conjunto de atributos e iconografías se suman a la importancia de comprender los textiles mapuches más allá de su función práctica. Para el caso del *trarüwe*, el autor concluye: “Mediante la faja decorada, la mujer mapuche es la conservadora, transmisora de la experiencia y la historia de su pueblo” (Gordon, 1986, p. 222).

Sobre este aspecto, cabe destacar la definición de Mege (1990) sobre el *trarüwe*, expandida de su noción práctica:

Cumple además con una función estética, pues con esta prenda irrumpe la fuerza del color en la vestimenta de la mujer, rompiendo la neutralidad negra del *kepam*. Genera un sentido horizontal de la forma y del color, al ubicar toda su riqueza simbólica en una franja que ciñe la cintura. Los colores y las figuras quedan "acostados" sobre el *kepam*, de modo que para poder verlos hay que doblar la cabeza. Es una ruptura plena: color, figura y simetría se rompen subversivamente en el *trarüwe*. Por último, las fajas cumplen una función semiótica; expresan significados con sus colores

y figuras. Nos "hablan" de sus propiedades simbólicas y de las mujeres que las portan, como también de ciertos contenidos elementales de la cultura mapuche (pp. 28 y 29).

Este mismo carácter de los *trarüwe* permite comprenderlos como portadores de altos y complejos niveles de significación materializada en lo simbólico e iconográfico: “El trarihue que usan las mujeres mapuches en la cintura tiene funciones mágicas. Expresa el anhelo de que los espíritus dadores y protectores de la vida amparen el receptáculo femenino donde ella se gesta” (Bélec, 1990. p. 95).

Otras iconografías específicas de los *trarüwe*, se refieren al *lukutuwe*, generalmente conocido como “el orante” o “el arrodillado”. Se trata de una figura estilizada, de carácter antropomorfa, elaborada en tonalidades negras y rojas sobre fondo blanco y que distingue varios segmentos reconocibles: una cabeza, un cuerpo y a sus costados, una representación de manos y rodillas. Según una primera definición, provendría del término *lukutun*, “arrodillarse”, y *-we*, que es un sufijo que puede indicar tanto “el lugar” o “la cosa” que sirve para desempeñar esa función.

Ahora bien, nuevos enfoques plasmados en distintas publicaciones (Fiadone, 2007; Chacana, 2012, 2013, 2017) complejizan tanto las etnocategorías como las interpretaciones realizadas durante la década de los noventa. Por ejemplo, en la misma discusión sobre el *lukutuwe*, es posible notar estas discrepancias. Al respecto, Chacana indica:

Cuando se preguntó a las textileras por el especial sentido de la prenda trariwe se refirieron principalmente al sentido de protección de la fertilidad y la familia que otorga esta prenda ubicada justamente sobre el vientre materno. También se dijo, que el trariwe busca el cuidado del que está por nacer, otorga importancia a la descendencia y a la sabiduría que encierra ser parte de un pasado, de un linaje. Todo lo anterior se representa simbólicamente en la figura tejida de manera reiterada, reconocida como un “árbol sagrado”. La mayoría de las textileras entrevistadas no reconoce un ser humano arrodillado en la figura del trariwe, el llamado Lukutuel, es para ellas una figura fitomorfa, un árbol creador de vida, desde donde viene y además germina la vida y la familia (Chacana, 2012, p. 14).

Estas miradas recientes son relevantes al momento de cuestionar muchas de las categorías y términos que en

el textil mapuche prevalecieron sin discusión y que, cotejadas con las voces y contribuciones de tejedoras y sabios/as, permiten conocer las significaciones y la riqueza del mundo mapuche para comprender su propia realidad. La misma autora incluye otro testimonio que distingue el uso de los nombres:

La señora Agustina Huichamán de Lumaco, al respecto dice “Una planta, persona no, porque son para usarlos en la faja. Una persona que está de rodillas ese se llama lukutulei, que está arrodillado, pero el otro que me dice Ud. lukutue, como diciendo que se pone esta pieza y ahí se arrodilla, ahí llevaría ese nombre de lukutue, como un cojín o una cosa así” (Agustina Huichamán). Entonces según esta antigua tejedora, el motivo esencial del *trariwe* es una planta y la persona es la que ocupa el textil para arrodillarse (Chacana, 2012, p. 15).

Estos testimonios constatan la presencia de un enfoque de diversidad y coexistencia de distintos saberes al interior del mundo textil mapuche en que estas categorías pueden cohabitar. Un ejemplo de ello es la lectura que hace Fiadone (2007) sobre los *lukutuwe* presentes en los *trariwe*, logrando vincular ambas interpretaciones: “Se trata de una estructura antropomorfa sustentada por una estructura fitomorfa. En sucesivas transformaciones, a partir de la imagen de origen, pasa de lo humano a lo vegetal y viceversa, significando una estrecha relación entre la carne y la madera” (p. 84).

Sumado a estos enfoques, cabe considerar otro de los aportes específicos de Susana Chacana sobre la tipología del *trariwe* y que dan cuenta de la necesidad de contemplar en el estudio de esta pieza la diversidad territorial mapuche plasmada en las identidades territoriales. Esta perspectiva, según la autora, es determinante para comprender los múltiples aspectos que caracterizan cada *trariwe*. En lo que refiere al color, por ejemplo, la autora indica:

Según los comentarios de las tejedoras, el color en primera instancia denota diferencia territorial, es decir, cada territorio utiliza los colores que le son propios. Otra distinción que identifican, es que el color, denota diferencias de género, es decir, la presencia de un cierto color, como el rojo, puede significar que el *trariwe* fue utilizado por un hombre (Chacana, 2012, p. 18).

Además, para reiterar esta dimensión, la autora propone un vínculo indivisible entre los componentes que caracterizan la producción textil mapuche sobre la base de color, territorio y tipo de *trariwe*.



MChAP 1769

Desde la perspectiva que nos ofrece el color de la faja y la memoria de las textileras, se evidencian consistentes relaciones entre el color, el territorio y los usos sociales de la prenda. El sentido cultural del color en este tipo de piezas emana con fluidez al punto de provocar en el observador rápidas conexiones con la naturaleza, su procedencia e imaginación acerca de quienes la lucieron y la amarraron a su cuerpo (Chacana, 2013, p. 10).

Un aspecto surgido del transcurso de sus investigaciones da cuenta de la persistencia de ciertas lecturas establecidas sobre el tamaño y la edad de las mujeres que portan estas prendas:

El largo y ancho de la faja también la distingue. Las fajas de niñas o jóvenes son más angostas, las de mujeres adultas son más anchas. El largo del *trariwe*, permite la cantidad de vueltas que debe dar alrededor de la cintura, la mujer de mayor edad requiere y usa una faja más larga, dando así, mayor firmeza (Chacana, 2012, p. 19).

Otra consideración sobre el *trariwe*, es la propuesta de clasificación de estas piezas de acuerdo con la ocupación, cargo o función de las mujeres que la portan. Por ejemplo:

A partir de los criterios mencionados, la colección de fajas del Museo se clasificó en las siguientes categorías: *trariwe* de *machi* (autoridad médica y religiosa), *trariwe* de *puñeñelchefe* (partera), *trariwe* de *kimche* (mujer sabia), *trariwe* de *küpulwe* (cuna), *trariwe* para *nütrowe* (tocado de plata) y *trarilongko* (para la frente del varón) (Chacana, 2017, p. 3).

Un aspecto final que cabe incorporar en los estudios específicos del *trarüwe* se relaciona con la lectura iconográfica ampliada que se ha podido identificar en un sinnúmero de fajas. Uno de los estudios más completos en este ámbito fue documentado por Alejandro Fiadone (2007) quien, analizando gran parte de los escritos y monografías realizadas tanto en Chile como en Argentina, logra un compendio y apartado bien sistematizado. El autor retoma algunos aportes vertidos por Mege (1990) e indica:

Las fajas femeninas poseen un centro, donde se desarrolla el discurso de los símbolos, y dos bordes. El centro presenta las figuras más importantes alineadas una tras otra en dos posibles combinaciones: una hilera de símbolos igual o una hilera de símbolos alternados, combinando grupos de tres, cuatro o más figuras iguales con grupos de nuevas figuras en disposición similar y, a continuación, una

repetición de lo primero u otras figuras, y así sucesivamente, hasta llenar el espacio central extremo a extremo (Fiadone, 2007, p. 58).

El estudio de Fiadone (2007) ofrece una guía iconográfica de motivos que, a modo general, están presentes en los *trarüwe* mapuche, identificando principalmente: *lukutuwe*, *lukutuel* ("el orante"), *rayen* (motivos fitomorfos a nivel general), *kopiwe/koshkulla rayen* (la flor del copihue), *folil mamüll* (raíces de árboles), *temu* (árbol de *temu*), *kollimamüll/kolü mamüll* (árbol de arrayán), *perimontu filu* ("serpiente" de la visión *perimontu*), *pürapürawe/rewe/ruka foye/kemukemu* (el *rewe* con peldaños del o la *machi*), *chelkantu* (figura antropomorfa masculina o femenina), *kulliñ* (animales, generalmente aves y vacunos), *welu witraw/welu witran* (la constelación de Orión) y *wirin/wiriel* (las líneas transversales coloridas que se ubican a ambos costados de las fajas).



MChAP 1774

IMÁGENES
DEL TRARÜWE



MChAP 1704



MChAP 1683



MChAP 1769





MChAP 2871

Makuñ

P. 202
P. 203
P. 206
P. 210

Introducción
Voces
Documentación bibliográfica
Imágenes del Makuñ

MChAP 1720







MChAP 1720

INTRODUCCIÓN

Makuñ significa “manta” en lengua mapuche. También se le nombra como “poncho mapuche” o “manta araucana”. Corresponde a un textil cuadrangular, usado como vestimenta, con una abertura hacia el centro por donde pasa la cabeza. Se confecciona mediante la técnica de telar a mano conocida como *witral*. Esta pieza existe en distintos tipos de colores, diseños y tamaños. Cuando estas mantas presentan iconografías o adornos específicos, se les antecede y complementa con otro nombre que detalla su técnica o diseño. Por ejemplo, pueden recibir el nombre de *trarikañ makuñ* o *trarín makuñ* (manta por amarres), *nükür makuñ* (manta con diseños), *ñimiñ makuñ* (manta recogida, con diseños distintos) y *longko makuñ* (manta de *longko*).

Con relación al nombre, Matilde Painemil denomina la pieza MChAP 1720 como *longko makuñ*.

Fey ta tüfa, fey longko makuñ, fey wingka fey ta “manta de cacique” pingey, kuyfi mu, ka femngechi fendegelafuy. Re longko tañi tukual. [Esto se llama *longko makuñ* [manta de *longko*], en español se le dice “manta de cacique”. Antiguamente, este tipo de mantas no se vendía, solamente era para que el *longko* las use].

También señala cambios en sus usos y dinámicas:

Fey ta amulen mu... falta mu ta che, itrokom, ngillangey, ka ngillay, ka müley ta museo mu, ngillangey, fey ta feymu ta fendey ta che, dewmay tañi fendeal, fey tañi iam, itrokom ruka mu tañi küme feleal ta che, itrokom, fey mu ta fendey. [Pero por la falta, se comenzó a vender, a comprar, y están en los museos, fue vendido, por eso es que lo vende la gente, lo hace para vender, para tener sustento para comer, para que todos estén bien en la casa, hay mucha gente que los vende].

Con relación al diseño, Matilde Painemil reconoce una serie de patrones de diseños que inciden en su nominación, a partir de los términos *nimiñ*, *ngüpüñ* y *nükür*.

Ka feyti, fey ta ngümiñ tati, ngümikan, femngechi mu, fey ta feley ta ñimiñ tati, wingka ka kontuy ñimiñ feychi mapu ngillay, femngechi dungu. [Y esto es un *ngümiñ/ñimiñ*, o *ngümikan*, de esta manera es que está el *ngümiñ*, las personas no mapuches ahora también hacen *ñimiñ*, los venden igual].

Ese es *longko makuñ*. (...) Se llama *trarükañ makuñ*. *Trarükañ* dice uno cuando está haciendo *trarikan* [la técnica], después cuando está hecho, uno dice *trarin makuñ*. *Petu trarikakey ta che tati* [todavía se está haciendo la técnica *trarikan*]. *Trarin makuñ* es cuando ya está hecho.

(...) *Nükür* también, *nükür makuñ* dice uno (...) estos son terminados, hay *nükür* que van en esta dirección, *nükür* le dicen *ñimiñ* también, ese le dice *nükür makuñ*, y después pasa aquí, *ngükür makuñ pifiñ*, yo también les digo *nükür makuñ*.

(...) *Ñimiñ makuñ* se le dice, y *nükür makuñ* es más antiguo. (...) *Fey tüfa ñimiñ makuñ ngetuy* [y esto pasa a ser manta *ñimiñ*].

(...) Esto es lana fina. *Kuyfi ñi ngürekafel* [es como se tejía antiguamente]. Esto es *trapüm füw* [hilo



MChAP 1915

torcido]. Y es finito, totalmente fino. Es trabajo antiguo. Y esta manta, *longko ñimiñ makuñ tüfa ka*. [A esta manta se le llama manta de *longko* con diseños].

Fey ta apo trarin [lleno de amarres, se dice], porque está lleno.

Con relación al color, Matilde asocia dicho componente con un aspecto ceremonial:

Es como azul (...) Es que *kuyfi, ta kurü azul pi ta che, Kallfü wenu Kushe, ngillatungey... feymu tati kallfu pingetuy fey ta... kallfü ta kurülay, kallfü*, un azul azabache. [Es como azul, es que antiguamente, “azul oscuro” decía la gente... también le ruega a la “anciana azul del cielo”, por eso se le denomina azul, pero azul no es negro, es como un azul azabache].

Feymu tati, siempre *ngillatun mu, ngillatun mu, ta che, fey tüfa ta ti, kurü ta muley... kurü ta küpaley ta mawün, küpaley ta fushku, fey ta füläng, fey ta Wenu mapu fülängküley ta chem re küme antü ngealu*, y a veces amanece azul, porque, ahí *miyawí ta che*. Ahí se ve la forma del cielo. *Azuley ta wenu*. [Por eso, en el *ngillatun*, en la rogativa, la gente, en eso está oscuro (cuando llueve), el color oscuro atrae a la lluvia, atrae el fresco, y el blanco, es por el cielo, que está muy blanco, despejado, e indica que habría un buen día... y a veces amanece azul y es ahí donde anda la gente. Ahí se ve la forma del cielo. *Azuley ta wenu* (el cielo está azul)].

Con relación a los componentes del *makuñ*, Matilde Painemil sostiene:

Este es *chiñay* [flecós] aparte, o sea que el *chiñay ta niekey ta makuñ, kiñeke mu doy fantekefuy ta chiñay* [los *makuñ* siempre tienen flecos, antiguamente, los flecos eran aún más largos].

También añade variaciones sobre su uso:

También ocupa el *machi, pewma mu ta chemiñ, elungeal ta makuñ ta pewma mu, kishu tañi pewma mu, well ta ñi machiletew ta pewmaeyew, femngechi makuñ ta tukulngey feychi makuñ mu*. [Según su sueño [*pewma*], se dice que tendrá este tipo de *makuñ*, según su sueño, o del *machi* que lo está iniciando, se le dispondrá si tendrá que usar este tipo de *makuñ*].

Por otro lado, con relación al trabajo y técnica para confeccionar este tipo de *makuñ*, Matilde indica:

La gente no tiene mucho tiempo para hilar, no le pagan el hilado fino. O sea que, también pueden pagar, pero cuesta mucho. Se hace un avance de unos cinco centímetros por día. Con tiempo suficiente, esta manta podría hacerse en tres meses de trabajo.

Un aspecto importante en la elaboración de los *makuñ*, son el tiempo y los materiales. Matilde señala:

Por ejemplo, si yo vendo una manta, yo tengo que juntar más de la mitad de la plata de la manta que yo vendí, para dejar comprado el material para no terminar esa manta en pura cosa comprada. Así que lo primero es el material y después los restos, todo para el gasto.

También se refiere a la destreza de la tejedora al momento de teñir:

Sí, lo tiño, porque si yo no tiño, no voy a saber, no voy a recomendar la manta, ejemplo, la manta roja, la manta negra, *iñche recomendalayan* [no la recomendaré], porque si yo no hice ese trabajo... de repente sale, hay mucho que veo en el cuello y la gente dice “está manchada, la camisa está manchada con la manta”. Y eso es por mal teñido. Hay mucha gente que tiñe mal.

Sobre la relación contemporánea de este tipo de mantas y sus diseños, Matilde indica:

Depende de lo que yo creo, porque hay mucha gente, a quien le gustó ese *ñimiñ* o no le gustó esa manta, le gustó más esa y quiere llevar esa y así. Entonces, el *ñimiñ* se presenta solo. Se presenta solo. Mira qué bonito. Y ese nomás, a veces mi cliente dice me gustó esa manta, más rato la paso a ver. Pasa y después pasa de vuelta y no lo encuentra (porque ya se vendió).

Sobre su proceso de creación:

Yo he tenido mucho *pewma* con los *pu longko*. A veces me dicen: no deje de trabajar, porque... tiene que hacer esta manta ahora, me dicen. En el sueño. A uno como que le hablan en el sueño.

Sobre el *trariñ makuñ* con teñido blanco y la presencia del *mallo kura*, Matilde recuerda su uso e historia:

Ese es el *trariñ makuñ*. Ese lleva *mallo*, antiguamente *fey tati feytichi trariñ makuñ, mallo duamkey*. [Esta es una “manta amarrada, requiere de la



MChAP 1915

pedra *mallo*"]. *Mallo* es una piedra. Es una piedra blanca. Pero eso se veía en Cholchol. Mi *Chaw Ngünechen* no repartía por todos lados. Por ejemplo, en el río Cautín no salía. Quizá el mismo río, pero en Cholchol se encontraba esa piedra. Yo en muchas ocasiones fui a buscar eso. ¿Y después qué pasó? Yo iba a buscar ahí mismo, en el *lewfü*, en el río, y de ahí se apropiaron los *wingka*, y empezaron a vender por kilo. Vieron que había interés y ahí lo vendieron. Entonces, por ejemplo, llegaba el tiempo de estirar la piedra al *lewfü*, corrían los *wingka* para ir a buscar por saco y lo vendían.

Con relación al proceso específico del *mallo kura* para teñir de blanco, Matilde señala:

Y qué era lo que pasaba por esa piedra. Esa piedra había que pasarla por la *callana* [vasija para tostar granos]. Igual que el trigo. Igual que tostar trigo. Se tuesta, se queda bien blando, bien blando y se parte, muy grande se parte, con el calor. Y enseguida, en un *kudi* [piedra para moler]. Y antiguamente, *kudi mür rupay*. Igual que hacer harina tostada. Y después fue el molino. Molino ya cuando se echó a perder, y entonces eso lo pasaba (...) Y ese *mallo*, lo dejaban en el agua tibia, en un plato, y de ahí se amarraba a la manta. *Trarikan*. Eso se hace con *ñocha* [fibra vegetal]. Y de ahí se hizo con *pita*. Ya cambió.

Respecto de la misma tipología de pieza, Cristina Manquepi la reconoce bajo los mismos nombres:

Yo lo conozco por manta de cacique, *longko makuñ* (...) A este es el que le decimos "llano", nosotros allá sí, pero este es el que lleva el *longko*, representa que somos *che* (...) y cualquier *chem* no se coloca esto, tiene que ser el *longko* (...) Es que al *longko* hay que identificarlo.

Sobre la misma característica, para reconocer al *longko* por su manta, relató la siguiente historia:

La otra vez que fuimos a una ceremonia, convidaron, y ahí le dije a mi esposo que andan cinco *longko*. No, me dijo, ¿cómo van a andar cinco *longko*? Porque cuenta. Después hicimos la ceremonia y ahí se presentaron (...) y lo obvio, ese es el *longko*, y claro y me dijo ¿y cómo supiste? porque andan todos con la manta así.

El uso del término *makuñ* quedó consignado en la primera gramática de Luis de Valdivia (1684) como “macuñ: camiseta de indio” (s/p) y “macuñtun: vestirse la camiseta” (s/p), y luego en Febrés (1765) como “macuñ: la manta, o poncho de ellos”, “macuñ” [makuñün]hacerla [la manta]” (p. 544). En De Augusta (1916) se define *makuñ* como: “makuñ /mɛkɔɲ/s. La manta o poncho de hombres, esto es: tejido cuadrado con una abertura en el medio para que pase la cabeza. || sobre makuñ. Pangui. Manta con labores” (p.129). También, para efectos de la nominación de esta pieza, abundan las referencias y crónicas coloniales que la singularizan como “poncho”.

La antigüedad de este tipo de piezas se remonta a épocas precolombinas. José Manuel Zavala indica:

Antes de la llegada de los españoles, los mapuches se vestían con tejidos de lana y conocían las técnicas del hilado, la tintura y el tejido. La inserción de la oveja europea y su proliferación permitió, sin lugar a dudas, aumentar la capacidad de obtención de lana puesto que, con anterioridad, los rebaños de hueques (animal del cual debe de haberse obtenido la lana) no eran, al parecer, muy numerosos, como se desprende del hecho de que los mapuches utilizaran su carne solo como alimento “ritual” en las grandes ocasiones (Zavala, 2011, p. 219).

Esta característica permite hablar de siglos de tradición textil en territorio mapuche y que, producto de las transformaciones e incorporación de nuevos elementos en la materia prima para su confección, como la lana de oveja, se ha visto ampliamente enriquecida.

Desde las primeras crónicas coloniales, bajo el nombre común de “poncho”, los *makuñ* son descritos como parte elemental de la indumentaria cotidiana del mundo mapuche y también como bienes de intercambio con las plazas fronterizas. Según Carvallo: “en lugar de capa, un poncho, que es una manta cuadrilonga abierta en el medio de modo que quepa la cabeza y quede colgada de los hombros por detrás y por delante, todas de lana y color oscuro” (Carvallo, en Lenz, 1910, p. 624). Además, el mismo cronista indica la cantidad aproximada de piezas de ponchos que la población mapuche y las plazas fronterizas españolas acostumbraban intercambiarse: “La sola provincia de Concepción recibía treinta mil ponchos anualmente de los indios en cambio de mercaderías castellanas” (Carvallo, en Lenz, 1910, p. 624). Por esta razón, en el marco de las relaciones interétnicas y de comercio de los *makuñ* en la actual Araucanía, Zavala (2011) señala:

El obispo precisa en su informe que los ponchos eran el único producto que los mapuches destinaban al “comercio” con los españoles y que esta actividad era practicada tanto por los mapuches de los llanos y de la costa como por los pehuenches de los Andes. El obispo señala igualmente que todas las etapas de la fabricación de los ponchos eran realizadas por las mujeres, reservándose a los hombres su comercialización (p. 220).

Por la importancia de los *makuñ*, el investigador concluye: “Al parecer, durante dicho siglo (siglo XVIII) estos ocupan el primer lugar entre los artículos mapuches destinados a la sociedad colonial” (Zavala, 2011, p. 219).

Este comercio de los ponchos o *makuñ* hacia distintas regiones es algo que también se traslada hacia Argentina. Como ha documentado detalladamente Garavaglia (2002), a través del poncho mapuche es posible dar cuenta de una historia multiétnica asociada con estos intercambios, contactos y redes de comercio y de valor que hubo entre la sociedad mapuche y la sociedad colonial, tanto en Chile como en Argentina. El mismo autor señala que, a pesar de que no se conozcan fuentes escritas sobre el poncho en ese país para la época de 1714, ello no quiere decir, necesariamente, que su dispersión por la región pampeana pueda encontrarse desde mucho antes (p. 187). Releyendo expedientes coloniales, según recoge el autor, hacia la zona de Tandil, en el sur de Buenos Aires, es posible encontrar una mención al comercio de *makuñ* en la razón de “que benian a comprar cavallos a trueque de Ponchos” (p. 188).

Ahora bien, con relación a los usos, tanto Mege (1990), Alvarado (2002) y Chacana (2012), leyendo a autores coloniales, como también cronistas y militares del siglo XIX, sostienen la distinción entre tipos de “*makuñ*” o “ponchos” que son de uso cotidiano y otros que son de tipo ritual-solemne. Uno de los primeros señalamientos de esta división, con respecto al uso cotidiano, es proporcionada por Alonso de Ovalle (1646), quien indica: “El cuerpo lo visten con la que llamamos camiseta y ellos Macuñ, y no es otra cosa, que hasta una bara y media de tela de lana, hecha una abertura en medio, a la larga, tan grande, quanto basta para entrar por ella la cabeza” (p. 91).

Luego, para efectos de esta distinción, Chacana retoma la discusión:

Según su uso, se pueden distinguir dos tipos: aquellas destinadas a uso cotidiano, caracterizadas por un tejido liso o simple, generalmente de un solo color, con escasa o nula iconografía, cuyo

sentido apunta esencialmente a dar protección y abrigo; junto a ellas, las mantas destinadas a dar mayor significación social a su portador, como las *trarikanmakuñ* (p. 31).

Junto con la finalidad de dar abrigo y protección bajo la lluvia, el uso cotidiano de los *makuñ* es también identificado en labores de pesca, como registra tempranamente Tomás Guevara:

En las reducciones de Quepe los mapuche pescan ahora con mantas o ponchos. Buscan partes buenas y tienden dentro del agua el poncho. Está amarrado en las cuatro puntas con lacitos de yeibun. Le ponen encima la ceniza del mote, después de lavado. Ahí llegan los pescados. Dos hombres están a la orilla en una altura. Cuando ven que entran, tiran de repente los lazos para arriba. Sacan varios pescados: a lo más, seis (Guevara, 1911, p. 150).

Para el caso de los *makuñ* utilizados en instancias rituales o diplomáticas mapuche, estos son ampliamente reconocidos por su variedad en diseños, formas y colores. Esta salvedad es también notoria en una de las primeras monografías sobre el textil mapuche, hecha tempranamente por Claude Joseph, titulada *Textiles araucanos* (1930). En este escrito, el autor sostiene la diferencia entre un “poncho común” y una “manta dibujada”: “El macuñ simple es una manta de tejido sencillo, sin decoración alguna. El <<Nequer>> macuñ es una manta dibujada de tejido más o menos complicado” (p. 1277).

Las mantas adornadas con fajas alternadas de diversos colores son llamadas con más precisión <<Huircán macuñ>> mantas rayadas. Las que son adornadas al estilo de los trarihues y lamas por la selección de los hilos de colores diferentes son conocidas con el nombre de <<Nimiñ macuñ>> (mantas recogidas). Otra manta muy famosa entre los araucanos es la llamada <<Traricán macuñ>> (manta amarrada). El calificativo <<traricán>> caracteriza una etapa de la confección, en la que amarran temporalmente ciertos hilos de la urdimbre. Llaman <<Pilel macuñ>> (cuello-manta la abertura central que rodea el cuello (1928b, p. 1277).

Con relación a la técnica del amarrado en la confección del *trarükan makuñ*, Chacana y Rodríguez (2015) describen:

La técnica de la *trarikanmakuñ* consiste en atar, amarrar o reservar parte de los hilos de la urdimbre antes de teñir, para posteriormente pasar los hilos de la trama y comenzar a tejer. Es en esta

última parte del proceso cuando aparece la iconografía que la distingue, guras blancas escalonadas sobre negro o rojo (p. 66).

Esta técnica ha implicado notables descripciones, tal como queda registrado en la documentación que se hizo de la *ngürekafe* [tejedora] Amalia Quilapi:

El procedimiento del *trarikán* consiste en tomar asas de hilos de lana que luego serán montados como urdimbre en un *witral* o telar parado. Estas asas son fuertemente amarradas en tramos regulares con hojas de ñocha antes de que los hilos sean sometidos al proceso de teñido con colorantes naturales. La ñocha comprime las asas de lana, impidiendo que los pigmentos contacten dichos hilos. Cuando termina el procedimiento se obtiene un hilado teñido con bandas sin teñir, donde prevalece el color crudo del hilado. Con esta técnica se da forma a diseños geométricos, generalmente escalonados, conocidos como *gnümin* y que tradicionalmente se han aplicado a las mantas cacique y otras mantas masculinas. Una vez realizada la tinción, el hilado es enjuagado y se pone a secar. Luego se sacan las amarras de ñocha para urdir en el *witral*, identificándose con claridad el contraste de colores dejados por la ñocha. Para teñir lanas se necesita bastante hierba y corteza, estas se hierven en ollas separadas, ya que no pueden mezclarse porque alterarían los colores (CNCA, 2016. p. 57).

Otro de los procedimientos técnicos que caracterizan este tipo de mantas se relaciona con el teñido que tienen los diseños, relevando a la piedra *mallo*, tal como indica Wilson (1992) al hablar de los *nükur makuñ*, que es el otro nombre con que se identifican a estas mantas. La autora indica: “Nekür makuñ: manta con dibujos blancos, los cuales se logran a través de un proceso de amarrado de los hilos con mallo kura para protegerlos de la acción de los tintes del resto del tejido” (p. 27). La misma autora también especifica algunos detalles respecto del *mallo kura* como una piedra utilizada para teñir de blanco:

Piedra parecida a la tiza, con la cual se prepara una pasta que sirve para cubrir los hilos de la urdimbre. Con este procedimiento se protegen algunos hilos de la acción de los tintes, los cuales quedan sin teñir y con los cuales se forma el dibujo. Se usa para hacer las mantas denominadas *nükür makuñ* (p. 29).

Un escrito contemporáneo que releva las historias de las tejedoras también repasa en la complejidad y cambios en el teñido de este tipo de mantas, a propósito del *mallo kura*:

La manta *trarikan* es una de las prendas más significativas del arte textil mapuche; la usan los hombres en ceremonias y acontecimientos importantes, y la tejen las artesanas que conocen la técnica del amarre para proteger la lana en los tramos en que los tintes no deben penetrar y formar así el diseño deseado. Antiguamente, se usaba una pasta llamada *mallo cura* para este efecto y luego se amarraban esos tramos con fibras naturales, como hojas de ñocha o totora; hoy la embarrilan con plástico. Luego se tiñe la lana, para una vez seca, soltar las amarras y empezar a tejer guiadas por el dibujo que ha quedado “impreso” donde no penetró el color (Fundación Artesanías de Chile, 2019, p. 115).

Ahora bien, distintos estudios (Mege, 1990; Wilson, 1992; Alvarado, 2002; Fiadone, 2007; Chacana, 2012) dan cuenta de la importancia de los *makuñ* decorados dentro de la dimensión ceremonial y política mapuche, siendo considerados como distintivos de poder social y estético. Pascual Coña (Coña y de Moesbach, 1930) señala que, para festividades como el *ngillatun*, se estrenan mantas nuevas: “Los hombres, montados en lindas cabalgaduras, visten sus mantas nuevas. Los caciques lucen la plata de sus ensilladuras. Los jóvenes usan caballos indómitos con colas anudadas y encintadas” (p. 381).

De igual manera, los *makuñ* poseen una relevancia simbólica que acompaña a su portador hasta su rito funerario:

La triste nueva se propaga por toda la región, hasta los caciques más alejados y en la casa hacen los preparativos en honor del muerto, tanto en vestimenta como en los alimentos, como si fueran para una boda,... las mujeres tejen un nuevo poncho y chamal... al bajar la artesa a la tumba, colocan dentro de ella todo lo que el cacique necesitaba antes de morir: primero, la lanza y la chueca para que también en el otro mundo demuestre ser digno de la fama de sus mayores; después el nuevo poncho, el chamal y los zapatos (Domeyko, en Chacana y Rodríguez, 2015, p. 72).

Entre los usos sociales del *makuñ* cabe destacar su importancia en instancias diplomáticas que, en los contextos de *koyagtun* o parlamentos, a través del intercambio entre autoridades mapuche y españoles,

y luego chilenos y argentinos, implicó plasmar alianzas y establecer confianzas. Uno de los testimonios más significativos de estos usos, corresponde a lo declarado por Lucio Mansilla y el *longko* Mariano Rozas:

Iba a salir del toldo; me llamó y sacándose el poncho pampa que tenía puesto, me dijo, dándomelo. -Tome, hermano, úselo en mi nombre, es hecho por mi mujer principal. Acepté el obsequio que tenía una gran significación y se lo devolví, dándole yo mi poncho de goma. Al recibirlo, me dijo: -Si alguna vez no hay paces, mis indios no lo han de matar, hermano, viéndole ese poncho. -Hermano -le contesté-: si algún día no hay paces y nos encontramos por ahí, lo he de sacar a usted por esa prenda. La gran significación que el poncho de Mariano Rosas tenía, no era que pudiera servirme de escudo en un peligro, sino que el poncho tejido por la mujer principal es entre los indios un gaje de amor, es como el anillo nupcial entre los cristianos. Cuando salí del toldo y me vieron con el poncho del cacique, una expresión de sorpresa se pintó en todas las fisonomías (Lucio Mansilla, en Caraballo, 2010)

El uso de los *makuñ* como parte de la indumentaria tradicional mapuche de los hombres permanece hasta el día de hoy, tanto de los que son considerados “simples” por su carácter monocromático, como de los complejos,

o adornados con diseños, que se utilizan en la diversidad de instancias sociales mapuche, como *ngillatun*, *palin*, *neykürewen*, entre otros.

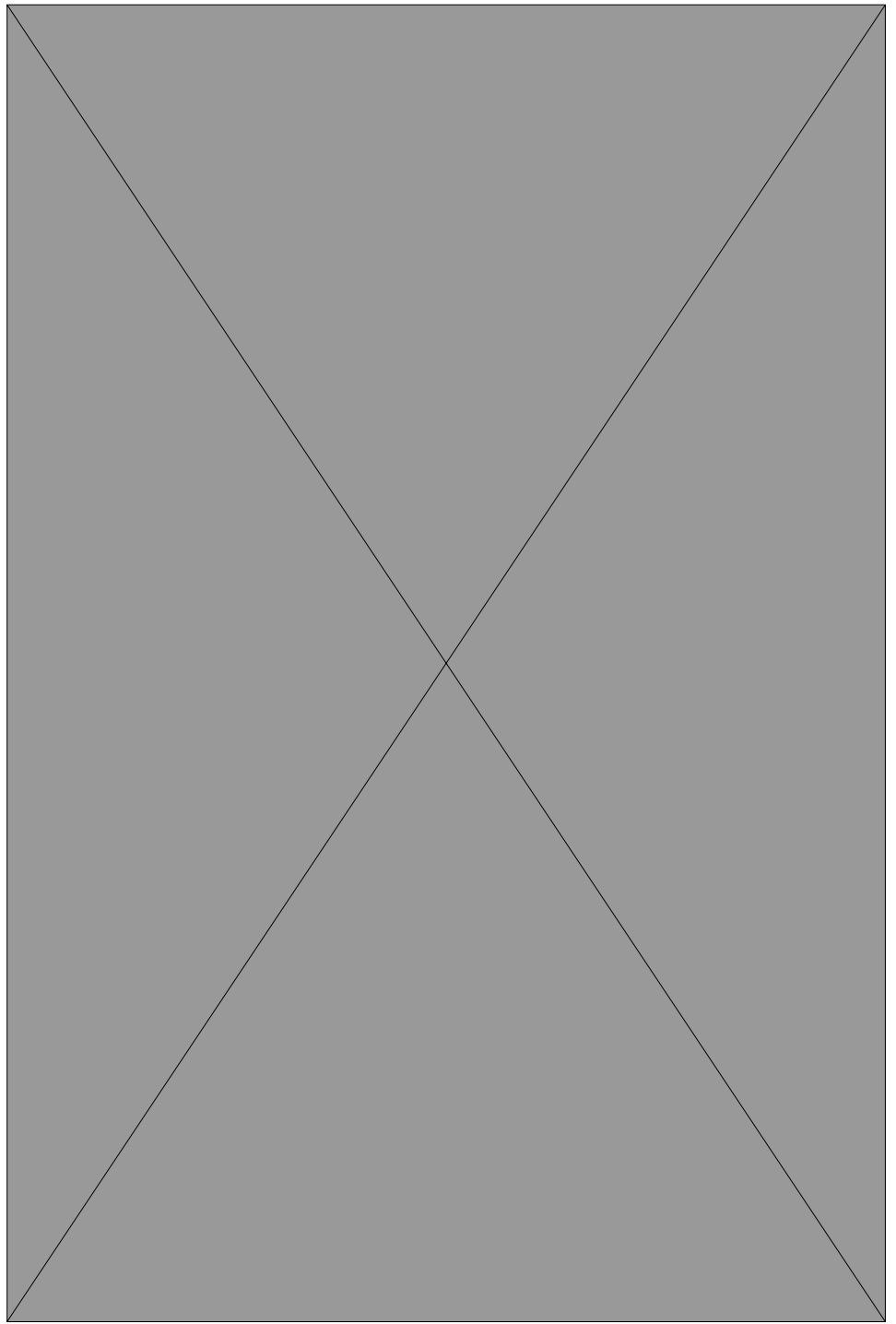
Sin embargo, como detalla Chacana y Rodríguez, las prácticas de comercialización, escasez de materia prima para los teñidos, o el tiempo desempeñado en su confección, son condiciones que han ido modificando algunos aspectos de las mantas *trarikan* a un estado preocupante:

Dado que se ha perdido el acceso directo a los recursos naturales que actuaban como insumos básicos en el teñido, se generan cambios adaptativos que incorporan elementos artificiales, lo que provoca una disminución de tiempo en la elaboración de la manta, cuestión que a su vez posibilita la rápida comercialización y acceso a nuevos mercados, lo que ha generado la concepción de la manta de cacique como producto artesanal de alta calidad. Junto a ello, existe pérdida general de conocimiento de técnicas textiles y de significado iconográfico mapuche (2015, p. 67).

Pese a este panorama, existe una propuesta transversal de revitalización de las artes textiles mapuche, a través de talleres e instancias de difusión y aprendizaje.



**IMÁGENES
DEL MAKUÑ**



MChAP 1720



MChAP 1915



MChAP 1915



MChAP 2870



MChAP 2870

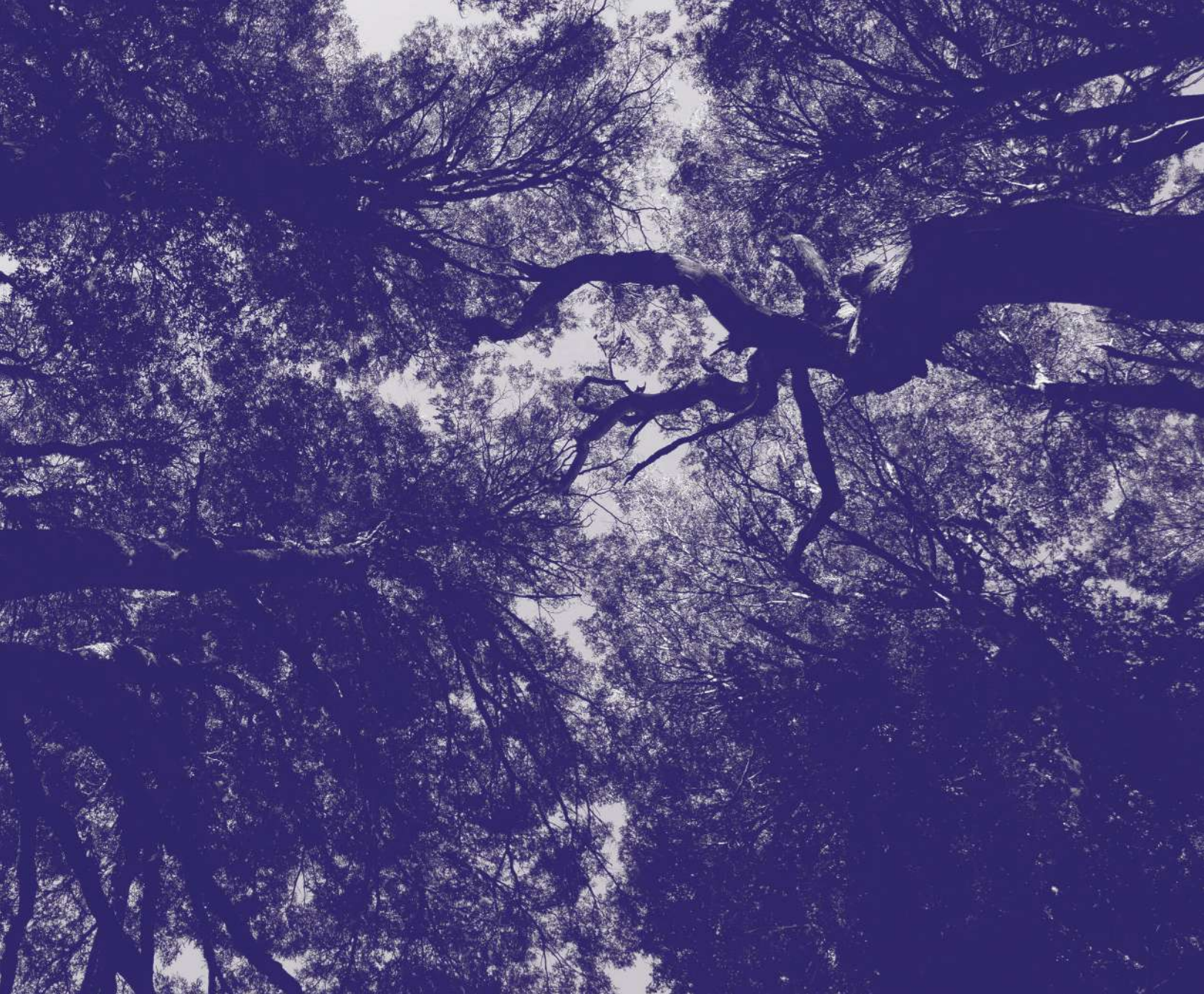
El presente *Catálogo Razonado exhibición Chile antes de Chile. Selección representativa. Colección Mapuche* constituye un esfuerzo por reconocer la agencia mapuche y sus derechos sobre su herencia cultural y los objetos que actualmente resguarda el Museo. Por ello, esta iniciativa tuvo como propósito reunir, contextualizar y analizar un conjunto de piezas mapuche que salieron del Wallmapu por diferentes vías y en distintas épocas, para llegar a formar parte actualmente de la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino y de las exhibiciones permanentes *Chile antes de Chile* y *América en el Arte*.

Las piezas que forman parte de este catálogo son un corpus que integra una gran diversidad de objetos elaborados en piedra, metal, cerámica, madera y textil, con distintas cronologías tanto pre como post hispánicas, todo lo cual permite aproximarnos tanto a la riqueza estética del arte mapuche como a las tramas históricas y sociales en las que estas obras han cobrado sentido.

La visita al Museo de los *kimche* o sabios mapuche, los *longko* y/o *kimelfe* o autoridades tradicionales, así como de los y las artistas, según sea el caso, *widüfe* (alfarera), *rütrafe* (plate-ro), *mamüllfe* (tallador) y *ngürekafe* (tejedoras), ha permitido reflexionar respecto del rol de los museos en la actualidad y la importancia de incorporar las narrativas de los pueblos originarios en el registro y documentación de las piezas arqueológicas y etnográficas. Sus voces fueron relevadas en un proceso de diálogo que se realizó en su propia lengua, con lo cual se intentó respetar y consignar de la forma más fiel posible los sentidos y significados que, en otra lengua, como el castellano, podrían haberse perdido. Además, destacamos la posibilidad que nos brindó este proceso de poder incorporar, reinterpretar y enriquecer las categorías de los objetos, poniendo en diálogo los saberes indígenas y académicos, provenientes de la historia oral, la antropología, la arqueología, la lingüística mapuche y el folklore de comienzos del siglo XX.

Finalmente, la realización de este Catálogo Razonado Mapuche ha permitido potenciar la investigación de las piezas mapuche desde un enfoque intercultural, promoviendo el diálogo de conocimientos, equiparando los saberes museológicos e indígenas, potenciando reflexiones y un enfoque descolonizador de los museos.





REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adán, L. y M. Alvarado (1996). Una experiencia de investigación interdisciplinaria basada en las colecciones museológicas. *Revista Museos*, 21, 3-6.
- Adán, L. y M. Alvarado (1999). Análisis de colecciones alfareras pertenecientes al Complejo Pitrén: Una aproximación desde la arqueología y la estética. En *Soplando en el viento. Actas III Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, J. Belardi, P. Fernández, R. Goñi, A. Guráieb y M. de Nigris (eds.), (pp. 245-268). Universidad Nacional del Comahue e INAPL Neuquén-Buenos Aires.
- Adán, L., R. Mera, M. Uribe y M. Alvarado, (2005). La tradición cerámica bicroma rojo sobre blanco en la región sur de Chile: Los estilos decorativos Valdivia y Vergel. En *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, M. Massone (ed.), (pp. 309-410). Museo de Historia Natural y Escaparate Ediciones, Concepción.
- Adán, L., M. Alvarado y S. Urbina (2018). The Aesthetics of Clay. Mapuche Pottery, visual identity and technological diversity. *Ceramics Art+Perception*, 108, 80-89.
- Aldunate, C. (1983). Reflexiones acerca de la platería mapuche. En *Platería Araucana* (pp. 10-15). Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
Disponible en: <http://www.precolombino.cl/biblioteca/plateria-araucana/>
- Alonqueo, M. (1979). *Instituciones religiosas del pueblo mapuche*. Ediciones Nueva Universidad, Santiago.
- Alvarado, M. (1994). Ñimin, Trarün, Wirin: Tres procedimientos expresivos en el universo textil mapuche. *Revista De Lenguas y Literatura Indoamericanas –antes Lengua Y Literatura Mapuche–*, 6, 9-14.
- Alvarado, M. (1997). La tradición de los grandes cántaros: reflexiones para una estética del ‘envase’. *Aisthesis*, 30, 105-124.
- Alvarado, M. (2002). El esplendor del adorno: el poncho y el chañüntuku. En *Hijos del viento. Arte de los pueblos del sur, siglo XIX* (pp. 50-54). Fundación Proa, Buenos Aires.
- Antileo, E., y Alvarado, C. (2023), *Fütra Waria o Capital del Reyno. Imágenes, escrituras e historias mapuche en la gran ciudad 1927-1992*. Veranada Ediciones, Valparaíso.
- Ambrosetti, J. (1901). Hachas votivas de piedra (pillan toki) y datos sobre rastros de la influencia araucana prehistórica en la Argentina. *Anales del Museo Nacional de Buenos Aires*, 7(4), 93-107.
- Ambrosetti, J. (1902). Un nuevo pillan-toki (hacha votiva de piedra). *Revista del Museo de La Plata*, 10(1), 265-268.
- Ambrosetti, J. (1905). Insignia lítica de mando de tipo chileno. *Anales del Museo Nacional de Buenos Aires*, serie 3, tomo 4, 25-32.
- Antinao, C. y A. Chihuaicura (2016). Chi Rüttran Amulniei ñi Nitrám. *El metal sigue hablando*. Exposición de platería mapuche tradicional. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Arthur, J., y Ayala, P. (2020). *El regreso de los ancestros. Movimientos indígenas de repatriación y redignificación de los cuerpos*. Ediciones de la Subdirección de Investigación, Colección Cultura y Patrimonio, Santiago.

- Bacigalupo, A. M. (2016). *Thunder Shaman: making history with Mapuche spirits in Chile and Patagonia*. University of Texas Press.
- Bahamondes, F. (2007). Las Sociedades Prehispánicas Tardías y Coloniales de la Araucanía: La Cerámica Bicroma como Elemento Socio-Cultural (S. X-XVIII d.C.). *VI Congreso Chileno de Antropología*. Colegio de Antropólogos de Chile A.G., Valdivia.
- Bélec, F. (1990). Proteger la vida emergente: El Trarihue Mapuche. *Revista De Lenguas Y Literatura Indoamericanas –antes Lengua Y Literatura Mapuche–*, 4, 93-100.
- Becerra Parra, R. y Llanquinao Llanquinao, G. (2017). *Mapun kimün: relaciones mapunche entre persona, tiempo y espacio*. Ocho Libros, Santiago.
- Belmar, C., S. Alfaro, D. Munita, X. Albornoz, C. Carrasco, J. Echeverría, R. Mera, L. Adán, L. Quiroz, H. Niemeyer y M. Planella (2017). Cachimbas y kitras: un acercamiento a las prácticas fumatorias de grupos alfareros del centro-sur de Chile. *Magallania*, 45(2), 219-243.
- Berenguer, J. y A. Torres (2011). Mapuche en tres décadas. En *Compartiendo Memoria. 30 años del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile. Disponible en: <https://precolombino.cl/wp/biblioteca/compartiendo-memoria/>.
- Betancourt, Noack y Rattunde, (2020). *Global turns, descolonización y museos*. Amerikanistische Studien 56. BASS & Plural editores, Bonn & La Paz.
- Bizama Colihuinca, K. (2021). *Nütram* (conversación), una herramienta con pertinencia cultural en la investigación en contexto mapuche. *Revista Inclusiones*, 8 (Num. Esp.), 344-358.
- Bullock, D. (1944). Algunos tipos de cachimbas antiguas chilenas. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, 22, 147-153.
- Bullock, D. (1956). Tres clavas líticas cefalomorfas. *Boletín de la Sociedad de Biología de Concepción*, 31(5), 185-193.
- Bullock, D. (1963). Mil piedras horadadas. *Boletín de la Sociedad Biológica de Concepción*, 38(6), 57-126.
- Bullock, D. (1964). Cruces y figuras de madera en cementerios mapuches. *Revista Universitaria*, 9, 165-168.
- Campbell, R. (2004). El trabajo de metales en la Araucanía (siglos X-XVII d.C.). Memoria de Título, Dpto. de Antropología, Universidad de Chile.
- Campbell, R. (2005). El trabajo de metales en El Vergel: Una aproximación desde la Isla Mocha. En *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, (pp. 379-389). Escaparate Ediciones y Museo de Historia Natural de Concepción.
- Campbell, R. (2015). Entre El Vergel y la Platería Mapuche: el trabajo de metales en la Araucanía poscontacto (1550-1850 d.C.). *Chungara*, 47(4), 621-644.
- Canio, M. y G. Pozo (2013). *Historia y conocimiento oral mapuche. Sobrevivientes de la "Campaña del Desierto" y "Ocupación de la Araucanía"* (1899-1926). Lom Ediciones, Santiago.

- Cañas Pinochet, A. (1911). Estudios de la Lengua Veliche. En *Trabajos del Cuarto Congreso Científico* (pp. 143-330). Imprenta Barcelona, Santiago.
- Caraballo, C. (2010). *Arte de las pampas en el siglo XIX*. Ediciones Larivière, Buenos Aires.
- Carvalho-Amaro, G. y J. García-Roselló (2012). Cadena operativa y tecnología cerámica. Una visión etnoarqueológica de las alfareras mapuches de Lumaco. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, 41 y 42, 53-78.
- Carvallo y Goyeneche, V. (1875). *Descripción histórico-jeográfica del Reino de Chile*. Imprenta de la Librería del Mercurio, Santiago.
- Castro, O. (1976). *Escultura Mapuche*. Universidad Católica de Temuco.
- Castro, O. (1977). *Platería Araucana*. Pontificia Universidad Católica de Temuco. Disponible en: <https://repositoriodigital.uct.cl/items/c4281f6f-783b-40c1-9ada-ce5e7c47f418>
- Chávez, S., y Museo Chileno de Arte Precolombino (2004). *Santos Chávez xilografías y linóleos : exposición retrospectiva*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Coña, P. y E. de Moesbach (1930). Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX. Imprenta Universitaria, Santiago.
- Cornely, F. (1952). 15 pipas araucanas. *Publicaciones del Museo y de la Sociedad Arqueológica de La Serena*, 6, 1-5.
- Cornely, F. e I. Lindberg (1952). Dos clavas cefalomorfas de piedra de los araucanos. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena*, 6, 6-7.
- Curiqueo, H., H. Marinao y M. Chapanoff (2022). Mapuche kúme kuifi kuzaw mamüll (La antigua forma mapuche del trabajo de la madera). Artefactos monóxilos mapuche en el Museo Regional de la Araucanía. *Bajo la Lupa*. Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Disponible en: <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/mapuche-kume-kuifi-kuzaw-mamull-la-antigua-forma-mapuche-del-trabajo-de-la-madera>
- Chacana, S. (2012). Diferenciadores de la textualidad y etnoestética femenina contenida en la colección de trariwe del Museo Regional de la Araucanía. En *Informes Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2012* (137-157). Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. Disponible en: https://www.museoregionalaraucania.gob.cl/sites/www.museoregionalaraucania.gob.cl/files/images/articles-86399_archivo_01.pdf
- Chacana, S. (2013). La mujer del color, usos y significados de los tintes del trariwe o faja femenina de la colección del Museo Regional de Araucanía. Fondo Apoyo a la Investigación Patrimonial (FAIP), Temuco.
- Chacana, S. (2017). *Trariwe de machi: investigación y documentación*. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación Dibam, Temuco.
- Chacana S. y M. Rodríguez (2015). El saber y el hacer de la manta de cacique mapuche, cambios y continuidades. En *Informe Final FAIP 2015* (pp. 65-90). Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

- Chertudi, S. y R. Nardi (1961). Tejidos Araucanos de la Argentina. *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones*, 2, 97-182.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA]. (2016). *Tesoros Humanos Vivos 2015*. Disponible en: https://issuu.com/consejodelacultura/docs/libro-thv-2015?utm_medium=referral&utm_source=www.cultura.gob.cl
- De Augusta, F. (1910). *Lecturas araucanas (narraciones, costumbres, cuentos, canciones etc.)*. Imprenta de la Prefectura Apostólica, Valdivia.
- De Augusta, F. (1916). Diccionario Araucano-Español y Español-Araucano. Imprenta Universitaria, Santiago.
- De Augusta, F. (1934). *Lecturas Araucanas*. Imprenta San Francisco, Padre de Las Casas.
- De La Lastra, F. (1985). *Platería colonial*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, Santiago.
- Díaz Collao, L. (2020). *Música, sonido y práctica ritual mapuche: Etnografía de una machi*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid.
- Dillehay, T. (2007). *Monuments, empires, and resistance: the Araucanian polity and ritual narratives*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Dillehay, T. y A. Gordon (1977). El simbolismo en el ornitomorfismo mapuche. La casada y el ketru metawe. En *Actas del VII Congreso de Arqueología de Chile*, volumen II (pp. 303-316). Editorial Kultrung, Altos de Vilches.
- Englert, P. S. (1934). Los elementos derivados del Aymará y del Quichua en el idioma Araucano. *Boletín De Filología*, 1(1), 5-27.
- Erize, E. (1960). Diccionario comentado mapuche-español: araucano, pehuenche, pampa, picunche, rancülche, huilliche. Editorial Yepes, Bahía Blanca.
- Escobar, T. (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Metales Pesados, Santiago.
- Escobar, T. (2011). Culturas nativas, culturas universales. Arte indígena: el desafío de lo universal. En J. Jiménez (Ed.), *Una teoría del arte desde América Latina* (pp. 31-52). MEIAC/Turner, Madrid.
- Faron, L. C. (1997). *Antüpaiñamko : moral y ritual mapuche*. Ediciones Mundo, Santiago.
- Febrés, A. (1765). *Arte de la lengua general del reyno de Chile, con un dialogo chileno-hispano muy curioso: a que se añade la Doctrina christiana, esto es, rezo, catecismo, coplas, confesionario, y pláticas; lo mas en lengua chilena y castellana: Y por fin un Vocabulario hispano-chileno, y un calepino chileno-hispano mas copioso*. Calle de la Encuadernación, Lima.
- Fiadone, A. (2007). *Simbología mapuche en territorio tehuelche*. Maizal Ediciones, Buenos Aires.
- 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.

- Foerster, R. (1995). *Introducción a la religiosidad mapuche*. Editorial Universitaria, Santiago.
- Fontecilla Larraín, A. (1946). La platería entre los araucanos. *Revista Chilena de Historia y Geografía*, 107, 247-271.
- Frezier, A. (1902 [1716]). *Relación del Viaje por el Mar del Sur a las costas de Chile i el Perú durante los Años 1712, 1713 i 1714*. Imprenta Mejía, Santiago.
- Fundación Artesanías de Chile. (2019). Herederas del Llalliñ: Relatos de 17 artesanas mapuche. *Corporación Nacional de Desarrollo Indígena*, Fundación Artesanías de Chile.
- Garavaglia, J. (2002). El poncho: una historia multiétnica. En *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (siglos XVI-XX)*, G. Boccarda (ed.), (pp. 185-200). Ediciones Abya Yala, Quito.
- Gajardo-Tobar, R. y G. Rojas (1956). Una clava cefalomorfa más. *Boletín del Museo y de la Sociedad Arqueológica de La Serena*, 8, 7-9.
- García, M. (2020). Territorios y tallados. Narrativas de identidad cultural y nacional del pueblo mapuche. *Alpha*, 53, 191-208.
- García-Roselló, J. (2007). La producción cerámica mapuche. Perspectiva histórica, arqueológica y etnográfica. *VI Congreso Chileno de Antropología*, Colegio de Antropólogos de Chile A.G., Valdivia.
- García Roselló, J. y G. Carvalho-Amaro (2013). La cerámica mapuche a mano. Una aproximación etnográfica basada en las técnicas. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 53, 195-216.
- González, E. (1986). Vigencia de instrumentos musicales mapuches. *Revista Musical Chilena*, 40(166), 4-52.
- González, L. (2020). Kultrung. Instrumento ancestral mapuche. *Abordajes*, 8(14), 96-114).
- González de Nájera, A. (1889 [1614]). *Desengaño y reparo de la Guerra de Chile*. Imprenta Ercilla, Santiago.
- Gordon, A. (1986). El mito del diluvio tejido en la faja de la mujer mapuche. *Revista de Lenguas y Literatura Indoamericanas –antes Lengua y Literatura Mapuche–*, 2, 215-223.
- Gordon, A., J. Madrid y J. Monleón (1971). Excavación del cementerio indígena en Gorbea (Sitio Go-3), provincia de Cautín, Chile. En *Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena* (pp. 501-514). Editorial Universitaria, Santiago.
- Grebe, M. (1973). El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico. *Revista Musical Chilena*, 27(3-42), 3-42.
- Grebe, M. (1974). Instrumentos musicales precolombinos de Chile. *Revista Musical Chilena*, 28(128), 5-55.
- Grebe, M. (2000). Creencias e identidad en la cultura mapuche: rewe, kultrun y ngillatue. *Revista Lengua y Literatura Mapuche*, 9, 273-288.

- Grebe, M., S. Pacheco y J. Segura (1972). Cosmovisión Mapuche. *Cuadernos de la Realidad Nacional*, 14, 46-73.
- Guevara, T. (1899). Historia de la civilización de Araucanía: (continuación). *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo 103, 279–317. Disponible en: <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/21411>
- Guevara, T. (1911). *Folklore Araucano*. Imprenta Cervantes, Santiago.
- Guevara, T. (1913). *Las últimas familias i costumbres araucanas*. Imprenta, Litografía i Encuadernación Barcelona, Santiago.
- Guevara, T. (1927). *Historia de Chile, Chile Prehispánico*, Tomo II. Universidad de Chile.
- Guevara, T. y A. Oyarzún (1911). El tabacos i las pipas prehispánicas de Chile. En *Folklore Araucano. Refranes, cuentos, cantos, procedimientos industriales, costumbres prehispánicas*. T. Guevara (ed.), (pp. 253-282). Imprenta Cervantes, Santiago.
- Havestadt, B. (1883). *Chilidúgu sive tractatus de lingua seu idiomate Indo-Chilensi*. Hispanicæ et Latine conscriptus, Leipzig.
- Hilger, I. (1957). *Araucanian child life and its cultural background*. Smithsonian Institution.
- Hilger, I. (2020). *Huenun Ñamku: Un mapuche de los Andes recuerda el pasado*. Ediciones UC, Santiago.
- Imbelloni, J. (1929). Un arma de Oceanía en el Neuquén. Reconstrucción y tipología del hacha del río Limay. *Humanidades*, 20, 293-316.
- 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. Disponible en: <https://www.museoregionalaraucania.gob.cl/publicaciones/tesoros-de-la-araucania>
- Joseph, C. (1928a). La platería araucana. *Anales de la Universidad de Chile*, 117–158.
- Joseph, C. (1928b). Los tejidos araucanos. *Revista Chilena*, 103-104, 1251-1280.
- Joseph, C. (1930a). Los adornos araucanos de Lanalhue. *Revista Universitaria de la Universidad Católica de Chile*, 15(5-6), 512-518.
- Joseph, C. (1930b). Antigüedades de Araucanía. *Revista Universitaria de la Universidad Católica de Chile*, 9, 3-67.
- Joseph, C. (1930c). Las ceremonias araucanas. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, 13, 73-95.
- Joseph, C. (1931a). La vivienda araucana. *Anales de la Universidad de Chile*, 1, 29–48.
- Joseph, C. (1931b). La vivienda araucana. *Anales de la Universidad de Chile*, 2, 229–251.
- Koessler-Ilg, B. y R. Foerster (2006). *Cuenta el pueblo mapuche: relatos de tradición oral recopilados entre 1920 y 1965*. Mare Nostrum, Santiago.

- Krstulovic, J. (2019a). Textiles ecuestres del Alto Biobío. *Bajo la Lupa*, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Krstulovic, J., A. Chihuaicura, R. Torres y M. Obreque (2021). Diálogo en torno al *chemamüll* del Museo de Historia Natural de Concepción: percepciones de su uso museístico y significaciones actuales en el Meli Witran Mapu. En *Informe Final FAIP 2021* (pp.149-175). Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del 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*. Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial (pp. 99-123). Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Santiago.
- Latham, R. (1924). *La organización social y las creencias religiosas de los antiguos Araucanos*. Imprenta Cervantes, Santiago.
- Latham, R. (1928). *La alfarería indígena chilena*. Sociedad Imprenta y Litografía Universo, Santiago.
- Lehmann-Nitsche, R. (1909). Clavas cefalomorfas de piedra procedentes de Chile y de la Argentina. *Revista del Museo de La Plata*, 16, 150-170.
- Lehmann-Nitsche, R., Canio Llanquino, M., y Pozo Menares, G. (2013). *Historia y conocimiento oral mapuche : sobrevivientes de la «Campaña del Desierto» y «Ocupación de la Araucanía»* (1899-1926). LOM Ediciones, Santiago.
- Lenz, R. (1895-1897). *Estudios araucanos : materiales para el estudio de la lengua, la literatura i las costumbres de los indios mapuche o araucanos : diálogos en cuatro dialectos, cuentos populares, narraciones históricas i descriptivas i cantos de los indios de Chile en lengua mapuche, con traducción literal castellana*. Imprenta Cervantes, Santiago.
- Lenz, R. (1910). Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas. Editorial Universitaria, Santiago.
- Looser, G. (1929). La representación de figuras humanas y de animales por los araucanos. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, 12, 25-41.
- Lothrop, S. (1930 [1892]). Notes on Indian Textiles of Central Chile. *Indian Notes, Museum of the American Indian, Heye Foundation*, 7(3), 324-35. Collected Mapuche material 1929, 1930.
- Maciél, L. C. (2022). *Vidas em cativo: histórias do mogen mapuche e coleções em museu*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- Manquilef, M. (1911). *Comentarios del pueblo araucano: (la faz social)*. Imprenta Cervantes, Santiago.
- Manquilef, M. (1914). *Comentarios del pueblo araucano II : la gimnasia nacional (juegos, ejercicios y bailes)*. Imp., Litografía i Encuadernación Barcelona, Santiago.

- Martínez, C., S. Vita, M. Carmona y C. Montalva (2022). Traducción de la Pars quarta del Chilidüngu de Bernardo Havestadt (1777). *Transliterado y reordenado desde el AMU, de la R a la Y*. Disponible en: https://archivobello.uchile.cl/content/documento/Chilidungu/5__pars_quarta_de_la_r_a_la_y_ordenado_amu.pdf
- Mayo, S., y Salazar, A. (2016). Narrativas orales mapuche: el nütram como género de representación y su contribución en la revitalización del mapudungun. *Exlibris*, 5, 187-207.
- Medina, J. (1882). *Los aborígenes de Chile*. Imprenta Gutenberg, Santiago.
- Mege, P. (1987). Los símbolos constrictores: una etnoestética de las fajas femeninas mapuches. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 2, 89-128.
- Mege, P. (1990). *Arte textil mapuche*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Menard, A. (2018). *Sobre la vida y el poder de las piedras: Newenke kura en el Museo Mapuche de Cañete*. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Santiago.
- Mera, R. (2018). Aspectos zoológicos y etológicos básicos de los anfibios que contribuyen al estudio de la alfarería Pitrén. En *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena* (pp. 405-425). Museo Regional de Atacama.
- 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).
- Millapán, D. (2010). Participación política y social de la mujer dirigente mapuche urbana de la Provincia de Santiago, en la Región Metropolitana. Tesis de licenciatura, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Biblioteca Digital Academia de Humanismo Cristiano. <https://bibliotecadigital.academia.cl/server/api/core/bitstreams/7a59394f-0add-433f-973a-e221f333a16c/content>
- Miranda, C. (2014). *La Platería Mapuche. Tradición y Técnica*. Museo Histórico Nacional, Santiago.
- Mora Oliveira, H. (1992). La cultura mapuche y las artesanías. *Artesanías de Chile*, 37, 81-94. Disponible en: http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/1303/1/La%20cultura%20Mapuche%20y%20las%20artesan%20c3%adas_Hector%20Mora%20Oliveira.pdf
- Mora, H., y Samaniego, M. (2018). *El pueblo mapuche en la pluma de los araucanistas. Seis estudios sobre construcción de alteridad*. Ocho Libros Editores, Santiago.
- Morris, R. (1988). Sistemática de las joyas araucanas. En *Plateros de la Luna*, D. Quiroz y J. Orellana (eds.), (pp. 21-68). Biblioteca Nacional, Santiago.
- Morris, R. (1992). *Platería mapuche*. Editorial Kactus, Santiago.
- Morris, R. (1997). *Los Plateros de la Frontera y la Platería Araucana*. Ediciones Universidad de la Frontera.
- Museo Chileno de Arte Precolombino (1983). *Platería araucana*. Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco de O'Higgins. Disponible en: <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/Plateria-araucana.pdf>

- Museo Chileno de Arte Precolombino (1985). *¡Mapuche!* Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Museo Chileno de Arte Precolombino (1992). *Mapuche : seeds of the chilean soul*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Museo Chileno de Arte Precolombino (2002). *Voces mapuches. Mapuche dungu*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Museo Chileno de Arte Precolombino (Ed. B. Ballester) (2023). *Biografías del Coleccionismo. Más de cuatro décadas del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Ediciones Puro Chile. Disponible en: https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2023/11/LIBRO_MChAP.pdf
- Núñez de Pineda, F. (1863 [1673]). *Cautiverio feliz, y razón de las guerras dilatadas de Chile*. Colección de historiadores de Chile y de documentos relativos a la historia nacional. Imprenta del Ferrocarril, Santiago.
- Núñez, P. y M. Guerra (2016). Los aros de plata de Patagonia Septentrional: aportes de la colección de Henry de la Vaulx (1896) sobre forma, tecnología y metalurgia. *Chungara*, 48(2), 331-345.
- Ñanculef, J. (2016). *Tayiñ Mapuche Kimün. Epistemología mapuche, sabiduría y conocimientos*. Universidad de Chile.
- Ocaña, D. (1606). *Relación del viaje de Fray Diego de Ocaña por el Nuevo Mundo (1599-1605)*. Universidad de Oviedo.
- Ortiz, O. (1968). Descripción de un conjunto de pipas indígenas del Sur de Chile. *Antropología*, 1, 1-25.
- Ovalle, A. (1646). *Historica relacion del Reyno de Chile y de las misiones, y ministerios que exercita en el la Compañía de Jesus*. Publicado por Francisco Cavallo, Roma.
- Oyarzún, A. (1935). Las piedras horadadas de Chile. *Revista Chilena de Historia y Geografía*, (9)85, 25-128.
- Painecura, J. (2011). *Charu. Sociedad y Cosmovisión en la Platería Mapuche*. Universidad Católica de Temuco.
- Painecura, C. (2017). *Kitras de plata del Museo Regional de la Araucanía: Artefactos fumatorios en la cultura mapuche*. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación Dibam.
- Painecura, J. y P. Campos (2021). *Platería Mapuche*. Corporación Cultural Municipal de Los Ángeles.
- Palacios, L., M. Chapanoff y S. Chacana (2012). *Travesías de una colección. Retrospectiva de la colección de platería mapuche de la Universidad Católica de Temuco*. Universidad Católica de Temuco.
- Penhos, M. y Bovisio, M. (Eds.) (2010). *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos*. Editorial Brujas, Buenos Aires. Disponible en: <https://www.digitaliapublishing.com/a/41798/arte-indigena---categorias--practicas--objetos>

- 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, Santiago.
- Pino, E. (1962). Los plateros de la frontera. *Boletín de la Universidad de Chile*, 28, 65-68.
- Philippi, R. (1884). Arqueología americana: sobre las piedras horadadas de Chile. *Anales de la Universidad de Chile*, 65, 470-483. Disponible en: <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/19549>
- Planella, M., C. Belmar, L. Quiroz, H. Niemeyer, F. Falabella, S. Alfaro, J. Echeverría, X. Albornoz, C. Carrasco y K. Collao-Alvarado (2018). Saberes compartidos y particularidades regionales en las prácticas fumatorias de sociedades del periodo Alfarero Temprano del norte semiárido, centro y sur de Chile, América del Sur. *Revista Chilena de Antropología*, 37, 20-57.
- Quidel, J. (1998). Machi Zugu: Ser Machi. *Revista Cultura, Hombre y Sociedad*, 4(1), 30-37.
- Quiroz, D. y M. Sánchez (2010). Ocupaciones alfareras en las costas de Concepción y Arauco: La secuencia Pitrén-El Vergel en la Araucanía, problemas y perspectivas. En *Informes Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2010* (pp. 125-141). Dibam y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. Disponible en: <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/informe-faip-2010>
- Reccius, W. (1983). Evolución y caracterización de la Platería Araucana. En *Platería Araucana* (pp. 17-31). Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- <http://www.precolombino.cl/biblioteca/plateria-araucana/>
- Riquelme, G. (1988). Llallin Kuse: ¿Modelo o auxiliar de la tejedora mapuche? *Revista De Lenguas Y Literatura Indoamericanas –antes Lengua Y Literatura Mapuche–*, 3, 205-217.
- Riquelme, G. (1990). El motivo del orante arrodillado y el mito de Trentren y Kaikai. *Revista De Lenguas Y Literatura Indoamericanas –antes Lengua Y Literatura Mapuche–*, 4, 83-92. Rosales, D. (1877). *Historia Jeneral de el Reyno de Chile publicada i anotada...* por Benjamín Vicuña Mackenna. Imprenta El Mercurio, Santiago.
- Saavedra, J. y E. Salas (2019). El Chemamüll: Tradición sagrada, pervivencia y símbolo de resistencia cultural mapuche. *Cuadernos de Historia del Arte*, 32, 33-103.
- Santa Cruz, J. (1915). Las piedras horadadas. *Revista Chilena de Historia y Geografía*, 18, 393-396.
- Sociedad Chilena de Lingüística. (1988). Alfabeto Mapuche Unificado. Universidad Católica de Temuco.
- Szulc, A. (2018). Niñez mapuche, revitalización ritual y procesos de etnogénesis. *Avá Revista de Antropología*, 32, 81-107.
- Taullard, A. (1941). *Platería sudamericana*. Peuser, Buenos Aires.

- Trivero, A. (2021). El trarüwe. *Ñuke Mapuförlaget*. Working Paper Series 49. Disponible en: https://mapuche.info/wps_pdf/trivero210500.pdf
- Valdivia, L. (1684). *Arte y gramática general de la lengua que corre en todo el Reyno de Chile: con un vocabulario, y consessionario*. Publicado por Tomás López de Haro, Sevilla.
- Vicencio, M. (1968). Clava cefalomorfa de tipo ornitomorfo. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso*, 1, 285-286.
- Westfall, C. (1993). Pipas prehistóricas de Chile. Discusión en torno a su distribución y contexto. *Revista Chilena de Antropología*, 12, 123-161.
- Wever, N. (1992). Kúme platañma domo: Estudio preliminar acerca del uso y significado de las joyas femeninas mapuche. *Pentukun*, 7, 62-78.
- Wilson, A. (1992). Textilería Mapuche. *Arte de Mujeres*. CEDEM, Santiago.
- Zavala, M. (2011). *Los mapuches del siglo XVIII. Dinámica interétnica y estrategias de resistencia*. Ediciones Universidad Católica de Temuco.

ACERCA DEL INVESTIGADOR RESPONSABLE

Cristian Vargas
Paillahueque

Cristian Vargas Paillahueque es historiador del arte y curador. Licenciado en Teoría e Historia del Arte, Magíster y Candidato a Doctor en Estudios Latinoamericanos, en el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Sus líneas de investigación abordan el estudio de colecciones, el patrimonio indígena, el arte indígena tradicional y contemporáneo, y de este último ámbito, ha promovido distintas exposiciones en espacios tales como Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Centro Extensión Palacio Pereira, Centro Cultural España, entre otros. En el Museo Chileno de Arte Precolombino, entre 2023 y 2024 fue coordinador general del Proyecto Catálogo Razonado y, en 2025, curador de la exposición “Vivos y Presentes. Arte de los Pueblos Atacameño/Lickanantay, Mapuche y Rapanui”.



**MUSEO CHILENO DE
ARTE PRECOLOMBINO**
FUNDACIÓN LARRAIN
ECHENIQUE

Directora ejecutiva
Cecilia Puga Larrain

**SUBDIRECCIÓN DE CONTENIDOS
Y GESTIÓN DE COLECCIONES**

Subdirectora
Pilar Alliende Estévez

Jefe Curaduría
Felipe Armstrong Bruzzone

Curadores
Carole Sinclair Aguirre
Bat-Ami Artzi Hershler
Claudio Alvarado Lincopi

Asistente de Curaduría
Fernanda Gurovich

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

Patrimonio Inmaterial
Pablo Villalobos Mercado

Biblioteca y Centro de Documentación
Marcela Enríquez Bello

Asistente de Biblioteca
Catalina Concha de la Carrera

**Editor Jefe Boletín del Museo Chileno
de Arte Precolombino**
Sanja Savkic Sebek

**SUBDIRECCIÓN DE VINCULACIÓN
CON EL MEDIO Y SOSTENIBILIDAD**

Subdirectora
Elvira Correa Reymond

Jefa de Comunicaciones
Paula López Wood

Comunicaciones
Juan Américo Pastenes de la Jara
Javiera Infante Dussaillant
Micaela Valdivia Medina
Pamela Romero

Educación y Públicos
Gabriela Acuña Miranda
Diego Artigas San Carlos
Patricio Weiler Bollo
Álvaro Ojalvo Pressac
Constanza Monardez Huanca

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

Recursos Humanos
Marcela Orellana Aguirre

**Gestión 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

Mantenimiento
Guillermo Esquivel Jara
Sergio Briceño Salgado

Museo en internet y RRSS
museo.precolombino.cl
@museoprecolombino

**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**

ESCONDIDA | BHP

