

# COLECCIÓN MAPUCHE MAPA



**NURY GONZÁLEZ** | 1960. Artista Visual. Licenciada en Artes de la Universidad de Chile, donde hoy es Profesora Titular del Departamento de Artes Visuales, Coordinadora del Magíster en Artes Visuales y desde 2008 es Directora del museo MAPA. Ha sido becada por la Fundación J.S. Guggenheim (1999) y Fundación Rockefeller (2001). Ha obtenido en 7 oportunidades un FONDART como ejecutor principal y 9 FONDART como co-ejecutora. En 2014 obtuvo el Premio Municipal a la Trayectoria en Artes Visuales de la Municipalidad de Santiago y en 2013 el Premio Altazor, categoría grabado. Desde el año 1985 ha expuesto individualmente dentro y fuera de Chile.

**FELIPE QUIJADA** | Felipe Quijada. Encargado de Investigación y Colecciones del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (MAPA), Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Investigador responsable y co-investigador en proyectos relacionados con el arte popular chileno y latinoamericano. Entre sus publicaciones destacan: "Ni primitiva ni ingenua: contemporánea. Reflexiones en torno a la obra visual de Violeta Parra" en *Violeta Parra. Después de vivir un siglo*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2017) y su participación en el *Catálogo Razonado Colección Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile* (2017); además de las publicaciones del MAPA: "El juego en el arte popular: juegos de ayer y hoy" (2017), "Religiosidad Popular" (2018) y "Trajes e indumentaria de Latinoamérica" (2019).

**CRISTIAN VARGAS** | Paillahueque. Licenciado en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Magíster © en Estudios Latinoamericanos y actual estudiante del programa de Doctorado de Estudios Latinoamericanos en la misma institución. Investigador de la Colección Mapuche del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago, Universidad de Chile. Sus líneas de investigación abordan la relación entre la imagen y el mundo mapuche a través de distintos soportes y lenguajes, tanto en la fotografía, el arte contemporáneo, el cine y las prácticas tradicionales. Además, ha participado como curador en exposiciones junto a los artistas Paula Baeza Pailamilla y Sebastián Calfuqueo.

**CONSTANZA TOBAR** | Antropóloga social egresada de la Universidad de Chile y estudiante del magíster en Estéticas Americanas de la Universidad Católica. Su experiencia en investigación se ha ligado a las artes y la cultura. Formó parte del equipo de investigación de Fundación Nube durante 2017 y posteriormente se ha desempeñado como asistente de investigación del proyecto FONDECYT de Iniciación N° 1170319 «Prácticas de ocio y trabajo cognitivo. Un estudio de los sectores creativos, artísticos e intelectuales» (2017-2020). También ha indagado en la relación entre antropología y museos, desarrollando su memoria de título sobre las exposiciones de platería mapuche que se han desarrollado desde fines del siglo XX. Actualmente trabaja como investigadora en el Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago.

**CAROLINA PARRA** | Licenciada en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Diploma en Archivística de la Universidad de Chile y Archivo Nacional de Chile.

Actualmente estudiante del Programa de Formación Pedagógica en Enseñanza Media con mención Historia y Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Investigadora en el Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (MAPA), Facultad de Artes de la Universidad de Chile y parte del equipo del proyecto FONDART del Jinete en la Colección MAPA.





ESTA PUBLICACIÓN ES PARTE DEL PROYECTO FONDO PARA EL MEJORAMIENTO INTEGRAL DE MUSEOS FMIM 2020, DE LA SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS, SERVICIO NACIONAL DEL PATRIMONIO CULTURAL, MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO "COLECCIÓN MAPUCHE DEL MAPA. INVESTIGACIÓN SALVAGUARDA Y DIFUSIÓN DE UNA COLECCIÓN PATRIMONIAL (SEGUNDA PARTE)".

MUSEO DE ARTE POPULAR AMERICANO,  
TOMÁS LAGO | MAPA,  
FACULTAD DE ARTES, UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTORA:  
Nury González

COORDINADORA GENERAL:  
Elena González

ENCARGADO DE INVESTIGACIÓN Y COLECCIONES:  
Felipe Quijada

ENCARGADO DE RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN:  
Sergio Michael

CONSERVADORAS:  
Catalina Encina  
Carolina Morales

ENCARGADA DE REGISTRO FOTOGRÁFICO:  
Javiera Cristi

ENCARGADA ÁREA DISEÑO Y AUDIOVISUAL:  
Elena González

ENCARGADA DE SALA MAPA/GAM:  
Deysi Cruz

SECRETARIA:  
Emilia Pinto

MONTAJISTA Y ASISTENTE DE DEPÓSITO:  
Guido Zamorano

PUBLICACIÓN N° 9, SEPTIEMBRE DEL 2021  
"Colección Mapuche MAPA  
© Inscripción N°  
ISBN 978-956-19-1224-3  
derechos reservados  
Septiembre 2021

Primera edición  
600 ej.

EDITOR:  
Felipe Quijada

TEXTOS:  
Nury González  
Felipe Quijada  
Cristián Vargas

TEXTOS DE FICHAS RAZONADAS:  
Felipe Quijada  
Constanza Tobar  
Carolina Parra

INVESTIGACIÓN:  
Cristián Vargas  
Constanza Tobar  
Carolina Parra  
Felipe Quijada  
Sergio Michael  
Daniela Sierra

FOTOGRAFÍAS:  
Javiera Cristi

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN:  
M. Isabel del Río

IMPRESIÓN  
A. Impresores

# COLECCIÓN MAPUCHE

## MAPA

## ÍNDICE

OBJETOS QUE HABLAN Nury González	10
<i>NOTAS PRELIMINARES SOBRE ARTE MAPUCHE DESDE LA COLECCIÓN DEL MAPA</i> Cristian Vargas	14
COLECCIÓN DE ARTE MAPUCHE, MUSEO DE ARTE POULAR AMERICANO TOMÁS LAGO Felipe Quijada / Carolina Parra / Constanza Tobar	32
LISTADO DE LA COLECCIÓN MAPUCHE MAPA	176
BIBLIOGRAFÍA	194



OBJETO QUE HABLAN

Nury González Andreu

...Existen casi tantos criterios de clasificación como objetos mismos: según su talla, su grado de funcionalidad (cuál es su relación con su propia función objetiva), el gestual a ellos vinculado (rico o pobre, tradicional o no), su forma, su duración, el momento del día en que aparecen...

El sistema de los objetos, Jean Baudrillard<sup>1</sup>

Esta nueva publicación del MAPA es el resultado de la investigación "*Colección Mapuche del MAPA: Investigación, salvaguarda y difusión de una Colección Patrimonial*", financiada por el Fondo para el Mejoramiento Integral de Museos 2020 (FMIM) del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Es un libro/catálogo que está hermanado con el número anterior titulado "*Colección de Platería Mapuche del MAPA*" y que fuera recientemente publicado por la misma línea editorial del museo.

Diríamos que hay aquí un universo material y simbólico que corresponde a diversas expresiones de los profundos anhelos de un pueblo, y que determinan la fuerza identitaria del pueblo Mapuche. Son para mí objetos que vibran, que se cargan de memoria cada vez que se los mira, que producen en su delicada textura la profundidad de la historia. Aunque hoy podamos deducir –al apreciar el acuerdo armonioso entre formas y materiales que se entrelazan poniendo en acción oficios centenarios– que todos estos objetos son de uso cotidiano, la placidez que ahora emana de ellos los transforma en auráticas obras de arte.

Desde su fundación en el año 1944 y hasta la fecha, el MAPA conserva en sus depósitos una singular colección de piezas Mapuche, conformada por objetos de madera, textiles –vestimentarios y ceremoniales–, objetos de plata, de cuero, de diversas fibras vegetales, de piedra o de barro cocido. Cada uno de esos objetos, sean ellos cestería, puntas de flecha, vasijas para granos, instrumentos musicales o armas de guerra, encierran en su forma y contraforma un modo de expresión, el entramado de una cultura, la invención de un sistema de vida y de una cosmovisión vinculada siempre a los arcanos del Fuego, del Aire, del Agua y de la Madre Tierra. Las disposiciones gráficas y las distribuciones cromáticas de los textiles constituyen y narran historias, se muestran

como partícipes de labores masculinas o trabajos femeninos y ancestralmente sapienciales o ceremoniales. Quizá, por mi especial interés en lo textil, me detengo en estas obras que muestran con tanta evidencia la estructura diagramática de su construcción y su cercana relación con los procedimientos de reproducción fotomecánica de las imágenes. Las obras textiles del pueblo Mapuche, que en esta muestra podemos ver en un amplio registro, han capturado desde hace más de 40 años mi mirada y mi admiración. La potencia de esta sección de la colección del MAPA sorprende y recoge el alma; cualquiera de ellas..., *Traruwë* (faja femenina), *Wirin trarukän* (poncho), *Kutama* (alforja), *Pontro* (frazada), *Chañuntuku* (pelero) es un ejemplo máximo de complejidad, perfección técnica y sentido enigmático.

Tal como lo hemos hecho desde hace más de 12 años, se aplicaron a las piezas que conforman la presente muestra los procedimientos habituales de conservación y restauración que el MAPA tiene previsto para toda su colección, identificando los posibles deterioros, de manera de ingresar estos nuevos datos en las fichas individuales del inventario. Con el mismo fin, se realizó la revisión y actualización exhaustiva de la métrica de cada objeto y de su registro fotográfico. Junto a lo anterior se construyeron en nuestros talleres embalajes especialmente diseñados para los requerimientos mecánicos y físico-químicos de cada una de las piezas. Con este proyecto que involucró el estudio de 292 piezas, hemos logrado esta vez revisar, actualizar, restaurar y registrar un 4 % del acervo total del MAPA.

Mientras tanto, los objetos nos transmiten en silencio sus claves y misterios, están ahí para la mirada, resistiendo la historia y a su vez honrando su propia historia.

---

<sup>1</sup> Traducido por Francisco González Aramburu, Editorial Siglo XXI, México, 1969



NOTAS PRELIMINARES SOBRE ARTE MAPUCHE  
DESDE LA COLECCIÓN DEL MAPA

Cristian Vargas Paillahueque

## Apertura

En la aún escasa bibliografía que recurre al término “artes mapuche” es recurrente encontrar tipologías de piezas asociadas a lo que podríamos denominar la dimensión “tradicional” del arte de este pueblo, ya sea bajo materialidades como la platería, textil, cerámica, cestería o trabajos en madera. En el pasado, los aportes de distintos estudios que recurrieron a este ámbito lo hicieron bajo el concepto de “arte araucano” (Oreste Plath, 1959) que luego derivó –por la caducidad y pertinencia de este término– en el concepto de “arte mapuche”, y en este corpus de escritos (Fiadone, 2007; Esposito, 2004; Fundación Nicolás García Urriburu, 2007; Becco, 2017), la perspectiva sobre la materialidad, el adorno, el ornamento, o la vestimenta, sirvieron para agrupar y, de algún modo, restringir la mirada con que se observan estas piezas.

Además, recordemos que la relación del término “arte” con los pueblos indígenas ha estado marcada por la dificultad que tiene este concepto para referir prácticas y representaciones que no se indexan plenamente bajo los lineamientos del canon hegemónico eurocentrista en la que categorías como las de “autonomía”, “artista” o “la obra” constituyen sus pilares y que, al enfrentarlas con las perspectivas comunitarias y colectivas de las prácticas culturales indígenas, surgen problemáticas por la factibilidad operativa del concepto “arte” para comprender estas expresiones.

Sin embargo, entendiendo esta controversia, en este escrito optamos por recurrir al término “arte”, justamente, para poder trastocar y problematizar la convención hegemónica de este campo a partir de una propuesta que busca dar cuenta, en términos generales, de una estética, una relación con la imagen y una iconografía específica del mundo mapuche. En este sentido, no pretendemos interpretar las representaciones y materialidades mapuche en virtud de términos como el de “artista” y “obra” tan profundamente marcadas en el campo cultural del arte, sino evidenciar cómo en este relato histórico de exclusión de las prácticas y del pensamiento indígena al interior de este circuito, estas representaciones se erigen en tanto contribuciones posibles que permiten dotar o diversificar sus ejes conceptuales.

En este sentido, a través de la colección Mapuche del MAPA y de una propuesta de lectura de algunas piezas específicas, nos permitimos introducir reflexiones preliminares que tienen por fin resignificar la especificidad iconográfica y estética del pueblo mapuche como una alternativa que, en el futuro, pueda aportar a una diversificación del concepto de arte indígena y de la necesidad de reexaminar sus convenciones desde una perspectiva necesariamente intercultural y descolonizadora.

## ¿Arte, artesanía o cultura material?

Las prácticas culturales indígenas de carácter hereditario que emanan del tratamiento particular de una forma y de una materialidad específica que se plasma visualmente, a menudo, han sido entendidas bajo el rótulo de la “artesanía”. Según el Sello de Artesanía Indígena, esta se define como: “Obra o conjunto de obras de distintos oficios y soportes, que son manifestaciones de conocimientos y expresión estética de una cultura originaria al conjugar formas, contenidos, valor simbólico, materialidades y técnicas propias que constituyen la identidad indígena de cada obra” (Sello Artesanía Indígena, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2021). De un modo complementario Caputo (2019) señala que la creación manual indígena es comúnmente analizada desde el carácter material y utilitario que se les asigna a estas producciones y objetos, pero cuando se habla de “arte indígena” generalmente se alude a prácticas del pasado y asociadas al carácter “monumental” de sus expresiones, o más en específico, al arte precolombino, muy asociado a la convención idealista y esteticista de la obra de arte según su carácter aurático o como objeto de culto. Visto así, el problema está en que el “arte indígena” sería un arte de lo arcaico, pero cuando estas mismas prácticas y saberes hereditarios se analizan a partir de la creación actual, no constituyen objeto de arte sino de “artesanía”. En términos simples, eso es parte de la problemática actual que no solamente tiene que ver con la denominación de “arte” y sus jerarquías coloniales, sino con cómo se piensa la misma categoría de indígena en el relato actual del arte.

Esta perspectiva petrificante de la creación indígena ha sido discutida por Ticio Escobar (2013, 2012, 2008) y por Marta Penhos y María Alba Bovisio (2010) por varios motivos, entre ellos, por cómo la institucionalidad artística y su canon aún rigen la producción cultural sobre la base de jerarquías asimétricas, o también, por las carencias teóricas que aún existen para abordar objetos y materialidades indígenas cuando se

surca la barrera de lo puramente material u ornamental, y se da paso a concebirlas como manifestaciones estéticas de pueblos diferentes con sus propios saberes y sentidos. Sobre este último aspecto, por ejemplo, una de las contribuciones más notorias ha sido señaladas por Espejo, Arnold y Yapita (2008) y Espejo y Arnold (2013, 2010) que han resignificado ampliamente la dimensión del textil andino desde los aportes de los *ayllu* para señalar las discrepancias que tienen los saberes indígenas con las investigaciones foráneas y para sostener que el textil es una forma de escritura y reflejo de una epistemología indígena.

Estas consideraciones iniciales nos indican que, al concebir las prácticas culturales indígenas desde las carencias –no en un sentido peyorativo– de los marcos teóricos y metodológicos con que el sistema del arte hegemónico opera, y al dar paso a enfoques que incluyen perspectivas interculturales y descolonizadoras, el carácter meramente objetual o material con que se abordan estas prácticas se diluye. Tal operación es una entrada u oportunidad para problematizar todas aquellas dimensiones que tiene el arte indígena y que no han sido suficientemente abordadas a la fecha.

## Algunas nociones generales sobre arte mapuche

Luego del despojo colonial a manos del Estado de Chile, el pueblo mapuche elaboró diversas estrategias de articulación política y cultural frente a un panorama de dominación colonial y un discurso de desaparición y asimilación que venían instalando las clases dominantes desde mediados del siglo XIX y que se propagaba al interior del ámbito público y científico (Naguil, 2016; Mora y Samaniego, 2018; Comunidad de Historia Mapuche, 2019, 2015, 2013; Caniuqueo, 2006). Al perder sus territorios y su soberanía política y económica, este discurso de “caducidad” sobre el pueblo mapuche avizoraba que este iba a desaparecer. Dicho panorama repercute en lo cultural, pues frente a la eventualidad de su supuesta extinción era preciso reunir, conservar y acumular sus huellas materiales (platería, textiles, artefactos) en la medida que estos objetos y el estudio de las culturas indígenas podía ser un acervo que permitiera discernir el origen de la “chilenidad” en el contexto de los procesos de modernización y del nacionalismo chileno. Esta posición tomó importancia en los intelectuales de la época en el contexto de emergencia y consolidación de disciplinas como la antropología, la etnografía o la etnología.

En la primera mitad del siglo XX, se realizaron monografías, estudios, exposiciones y los primeros intentos por erigir un “Museo Araucano”. No obstante, pese a estas iniciativas, no existió una clara vocación por delimitar qué se entendería por “Arte Mapuche”, dada la relevancia que tenían términos como los de “artes e industrias”, “ergología” o “cultura material” y que permearon la valoración que se tuvo de prácticas como la platería, el textil o la alfarería mapuche. Salvo escasas excepciones y referencias, como la de Claude Josephal hablar de “cultura artística de los araucanos” (Joseph, 1928a, p. 128), el arte mapuche quedaría subsumido a su carácter meramente ornamental o de adorno de vestimentas.

Ya desde la segunda mitad del siglo XX, podemos encontrar algunos estudios que comienzan a utilizar términos más asociados al plano del arte, como el acercamiento iconográfico, “etnoestético” o desde la teoría del símbolo (Alvarado, 1994; Mege, 1997, 1992, 1990, 1988, 1987; González, 1984), incluso, algunos optaron por acuñar términos como los de “escultura” o de “plástica” mapuche (Castro Gatica, 1976; Chihuailaf, 1992; Ancán, 2005 [1989]). Lo interesante es que desde ese contexto de acercamientos disciplinares al campo artístico, actualmente se llevan a cabo diversos procesos de investigación y difusión sobre acervos y colecciones relacionadas al arte mapuche, principalmente en el plano de la platería o el textil. Estas contribuciones, además, están lideradas por distintos exponentes culturales del mundo mapuche, razón por la cual las perspectivas que se ofrecen resultan innovadoras en la medida que diversifican los parámetros desde dónde se han visto estas prácticas. Este último aspecto resulta elemental dentro del brevísimo panorama que hemos indicado, puesto que señala la necesidad y oportunidad de producir conocimiento indígena relacionado al arte incorporando la perspectiva territorial, situada e histórica, que puede tensionar las miradas que rigen aún en este campo.

## Perspectivas sobre iconografía y estética mapuche a partir de la madera y el textil

Como señalamos, existe una carencia de estudios sobre iconografía mapuche en un nivel amplio. Si bien existen algunas contribuciones, estas han estado más enfocadas en abordar la platería mapuche (Aldunate, 1983; Reccius, 1983; Morris, 1997, 1987; Paineicura, 2011) y al textil (Alvarado, 2002; Mege, 1990; Wilson, 1992). Además, dada la

enorme producción actual que aún existe sobre estas artes mapuche, las investigaciones anteriormente señaladas revisten más bien ámbitos locales, pues a la fecha, aún falta abordar las relaciones entre prácticas, técnicas, simbologías o iconografías desde una perspectiva transfronteriza, considerando que el pueblo mapuche, previa invasión colonial chileno-argentina, se ubicó históricamente a ambos lados de la cordillera.

En esta línea de discusión, más escasas aún son las investigaciones respecto de la madera y la estilización de este material en ciertas tipologías presentes al interior del mundo mapuche, siendo solo abordadas desde estudios situados asociadas al ámbito de la vivienda y los artefactos (Joseph, 1931a, 1931b) o desde la ritualidad (Looser, 1929; Castro Gatica, 1976). Más recientemente, se ha añadido los estudios sobre tipologías como los “wampo” [“canoa”] (Stüdemman, 2018) o los trolof [ataúdes] (Chapanoff, 2020) que constituyen verdaderos aportes para diversificar el tratamiento formal de la materialidad de la madera al interior del mundo mapuche. Valiéndonos de todos estos estudios situados, como también de las fuentes mapuche-bilingües (Coña, 1995 [1930]; Manquilef, 1911, 1916) queremos proponer una lectura sobre algunas tipologías de madera que forman parte de la colección del MAPA y que no han sido suficientemente abarcadas. Nos parece relevante realizar esta operación, como una oportunidad para poder esbozar algunos planteamientos tendientes a comprender estos elementos como formas estilísticas, iconográficas y estéticas del pueblo mapuche.

La primera pieza es un *kollong* o *kolong* (n°333), nombre que se le asigna a la máscara mapuche, la cual no solamente puede ser de madera, sino que puede estar hecha a partir de cuero o también de plata. Asimismo, puede incorporar simultáneamente todas estas materialidades, tal como lo señalan algunas fuentes visuales de estos *kollong* que tenían *trarülongko* o *chaway* de plata (Joseph, 1931b). Estas máscaras también pueden llevar diversos pigmentos e incorporar crin de caballo, cuya materialidad emulará las cejas, bigotes o cabellos según sea la forma de estilización que se quiera plasmar del rostro y que resulte singular y reconocible como un patrón de las artes mapuche.

Por otro lado, los *kollong* no solo aluden a la máscara sino también a un cargo que desempeña una persona en instancias festivas y rituales propias del mundo mapuche, como *ngillatun* (rogativa), *ngeykurewen* (ceremonia de consagración de machi) o *palin* (la “chueca”). En estos contextos, el *kollong* también puede recibir el nombre de *kurüche* (“curiche”, gente de color negro), que sumará una espada o cuchillo de palo y una réplica de caballo a partir de madera de colihues, adornados en su “cabezada” con

lana y pompones de diversos colores. La misión del *kollong* consiste en velar por el buen comportamiento de las personas en estas instancias, pero también, actuar como bufón para divertir a las personas y niños. Cabe destacar que, según Augusta (1916), *kollong* es referido como el “disfrazado” y *kollongün* como “disfrazarse”, razón por la cual algunas fuentes visuales daban el nombre de *kuriche* o *kollong* a las personas que desempeñaban este cargo y cubrían sus ropajes con fibras vegetales secas. Lo importante de señalar es que el *kollong* no solo consiste en una materialidad (la máscara) ni refiere a prácticas pretéritas. Muy por el contrario, el carácter del *kollong* es plenamente vigente por su importancia político-espiritual. Al plantear esta “pieza” desde tal enunciación, nos permite generar una lectura particular de esta materialidad y los sentidos complejos que esta posee y que van desde un carácter técnico, un “saber hacer” relacionado a su expresividad que va a adquirir el *kollong*, pero también, desde una continuidad de prácticas culturales que atraviesan la sociedad mapuche desde tiempos remotos a la actualidad.

Ahora bien, uno de los *kollong* que forma parte de la colección del MAPA (n°333), está compuesto por una base de madera y posee hendiduras a los costados a altura de la frente (para ponerse la máscara amarrado con una soga), y por encima de ella, está tallada con motivos característicos de los extremos superiores que comúnmente poseen los *chemamüll* (escultura de madera Mapuche). Este detalle pareciera ser un atributo o “solución” que se les da a las representaciones estilizadas de los rostros desde una representación mapuche, y esa característica podremos apreciarlas en los *kollong*, como en los *chemamüll* y en otras “figuras” o esculturas mapuche. Además, tiene hendiduras que evocan los orificios de la nariz y una boca semi-abierta, y también está moldeado desde “dentro” para evitar daño a la persona que lo utilice. Además, el crin que posee representando bigotes y barba contribuye a “personalizar” esta pieza.

Otros de los trabajos escultóricos en madera que constituyen tipologías poco comunes dentro del arte mapuche son los “püñeñkantu”, es decir, muñecas o juguetes que reciben este nombre y que representaban personas mayores o bebés. Son escasas las referencias a este tipo de esculturas pequeñas, pero algunos antecedentes (Looser, 1929; Moesbach, 1963) refieren que eran comunes y que servían de diversión para las infancia mapuche, incluso, algunas representaban bebés e incorporaban una cuna de juguete pequeña que simulaba a las verdaderas conocidas bajo el nombre de *küpulwe*. El MAPA cuenta con un ejemplar de juguete o muñeco que representa un hombre

(n°1592), al que le faltan ambos brazos, pero que tiene un pantalón y un pañuelo rojo cubierto en su cuello. En esta pieza, es notable el detalle del tallado del rostro, que más que emular una generalización común, plasma la estilización del rostro escultórico propiamente mapuche que podemos hallar en *kollong*, *chemamüll* o *püñpüñ* (las figuras antropomórficas que cuelgan de las placas inferiores de los *shikill* o de las *trapelakucha*).

Por último, respecto de objetos singulares en madera, la colección Mapuche posee un ejemplar de pieza escultórica pequeña (n°352) y que, salvo algunas fuentes visuales como la realizadas por Claude Joseph o incorporadas en algunas portadas de libros (Aldunate, 1978), no es recurrente encontrarla en los acervos de colecciones nacionales. Esta posee un carácter antropomórfico con un denotativo tratamiento atribuible a la representación del rostro en la escultura mapuche que, como decíamos, tendrá similitudes con piezas de plata y también textil. Además, como ocurre con algunos *püñpüñel* y *chemamüll*, tiene clara referencias a sus genitales que lo hacen distinguible del género masculino. El contexto de la confección de estas esculturas es aún un misterio, ya que a diferencia de otras que están situadas en contextos fúnebres, como en los *eltun/eltuwe* (cementerio mapuche), u otras emplazadas en contextos festivos-rituales, como los *kemukemu* de machi (escultura de madera con escalones) o los *rew* dispuestos en los espacios ceremoniales, sobre este tipo de pieza aún se desconoce su uso. Quizá, una pista preliminar, es que su representación remita a una estilización de los *llituche* (gente del comienzo) que, según los *mapuche piam* (historias de carácter mítico), fueron la familia remota desde donde desciende este pueblo. Los *llituche* son cuatro: *Kallfü wenu chaw* (El padre azul del cielo), *Kallfü wenu kushe* (La anciana madre azul del cielo), *Kallfü üllcha domo* (La joven azul del cielo), *kallfü wenu weche* (El joven azul del cielo). Al menos en la platería, los *llituche* son representados con atributos muy similares a esta escultura.

Por último, cabe señalar que el término escultura o representación de persona en distintas materialidades recibe el nombre de “*chelkantü*” o de “*chelkünu*”, es decir, siempre hubo un término para conceptualizar este tratamiento de las formas. Estas piezas escultóricas de arte mapuche nos pueden indicar la falta de estudios que aún queda por hacer, sobre todo desde y con las comunidades para poder diversificar los sentidos, usos o contextos que estos pueden tener. Lo cierto es que, por su carácter iconográfico y por la estilización atribuible de estos rostros, son una parte constitutiva de la estilística mapuche de las formas. Además, queda sumar reflexiones a las ya hechas (Alvarado Lin-

copi, 2020; Quezada y Alvarado, 2021, Parra, 2018; Rojas, 2020; Saavedra y Salas, 2019), de modo crítico, sobre los usos contemporáneos de estas formas respecto de la discusión de patrimonio, decoración, paisaje urbano, resistencia cultural, desmonumentalización y apropiación cultural de estos objetos.

## La versatilidad y potencia del textil: *makuñ*, *trarüwe* y *chañuntuku*

A diferencia de las piezas en madera, el textil mapuche sí ha contado con un amplio repertorio de investigaciones. Como señalamos, junto con la platería, es de las pocas prácticas que, en el trayecto histórico y de modo “inaugural”, se les ha podido comprender bajo la categoría de “arte”, a pesar de todos los conflictos que, como señalamos, reviste esta propuesta. Tanto en Chile como en Argentina, el textil ofrece la posibilidad de reflexionar estéticamente sobre este saber y materialidad como una de las superficies donde la iconografía mapuche más representativamente ha sido incorporada, ello, dejando de lado la perspectiva unidireccional de comprender estas producciones solamente como vestido o indumentaria.

En esta visión más abierta e integral, a partir de las investigaciones recabadas por Wilson (1992), Riquelme (1988) y Mege (2017), la misma génesis del textil mapuche nos permite comprender su profundo carácter simbólico a partir del *piam* de *llalliñ kushe* (la “araña anciana”), quien transmitió su saber a las tejedoras y, desde esa memoria, se desprende que fuese una costumbre envolver las manos de las niñas recién nacidas con una telaraña para así otorgarles ese don.

Por otro lado, la potencia que ofrece el textil mapuche nos otorga la posibilidad de comprender esta práctica como el reflejo de la resistencia de distintas memorias y territorios. Por ejemplo, como señalaron algunos estudios (Joseph, 1929, Fundación Artesanías de Chile, 2019), el tinte natural de lana a partir de plantas o cortezas de árboles constituye un saber que se ha visto mermado por la falta de transmisión intergeneracional y, por otro lado, por el contexto de extractivismo de los territorios, donde cada vez cuesta más encontrar la materia necesaria para teñir la lana. Por lo tanto, que estas prácticas se encuentren actualmente en recuperación pese al modelo extractivista o pese a la herida colonial que impidió la transmisión de saberes, constituye un fenómeno desde dónde pensar las resistencias en el plano de las formas y las técnicas. Por último, y

es el punto que pretendemos desarrollar, el textil mapuche históricamente ha sido referido como una práctica con enormes atributos técnicos, simbólicos, políticos y artísticos, destacando los *makuñ*, *trarüwe* y *chañuntuku* como las tipologías que más sobresalían por incorporar integralmente estos aspectos.

Respecto del plano político, durante todo el siglo XIX, era un costumbre intercambiar “makuñ” con las autoridades de poder. Por el lado de *Puelmapu* (actual argentina), es famosa la historia del cacique Mariano Rosas que le regaló su makuñ personal a Lucio V. Mansilla: “Si alguna vez no hay paces, mis indios no lo han de matar, viéndole con ese poncho”. Así también, el famoso “poncho de San Martín”, regalado a este por las comunidades pewenche en el “Parlamento de San Carlos” y así dar paso libre para que el “Ejército Libertador” atravesara los Andes, constituye otro ejemplo de cómo se enlaza el poder político, la diplomacia, y los significados y sentidos del textil mapuche. En Chile, contrario a las perspectivas que indican que la indumentaria mapuche se comenzó a reutilizar a partir de los años ochenta, es durante todo el siglo XX que, al momento de acudir a parlamentar a los centros de poder, se hacía vistiendo makuñ, costumbre que a la fecha sigue vigente.

El MAPA posee distintos tipos de makuñ, uno de ellos (n°465) es un *trarükan* makuñ (“manta por amarres”), que destaca por incorporar la iconografía conocida como la “greca andina” y que se reconoce como un atributo reconocible de las “mantas de cacique”. Esta en particular se caracteriza por tener *wirin*, es decir, franjas perpendiculares que atraviesan el *makuñ* y que en este caso está compuesta por líneas de cuatro colores distribuidas en cinco franjas. Cabe señalar que el término “*wirin*” puede traducirse como trazo, dibujo, línea y también escritura. Cuando los *makuñ* integran otro tipo de diseños, como el *lukutuwe*, las *koshkülla* (copihues) o de *weluwitraw* (constelación de “Las tres marías” y las “Tres chepas”) estos en su generalidad reciben el nombre de *ngüpüñ makuñ* (manta dibujada) y también *ñümiñ makuñ*, que es “manta recogida” porque el diseño de estos patrones se hace “recogiendo” la lana en el proceso de confección. Todos estos términos, *wirin*, *ngüpüñ*, *ngümiñ/ñümiñ/ñimiñ*, constituyen un marco común de conceptos que pueden ofrecernos pistas para indagar en la estilización de formas presente en los textiles.

Por otro lado, con relación a los colores, tipologías como el *pontro* (n°458), frizada en *mapudungun*, da cuenta de una paleta cromática bien amplia y diversa, donde

colores como el verde, naranja, rosado, amarillo y violento destacan por no ser abiertamente conocidos en confecciones de gran tamaño.

Ahora bien, distintas fuentes señalan que, junto con los *makuñ*, los *trarüwe* y los *chañuntuku* son los textiles más reconocidos y donde las tejedoras reflejan el mayor dominio de su arte. En primera instancia, queremos referir un tipo de *trarüwe* que forma parte de la colección (n°438), pero que nos hace pensar que correspondería a un diseño de hombre, y cuya especificidad sería un ser entonces un *trarüchiripa* (faja sujetadora de la *chiripa*), o un *chamallwe* (faja sujetadora del *chamal*). Recordemos que, generalmente, la traducción de *trarüwe* es “faja”, principalmente hecha de lana. Por ello, para amarrar la *chiripa* o el *chamall* de hombre, que iba desde la cintura a los pies, era preciso contar con una faja para ello. La diferencia de este *trarüwe* es más corto y su colorido es más compacto y menos variado en términos cromáticos y de diseño que los *trarüwe* de mujer, pues solo tiene color blanco, rojo, verde. Además, tiene una figura antropomórfica similar a la representación del “*pillan*” y que caracteriza a los hombres.

Por último, y como dijimos, son los *chañuntuku* los que más reflejan el dominio del arte textil mapuche. Generalmente se traduce por *pellón*, *choapino* o *estera*. Sin embargo, desde el *mapudungun* está la distinción entre “*chañu*”, que sería un “*cojinillo*” más corto y con hebras extensas a sus costados denominadas “*chiñay*”, respecto del “*chañuntuku*”, que es una estera más larga e incluye un patrón de diseños mucho más amplio que el *chañu* que, pese a la complejidad en su fabricación, no necesariamente los incorpora. El dominio técnico y artístico requerido para la confección de los *chañuntuku* llamó la atención de Josephsen en su libro *Tejidos Araucanos* (1928):

La tejedora no hace ni dibujo, ni ensayo; pero piensa (*rakiduam*) madura, construye mentalmente su plan, hace una síntesis mental. En seguida analiza su creación, reparte simétricamente los dibujos y los colores, prevé el número de hilos necesarios para la urdimbre, el largo que se les debe dar, en cuantos triángulos, cuadrados o figuras los debe repartir; cuantos hilos corresponden a cada uno (...). Los dibujos limitados por líneas curvas como las hojas, las flores, los animales y los hombres con miembros apartados del cuerpo, son reproducidos solamente por tejedoras que dominan bien la técnica del *chañuntuku*” (p. 1269)

El MAPA posee ambas tipologías, *chañu* (n°452) y *chañuntuku* (n°473), respectivamente. Este último destaca por su extensión y por su notable y variado colorido distribuido en formas de rombos y líneas que atraviesan toda la superficie. Además, al centro es posible identificar el diseño de dos filu (serpientes) dispuestas antagónicamente, que podría ser una representación del piam de *trengtreng* y *kaykay*.

Estos coloridos tejidos tenían diversas funciones: podían ser ocupados en el apero de montar, servir para dormir o tenderse, pero también, como señala Joseph, tenían un fin decorativo al interior de la sociedad mapuche, cuya finalidad fue adoptada por particulares obteniendo estos *chañuntuku* de la compraventa de estos textiles en las casas de empeño o la incorporación de estos a los acervos de colecciones en formación. Respecto del plano simbólico-espiritual, Else María Waag (1982, p.72) indica que estas esteras eran arrojadas al revés, acompañadas de un rezo o invocación de bien, y servían para hacer frente a fuerzas malignas que seguían al jinete. Finalmente, los *chañuntuku* representan una tipología de pieza del arte mapuche que aún queda por investigar, ya sea por sus coloridos diseños, por su difícil confección y por los usos decorativos que estos poseían y que nos llevan a interrogarnos por los sentidos que esta última acción supone para efectos de la relación sensible con las formas y objetos al interior del mundo mapuche.

## Palabras de cierre

Estas reflexiones preliminares fueron expuestas a modo de inquietud sobre cómo poder pensar el término arte a partir de algunas piezas de la colección que nos abren distintos surcos de entrada. En este camino, creemos fundamental que, en el futuro, las visiones que logren discutir y diversificar la convención de arte y las lecturas iconográficas, estéticas y simbólicas que aún quedan por hacer, sean también provistas por los propios actores indígenas que aún mantienen e innovan la tradición que heredan y que también investigan. Bajo ese propósito, la dimensión intercultural y descolonizadora constituye el punto inicial respecto de conocimientos, técnicas y agenciamientos que tienen los pueblos indígenas en su vínculo con lo artístico para seguir contribuyendo a la riqueza cultural y a la defensa política de sus derechos.

## Bibliografía

- Aldunate del Solar, C. (1978). *Cultura mapuche*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural.
- Aldunate del Solar, C. (1983). Reflexiones acerca de la platería mapuche. En Museo de Arte Precolombino. *Platería Araucana* (pp. 10-15). Santiago: Museo de Arte Precolombino. Recuperado de <http://www.precolombino.cl/biblioteca/plateria-araucana/>
- Alvarado Lincopi, C. (2020). Objetos petrificados, objetos vivificados. Reflexiones sobre patrimonio, poder y vida mapuche urbana. *Bajo la Lupa*, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Recuperado de <https://www.museoranca-gua.gob.cl/sitio/Contenido/Colecciones-digitales/97801:Las-nuevas-vidas-de-los-objetos-mapuches>
- Alvarado, M. (2002). *El esplendor del adorno: el poncho y el chañuntuku*. En Fundación PROA. *Hijos del viento: Arte de los pueblos del sur: siglo XIX*. Buenos Aires.
- Alvarado, M. (1994). Ñimin, trarün y wirin: tres procedimientos expresivos en el universo textil mapuche. *Lengua y Literatura mapuche*, 6, pp. 9-14. Recuperado de <http://revistas.ufro.cl/ojs/index.php/indoamericana/article/view/349>
- Ancán, J. (2005). Montado en un caballo azul: reflexiones acerca del arte mapuche. En M. García, M. Carrasco, H. Contreras, V. (Eds.) *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche*. (pp. 213-220). Temuco: Chile: Ediciones Universidad de la Frontera.
- Augusta, F. J. de. (1916). *Diccionario Araucano-Español y Español-Araucano*. Santiago, Chile: Imprenta Universitaria.
- Becco, A. (2017). *Arte mapuche*. Buenos Aires: Artemisa.
- Caniuqueo, S. (2006) Siglo XX en Gulumapu: De la fragmentación del Wallmapu a la unidad nacional mapuche. En En. J. Millalén., P. Marimán., S., Caniuqueo & R. Levil *j...Escucha, winka...! : cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro* (pp. 129-217). Santiago, Chile: LOM Ediciones.

- Caputo-Jaffé, A. (2019). ¿Arte o artesanía? Imaginarios occidentales sobre la autenticidad del arte en culturas indígenas. *Aisthesis*, 66, 187-210. <https://dx.doi.org/10.7764/aisth.66.9>
- Castro Gatica, O. (1976). *Escultura mapuche*. Temuco, Chile: Imprenta Alvarez.
- Chapanoff, M. (2020). Trolof: Itinerario de un objeto fúnebre desde un eltun mapuche hasta el Museo. Reflexiones en torno a prácticas mortuorias tardías en la Araucanía. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.museoregionalaraucania.gob.cl/sitio/Contenido/Objeto-de-Coleccion-Digital/98742:Trolof-Itinerario-de-un-objeto-funebre-desde-un-eltun-mapuche-hasta-el-Museo>
- Coña, P. (1995) [1930]. *Lonco Pascual Coña ñi tuculpazugun*. Testimonio de un cacique Mapuche. Santiago, Chile: Pehuen editores.
- Escobar, T. (2008). El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular. Santiago, Chile: Metales pesados.
- Escobar, T. (2012). La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay. Asunción, Paraguay: Servilibro.
- Escobar, T. (2013) [2011]. Arte indígena: el desafío de lo universal. *Revista Casa de las Américas*, 271,3-18. Recuperado de <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/271/hechosideas.pdf>
- Espejo, E. & Arnold, D. (2010). *Ciencia de las Mujeres, experiencias en la cadena textil desde los ayllus de Challapata*, La Paz, Bolivia: Instituto de Lengua y Cultura Aimara.
- Espejo, E. & Arnold, D. (2013). *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*, La Paz, Bolivia: ILCA Instituto de Lengua y Cultura Aimara.
- Espejo, E., Arnold, D. & Yapita, J. (2008). *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La Paz: Bolivia: ILCA. Instituto de Lengua y Cultura Aimara – Plural.
- Esposito, A. (2004). *Arte Mapuche*. Buenos Aires, Argentina. Guadal.
- Fiadone, A. (2007). *Simbología mapuche en territorio tehuelche*. Buenos Aires, Maizal Ediciones.
- Fundación Artesanías de Chile. (2019). *Herederas del Llalliñ. Relatos de 17 artesanas mapuche*. Santiago, Chile. Recuperado de [http://www.conadi.gob.cl/storage/docs/Libro\\_Herederas\\_del\\_Llalliñ%CC%83\\_2.pdf](http://www.conadi.gob.cl/storage/docs/Libro_Herederas_del_Llalliñ%CC%83_2.pdf)
- Fundación Nicolás García Uriburu. (2007). *Mapuche. Arte de los Pueblos del Sur*.
- González Vargas, C. (1984). *Simbolismo en la alfarería mapuche: claves astronómicas*. Santiago: Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Joseph, C. (1928a). La platería araucana. *Anales de la Universidad de Chile*. Año 6, enero-diciembre, Serie 2, 117-158. DOI: 10.5354/0717-8883.2010.25381
- Joseph, C. (1928b). Los tejidos araucanos. *Revista Chilena* 103-104, pp. 1251-1280.
- Joseph, C. (1929b) Plantas tintóreas de Araucanía. *Revista Chilena de Historia Natural*, (33), 364-374.
- Joseph, C. (1930). Los adornos araucanos de Lanalhue. *Revista Universitaria de la Universidad Católica de Chile*, 15(5-6), 512-518.
- Joseph, C. (1931a). La vivienda araucana. *Anales de la Universidad de Chile*, 29-48. DOI: 10.5354/0717-8883.2012.24084
- Joseph, C. (1931b). *La vivienda araucana: (continuación): artefactos de madera*. *Anales de la Universidad de Chile*, (2), 229-251. DOI: 10.5354/0717-8883.2012.23250
- Looser, G. (1929). La representación de figuras humanas y de animales por los araucanos. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, 12, 25-41. Recuperado en [https://publicaciones.mnhn.gob.cl/668/articles-63441\\_archivo\\_01.pdf](https://publicaciones.mnhn.gob.cl/668/articles-63441_archivo_01.pdf)
- Manquilef, M. (1911). *Comentarios del pueblo araucano I: (la faz social)*. Santiago, Chile: Imprenta Cervantes.
- Manquilef, M. (1916). *Comentarios del pueblo araucano II: la gimnasia nacional*. Santiago, Chile: Imprenta Cervantes.
- Mege Rosso, P. (1987). Los símbolos constrictores. Una etnoestética de las fajas femeninas mapuches. *Boletín del Museo Chileno de Arte precolombino*, 2, 89-128.
- Mege Rosso, P. (1988). Los símbolos envolventes. Una etnoestética de las mantas mapuches. *Boletín del Museo Chileno de Arte precolombino*, 3, 81-114.
- Mege Rosso, P. (1990). *Arte textil mapuche*. Santiago, Chile: Museo de Arte Precolombino.
- Mege Rosso, P. (1992). *Colores en la cultura mapuche*. En F. Galardo & L. Cornejo. Los colores de América (1a ed, pp. 65-69), Editorial Banco O'Higgins y Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago, Chile. Editorial Banco O'Higgins y Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Mege Rosso, P. (1997). *La imaginación araucana* (1a. ed.). Museo Chileno de Arte Precolombino.

- Mege, P. (2017). La cofradía de las arañas. Mitos y ritos herméticos de las maestras textiles mapuches. *Aisthesis*, (62), 151-171. <https://dx.doi.org/10.7764/aisth.62.8>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2021). *Bases Sello de Artesanía Indígena*. Santiago. Recuperado de [https://www.cultura.gob.cl/sello-artesania-indigena/wp-content/uploads/sites/10/2021/07/basesconvocatoria2021\\_selloartesaniaindigena.pdf](https://www.cultura.gob.cl/sello-artesania-indigena/wp-content/uploads/sites/10/2021/07/basesconvocatoria2021_selloartesaniaindigena.pdf)
- Mora, H. & Samaniego, M. (2018). *El Pueblo Mapuche en la pluma de los Araucanistas*. Santiago, Chile: Ocho libros.
- Morris, R. (1987). *Plata de la Araucanía: Colección Raul Morris von Bennewitz*. Santiago, Chile: SAF.
- Morris, R. (1997). *Los Plateros de la Frontera y la Platería Araucana en el proceso caratulado "Salteo al Cacique Huenul" (1856-1860)*. Temuco, Chile: Ediciones Universidad de la Frontera.
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (1983). *Platería Araucana* (1era edición). Santiago de Chile: Banco de O'higgins.
- Naguil, V. (2016). *De la Raza a la Nación, de la Tierra al País. Comunitarismo y nacionalismo en el movimiento mapuche, 1910-2010* (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España). Recuperada de <https://ddd.uab.cat/record/167893>
- Painecura, J. (2011). *Charu. Sociedad y Cosmovisión en la Platería Mapuche*. Temuco: Universidad Católica de Temuco. Recuperado de <http://repositoriodigital.uct.cl/handle/10925/891>
- Parra Santana, C. (2018). Visibilización de los chemamülles en espacios públicos: Museo Chileno de Arte Precolombino en el siglo XIX y sus silencios en la historia. *Punto de Fuga. Revista de los estudiantes de Teoría e Historia del Arte*. (pp. 1-13). Recuperado de [https://issuu.com/revistapf/docs/art\\_\\_culo\\_carolina\\_parra\\_chemamulle](https://issuu.com/revistapf/docs/art__culo_carolina_parra_chemamulle)
- Penhos, M. & Bovisio, M. (Eds.) (2015). *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Brujas. Recuperado de <https://www.digitaliapublishing.com/a/41798/arte-indigena---categorias--practicas--objetos>
- Plath, O. (1959). *Arte popular chileno. Definiciones, problemas, realidad actual*. Mesa redonda de especialistas chilenos, convocada por la XIX Escuela de Invierno de la Universidad de Chile, con la colaboración de la Unesco.
- Quezada Vásquez, I., & Alvarado Lincopi, C. (2020). Repertorios anticoloniales en Plaza Dignidad: desmonumentalización y resignificación del espacio urbano en la Revuelta. Santiago de Chile, 2019. *Aletheia*, 10(20), e049. <https://doi.org/10.24215/18533701e049>
- Riquelme, G. (1988). Llallin Kuse: ¿Modelo o auxiliar de la tejedora mapuche?. *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, 3. pp. 205-217. Recuperado de <http://revistas.ufro.cl/ojs/index.php/indoamericana/article/view/280>
- Rojas, M. (2020). *Chemamüll, gente de madera, ayer y hoy*. (Tesis de magister, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile). Recuperado de <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/46089>
- Saavedra Zapata, J & Salas Olave, E. (2019). El Chemamüll: Tradición, pervivencia y resistencia cultural mapuche. *Cuadernos de Historia del Arte*, 32. pp. 33-103. Recuperado de <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cuadernoshistoarte/article/view/2367/1739>
- Stüdemann, N. (2018). El wampo que navegó en el Lavkenmapu: un registro desde el kimvn mapuche, hacia una reflexión en torno a la teoría decolonial. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Recuperado de: <https://www.museomapuchecanete.gob.cl/colecciones/el-wampo-que-navego-en-el-lavkenmapu/recursos>
- Waag, E.M (1982). *Tres entidades wekufü en la cultura mapuche*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Wilhelm de Moesbach, E. (1963). *Idioma mapuche : dilucidado y descrito con aprovechamiento de la gramática araucana de Padre Félix José de Augusta*. San Francisco.
- Wilson, A. (1992). *Textilería Mapuche. Arte de Mujeres*. CEDEM, Santiago de Chile.



COLECCIÓN DE PLATERÍA MAPUCHE  
MUSEO DE ARTE POPULAR AMERICANO  
TOMÁS LAGO

Felipe Quijada | Carolina Parra | Constanza Tobar

La presente publicación da cuenta de la segunda etapa de un proyecto iniciado hacia fines del año 2019. El objetivo fundamental planteado en su formulación fue el de investigar, documentar y salvaguardar la colección Mapuche del museo, partiendo por la premisa o diagnóstico de que pese a la importancia tácita de dicha colección dentro del MAPA (se tenían nociones de su valor patrimonial), esta no había sido considerada en un estudio exhaustivo.

Para intentar abarcar de la manera más profunda posible esta tarea, el proyecto se planteó en dos etapas, la primera centrada en el análisis y conservación del conjunto de platería mapuche, y una segunda etapa, como se observa en estas páginas, dirigida a las otras materialidades de la colección y sus tipologías correspondientes.

Ambas partes del trabajo supusieron diferentes desafíos, en relación al corpus documental, las cualidades físicas y el estado de conservación de los diferentes objetos que figuran actualmente en la colección. En cuanto a la investigación y documentación, la diferencia más grande es, tal vez, el aspecto ligado a la procedencia del conjunto. Si en el caso de la platería, casi la totalidad de las piezas pertenecía a la colección formada por Pedro Doyharcabal desde finales del siglo XIX —adquirida por la Universidad de Chile para el MAPA en 1946—, este segundo conjunto de piezas, de otras materialidades, que si bien se constituyó en una parte importante a través de esta adquisición, posee mayor heterogeneidad respecto a su conformación.

Sin ir más lejos, ningún objeto textil (dejando de lado la cestería) de la colección mapuche del MAPA procede de la formada por Pedro Doyharcabal. Los tejidos mayormente habrían llegado al museo por diferentes adquisiciones entre 1938 y 1971, como atestiguan catálogos e inventarios presentes en el archivo del museo. Justamente, sobre este último punto, conviene mencionar un inconveniente surgido en la indagación. Los documentos encontrados para otorgar procedencias carecen del rigor técnico necesario que permitiría dar con la información exacta de ingreso de todas las piezas. Sin embargo, nos permitieron obtener una visión de conjunto.

Este segundo grupo de objetos, mayor al del mapuche rütran o platería, contiene obras de *mamüll küdaw* (trabajo en madera), *fuwün küdaw* (textiles), *wüdün küdaw* (alfarería), trabajo en líticos, cuero y asta de buey. Las fichas razonadas que se despliegan a continuación dan cuenta de esta complejidad material, atendiendo a diferentes aspectos (físicos y contextuales) de las principales tipologías presentes en cada práctica. Como en el catálogo de platería, se ha seleccionado un ejemplar de cada una de ellas, y se ha dejado un listado final con la totalidad de objetos que componen esta parte de la colección mapuche (totalidad que a la fecha ha sido confirmada).

Finalmente, se advierte que algunas piezas que parecen exceder el ámbito mapuche (por su cronología) se han incluido dentro del conjunto, pues, más allá de los estudios arqueológicos, es su propio pueblo el que reconoce su valor de continuidad. Estos líticos y piezas de arcilla, encontrados bajo la tierra en procesos de expoliación, construcción de caminos, excavaciones hechas por terceros, o encontrados por los mapuche, son reconocidos en tanto objetos de poder, que simbólicamente les son contemporáneos. Esa condición de contemporaneidad es precisamente la que detentan las piezas de la colección mapuche, dando cuenta de prácticas y producciones con plena vigencia, en su sentido histórico, político y simbólico.



## TRARÜWE

Nº de inventario: 441

Nombre específico: *Trarüwe*

Nombre común: Faja femenina

Fecha de creación: Primera mitad del siglo XX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Lana de oveja

Técnica: Tejido en ligamento faz de urdimbre, técnica de urdimbres complementarias de pares simples, flecadura de trenzas planas y embarrilado

Medidas:

Alto: 302 cm.

Ancho: 9 cm.

Faja tejida en ligamento faz de urdimbre, en técnica de urdimbres complementarias de pares simples, con urdimbre y trama de lana. La composición de la faja en el eje longitudinal es de una banda central de diseños (símbolo de *lukutuhuel*) en urdimbres de color crudo y rojo; flanqueada por orillas idénticas, compuestas de interior a exterior por una lista llana de colores ondulantes anaranjado, verde, blanco y negro; una lista laboreada de color azul y magenta; una lista en peinecillo color burdeo y crudo, y una lista llana color burdeo. Ambos bordes de urdimbre presentan flecadura en forma de trenzas planas agrupadas en dos unidades mediante embarrilados con fibras de color azul y magenta; a continuación de cada embarrilado se extienden los cabos sueltos de cada trenza.

Dentro de las prendas tejidas tradicionales de las mujeres y las niñas mapuche se encuentra el *kepam*, *ikülla* y el *trarihue* (Hilger y Mondoch, 1969, p.291). En el caso de esta última prenda, Augusta en su diccionario la define como "*trarüwe*: el cinturón (ancho) de las mujeres" (Augusta, 1916, p.227).

Mege (1990), señala que "ante todo la faja de mujer desempeña una función práctica. Sostiene firmemente la cintura de la mujer, lo que la hace eficiente para poder soportar el pesado trabajo doméstico. Permite afirmar el cuerpo de la mujer por la cintura. También sujeta el *kepam* femenino a modo de cinturón. Cumple además con una función estética, pues con esta prenda irrumpen la fuerza del color en la vestimenta de la mujer, rompiendo la neutralidad del *kepam*" ( p. 28).

Joseph refiere que 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. El aprendizaje es largo y no siempre coronado por feliz éxito. Es opinión entre los mapuches que se necesita una muy buena cabeza para aprender a tejerlo" (Joseph, 1928, p. 1271). Para Cervellino es quizás la prenda con mayor decoración y hermosura, al reproducir figuras fitomorfas, geométricas, zoomorfas y antropomorfas (Cervellino, 1986, p.85), como también formas de vida muy convencionalizadas (Lathrop, 1930, p. 327).

A nivel iconográfico, en el centro del *trariwe* se observa la presencia del *lukutukwe*, que etimológicamente se define como *lukutun*: hincarse, arrodillarse; y *tue:suelo*, tierra (Fiadone, 2009, p.83). El *lukutuwe* es un dibujo antropomórfico, cuyo significado es "lugar donde se arrodilla". Tiene un profundo significado espiritual y está muy vinculado

a la celebración del guillatún” (en Torres, 2019, p.84-85). Esta imagen representa a cualquier integrante de la comunidad, por eso no tiene sexo determinado; no es hombre ni mujer, es ambos a la vez. Se trata de una figura antropomorfa sustentada por una estructura fitomorfa, conformado por la cabeza (lonko) y el cuerpo (kälul), este último a su vez compuesto por un tronco, representado por líneas oblicuas (wisiwel); cuatro extremidades, representadas por líneas paralelas; dos manos y dos pies (*peñon chrerwa*) y un corazón (piuke). En el centro del lonko puede haber una cruz o dos formas espirales (Fiadone, 2009, p.83).

Según el testimonio de la tejedora Angela Calfulaf, “hay quienes sostienen que nada que contenga el *lukutukwe* debería venderse, porque es un símbolo sagrado, de uso exclusivo de la machi”. A su vez, Bélec refiere a que “el *trarihue* que usan las mujeres mapuche 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).

De este modo, los *trarüwe* son una de las mayores expresiones del arte mapuche actual, “tanto por la combinación de colores como por la maestría en la concepción y realización de los decorados” (Chertudi y Nardi, 1961, pp. 160-161). Alvarado en 1988 concluye que la relación de apego e identificación de la mujer mapuche con su *trarüwe* “es tan significativo y es una pieza tan sustancial de su atuendo, que cuando se desprende de él, está abandonada de su fuerza primordial” (Margarita Alvarado, 1988 en Torres, 2019, p.78).

Se puede argüir que las fajas mapuche pertenecen a la colección MAPA desde la primera mitad del siglo XX al encontrarse presente en el Catálogo de la Exposición de Arte Popular organizada por la Comisión Chilena de Cooperación Internacional en 1938, mencionados como “Trarihues Araucanos” (Universidad de Chile, 1938, p.5) y en el Catálogo de Artes Populares Americana de 1943 con motivo del primer centenario de la Universidad de Chile, catalogando cinco prendas como “Trarihue araucano, tejido lana de oveja” (Universidad de Chile, 1943, p.112). Pese a lo anterior, las descripciones del catálogo no permiten identificar específicamente a qué pieza se refiere.





## WIRIN TRARÜK MAKUÑ

Nº de inventario: 465

Nombre específico: *Wirin trarükan makuñ*

Nombre común: Poncho

Fecha de creación: Primera mitad del siglo XX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Lana de oveja

Técnica: Tejido en faz de urdimbre, teñido por amarras ikat, torzal y rapacejo

Medidas

Alto: 138,5 cm.

Ancho: 120 cm.

Poncho de una sola pieza elaborado en técnica de tejido llano para faz de urdimbre, con urdimbres y trama de lana de oveja. La composición es de color negro interrumpido con cinco franjas equidistantes entre sí, de diseños escalonados de cruces concéntricas, obtenidas por teñido de reservas por amarras (ikat). Cada franja está flanqueada por delgadas listas de colores rojo, celeste agua, y amarillo. La abertura del cuello posee en cada extremo una terminación de refuerzo correspondiente a torzal. Ambos bordes de urdimbre presentan flecadura de cordones por torsión.

Esta pieza corresponde a un *makuñ* o poncho. De acuerdo a la definición entregada por Félix de Augusta hacia mediados de la década de 1910, se trata de “la manta o poncho de hombres, esto es: tejido cuadrado con una abertura en el medio para que se pase la cabeza” (1916, p. 129). Así, sus “lados penden alrededor del cuerpo desde los hombros” (Joseph, 1928, p. 1277). Tal como señala la descripción, se trata exclusivamente de una prenda de uso masculino (Mege, 1990).

A grandes rasgos, existen los *makuñ* destinados al uso cotidiano - de tejidos lisos y simples, de un color y escasa o ausente iconografía - y aquellos que se utilizan para proveer y reconocer la posición sociopolítica de su usuario o emplearse en contextos rituales (Chacana y Rodríguez, 2015). Dichas observaciones se confirman en las palabras de una tejedora de Villarrica en la década de 1980 que indicaba que es una “prenda de vestir elegante para algo bonito” y que “no todo el mundo lleva manta con dibujo” (Alvarado, 1998, p. 44). No obstante, estas observaciones se ven tensionadas hoy en día ya que “el actual universo textil mapuche se mueve en una dinámica de tradición y mercado” (Chacana y Rodríguez, 2015, p. 66).

Las investigaciones sobre textiles mapuche tienden a generar dos grandes clasificaciones a partir de las técnicas empleadas, *nükür* y *trarükan makuñ*. La primera tipología aparece nombrada también como “nequer macuñ” (Joseph, 1929; Taillard, 1949) o “nekermakuñ” (Mege, 1990; Córdova 2009). Ésta alude a una manta decorada por tejido (trama y urdimbre). Aquellos investigadores que asocian *nükür makuñ* con la versión decorada por trama y urdimbre, suelen oponerla a las mantas decoradas por teñido, constituyendo este segundo grupo o tipología el llamado *trarükan makuñ*, que se encuentra con las variaciones “trarikan makuñ” (Córdova, 2009), “traricán macuñ” (Joseph, 1928; Lathrop, 1930; Taillard, 1949) o *trarikanmakuñ* (Mege, 1990). Etimológicamente, *trarükan* significa amarrar varias veces, por lo que, en este contexto, alude a la acción de amarrar para teñir.

Específicamente, bajo esta denominación, Joseph definía los “ponchos teñidos después de colocada la urdimbre” que “llevan ordinariamente como adornos figuras rombales y cruces de lados escalonados, de color blanco sobre fondo negro o añil intenso” (1928, p. 1278). Además, para la fecha en que realizó su investigación, indicaba que las tejedoras que manejaban esta técnica eran escasas y que tal prenda se consideraba valiosa entre los mapuche.

Las indagaciones recientes señalan que los *makuñ* pueden ser clasificados bajo tres agrupaciones: (1) aquellos confeccionados con la técnica de *trarín*, diseños a partir de teñidos, (2) las que tienen *wirin*, es decir, decoraciones con listas de colores; (3) las mantas *ñimin*, tejidas con iconografía de doble faz (Alvarado en Chacana y Rodríguez, 2015).

Este *makuñ* en particular ha sido conocido como “manta cacique” (Mege, 1990; Chacana y Rodríguez, 2015); dado que su uso se atribuye a los *longko* y a contextos rituales. No obstante, estos ponchos de colores negros o rojos con diseños en blanco también son utilizados por *wentru machi* (*machi* hombres).

En cuanto a los ornamentos, “los motivos decorativos de los tejidos araucanos son por regla general de orden geométrico, pero se destacan hermosamente por la acertada combinación de colores, muy frecuentemente utilizan, sobre todo en los ponchos, la forma en cruz, la cruz helvética, o figuras losángicas que recuerdan el símbolo de la fecundidad y también el ‘signo escalonado’, muy parecido al ‘xicalcolihqui’ mejicano” (Taullard, 1949, p. 80-81).

Chacana y Rodríguez siguen los planteamientos de Dillahay en cuanto a que “se establecen relaciones simbólicas entre la iconografía de la manta de *longko* (diamante o cruz escalonada), la distribución espacial y sagrada de los linajes familiares participantes en la ceremonia del *nguillatun* y los diversos planos cosmológicos mapuche” (Chacana y Rodríguez, 2015, p.77).

Según Juan Painecura, “si nosotros nos ponemos a analizar los distintos tipos de mantas, nos vamos a dar cuenta de que por la cantidad o por la complejidad de la graficación de la manta, es la ubicación dentro de esta estructura piramidal... Entonces, lo que está en el *trarikanmakun* son los árboles genealógicos de los *longkos*, o sea la base sobre la cual se construyó ese poder” (en Chacana y Rodríguez, 2015, p.82)

Se puede intuir que este *makuñ* pertenece a la colección MAPA desde la primera mitad del siglo XX al encontrarse presente en el Catálogo de Artes Populares Americana de 1943 referenciados diferentes “ponchos araucanos”, pero dadas las descripciones poco claras presentes en el listado adjunto y las mediciones poco precisas que allí aparecen, es difícil definir a cuáles *makuñ* se refieren los presentes en la lista de 1943.





## CHAÑUNTUKU

Nº de inventario: 473

Nombre específico: *Chañuntuku / Choapino*

Nombre común: Estera o pelero

Fecha de creación: Primera mitad del siglo XX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Lana de oveja

Técnica: Tejido en faz de urdimbre con inserción de mechas

Medidas

Alto: 100 cm.

Ancho: 164 cm.

Textil rectangular tejido en faz de urdimbre (tejido llano) de color café claro en hilos de urdimbre y color crudo en la trama, de fibra de lana. Presenta la cara anversa con superficie afelpada dada por la inserción de mechas cortas y gruesas, en técnica de nudo de alfombra, de colores negro, verde, magenta, morado, rojo, crudo y naranja. La composición del textil está dada por un panel rectangular central de color naranja de fondo, en el que se dispone una columna de cinco rombos cuadrados bicolors al centro, con diseños de triángulos en zigzag y cuadrados bicolors en ambos costados. El panel está enmarcado por una franja de color negro con diseños lineales de rombos; los de las orillas superiores e inferiores están rellenos con hilos de colores, mientras que los de los bordes longitudinales están coloreados intercaladamente.

Existen confusiones al momento de denominar el chañuntuku, entre pelero o choapino (alfombra). Autores como Alvarado (1998), Wilson (1992) lo mencionan como pelero para el caballo, pero hay que diferenciar que pelero se le llama a "la sudadera, bajera o matra de otras áreas, pieza del apero de montar de lana de oveja, rectangular y enteriza que va directamente sobre el lomo del animal" (Chertudi y Nardi, 1961, p. 161).

Bajo la denominación de choapino, se le encuentra en autores como Augusta (1916), Joseph (1928), Lathrop (1930), Chertudi y Nardi (1961), Hilger y Mondoloch (1969), Cervellino (1986) y Mora (1992). Taillard (1949) le refiere como sinónimo de alfombras; Looser (1927) como alfombras y mantas araucanas y finalmente Latcham en 1943 se refiere al choapino en su forma de alfombra.

Este tipo de *chañuntuku* en particular puede ser visto como alfombra o estera, consideradas verdaderas obras de arte decorativo que muchas veces se encontraron en salones de casas chilenas y extranjeras (Joseph, 1928, p.1267), por sus tejidos multicolores, sus diseños y formas que caracterizan la artesanía mapuche (Cervellino, 1986, p.81).

En el caso de las usadas como alfombras, existen debates en cuanto a su periodización. Latcham en 1943 refiere a que es un tejido que se había puesto de moda en los últimos años y se fabricaba en grandes cantidades, no originándose entre los mapuche, sino que comenzándose a fabricar en la década de 1920 (Latcham, 1943, p.88). Mientras que Gualterio Looser (1927) argumentaba que el origen real de los choapinos araucanos había que buscarlo en el antiguo Perú, con la llegada de incas al territorio que hoy comprende Chile a fines del siglo XV (Looser, 1927, p.361).

En cuanto a su manufactura, "al empezar un choapino la tejedora suele incluir en la base de la urdimbre algunas corridas de flecos llamados «mahull» (por su parecido

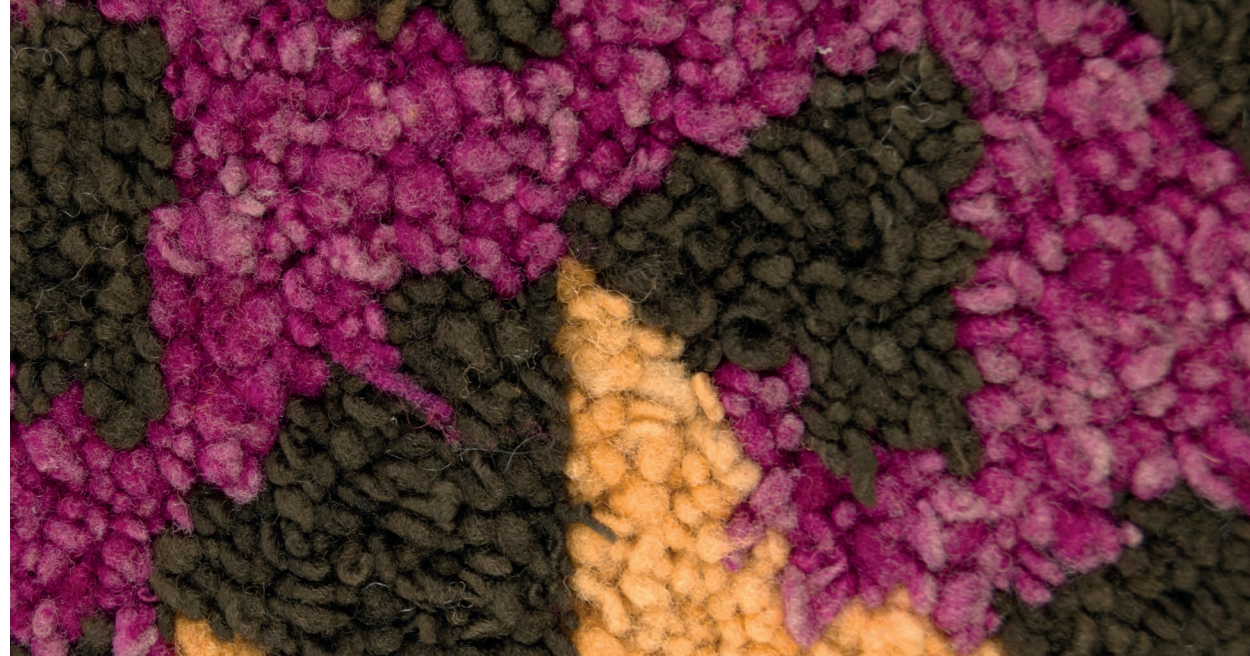
con la lluvia). Son hilos de lana burda torcidos frotando las fibras con la mano sobre las rodillas. Tienen un largo de 20 a 30 centímetros, bastante rigidez y gran resistencia. Los enlaza como los «catrecanfeu» sobre los hilos levantados y deja flotantes con todo su largo las dos extremidades” (Joseph, 1928, pp. 1269).

En esta pieza en particular se puede ver reflejada “la creación y confección de una iconografía propia de la cultura mapuche representada en los más variados diseños que aparecen en las diferentes prendas, otorgando un sello particular a esa compleja funcionalidad. Plantas, animales, representaciones fantásticas, figuras geométricas organizadas y dispuestas sobre la superficie de ponchos, fajas, peleros o bolsas, revelan toda la capacidad creadora de la especialista tejedora ligada irremisiblemente con la tradición y la práctica textil de la cultura mapuche” (Alvarado, 1998, p.46).

Los motivos decorativos son por regla general de orden geométrico, como el caso de esta prenda en particular donde se utiliza el rombo compuesto y el triángulo doble combinado de diversas maneras y grecas (Taullard, 1949, 80-81). Hilger se refiere a que triángulos, zigzags y tableros de ajedrez no tienen significado ni simbolismo, pero que en diseños menos intrincados puede haber una representación de cola de pájaro o movimiento de gusano (Hilger y Mondloch, 1969, pp. 295-296).

Joseph describía a fines de la década de 1920 que los mapuche traían “en venta cantidades de choapinos a la ciudad de Temuco y los venden a razón de 50 a 80 pesos el metro cuadrado. Las casas de comercio que negocian en tejidos araucanos venden entre 100 y 150 pesos los mismos. Por choapinos de grandes dimensiones y bien decorados los turistas y aficionados pagan sumas superiores a 300 y 400 pesos” (Joseph, 1928, pp. 1270-1271), siendo una de las prendas más cotizadas comercialmente en el periodo.

Se puede intuir que los *chañuntuku* pertenecen a la colección MAPA desde la primera mitad del siglo XX al encontrarse presente en el Catálogo de la Exposición de Arte Popular organizada por la Comisión Chilena de Cooperación Internacional en 1938, mencionados como “Choapinos Araucanos de los alrededores de Temuco” (Universidad de Chile, 1938, p.14) y en el Catálogo de Artes Populares Americana de 1943 con motivo del primer centenario de la Universidad de Chile, catalogando siete prendas como “Choapino tejido de lana de oveja con flecos” (Universidad de Chile, 1943, p.113-114).





## CHAÑUNTUKU

Nº de inventario: 452

Nombre específico: *Chañuntuku*

Nombre común: Pelero

Fecha de creación: Primera mitad del siglo XX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Lana de oveja y lino

Técnica: Tejido en faz de urdimbre con inserción de mechas

Medidas

Alto: 89 cm.

Ancho: 62 cm.

*Chañuntuku* rectangular tejido en faz de urdimbre con lana de color azul índigo para los hilos de urdimbre y trama. Presenta flecadura de lazos en ambos bordes de urdimbre. El textil presenta una superficie anversa afelpada dada por la inserción de mechas cortas y gruesas en técnica de nudo de alfombra, en disposición de dos bloques rectangulares que se extienden hasta el borde de trama, separados entre sí por una franja sin inserción de mecha en la línea central del textil (en el sentido de la trama). En los bordes de ambos bloques —excepto en el central— se han introducido flecos de fibra aparentemente de lino en un tono más oscuro que el de la lana.

Este *chañuntuku*, es un textil que se emplea en el ámbito ecuestre. De acuerdo a la definición entregada por Félix de Augusta hacia mediados de la década de 1910, *Chañu* se refiere a “sudadero de caballo; para toda la montura” (1916, p.17) y *ñtuku* se trata de una “tela gruesa de lana con flecos que se coloca sobre la silla del caballo” (1916, p. 17). Existen confusiones al momento de denominar al *chañuntuku*, entre pelero o choapino (alfombra), cuestión que dependerá de su fisonomía y uso. Claude Joseph refiere a que el “nombre araucano de los choapinos (de Choapa) es «Chañuntuco» (de *chañan*. echar al suelo)” (1928, p. 1267).

Sobre el arte del tejido las mujeres tuvieron y conservaron un rol protagónico en esta práctica, cuestión que destaca en la socialización con este oficio desde niñas (Córdova, 2009), nombrando a quienes desarrollan una maestría la denominación de *düwekafe* (Mege, 1990). Las niñas mayores también son tejedoras, mientras que las niñas y niños pequeños colaboran con cardar, hilar y girar (Hilger y Mondoch, 1969, p.291).

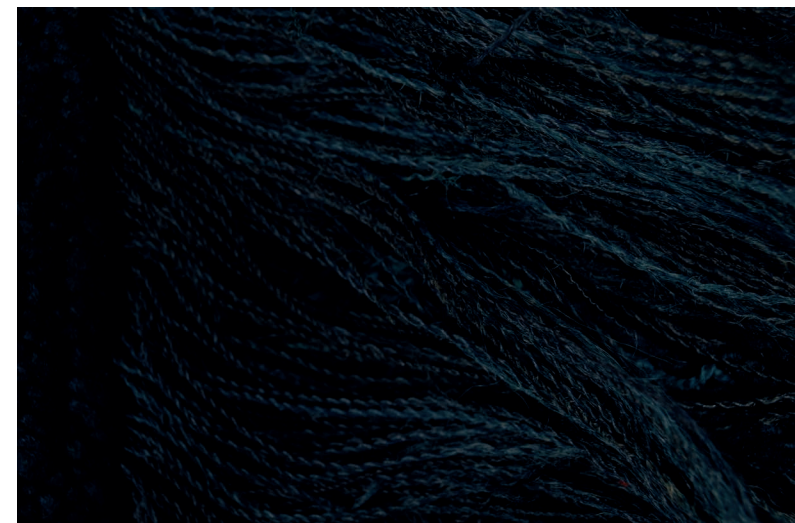
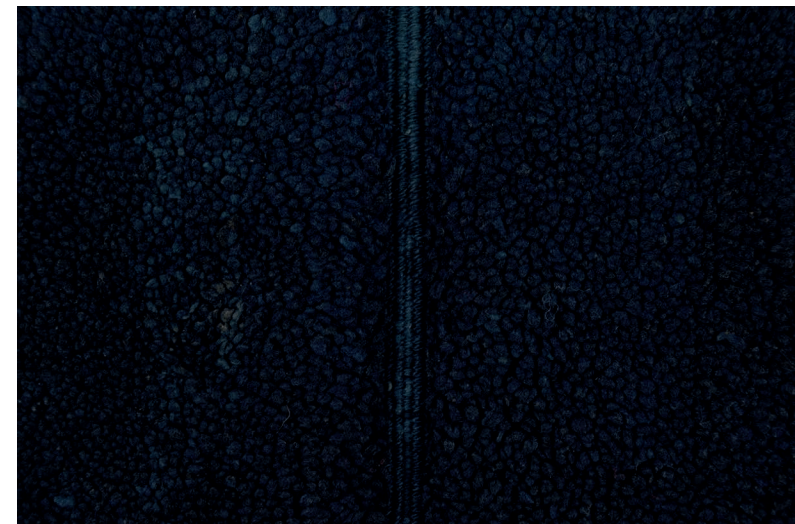
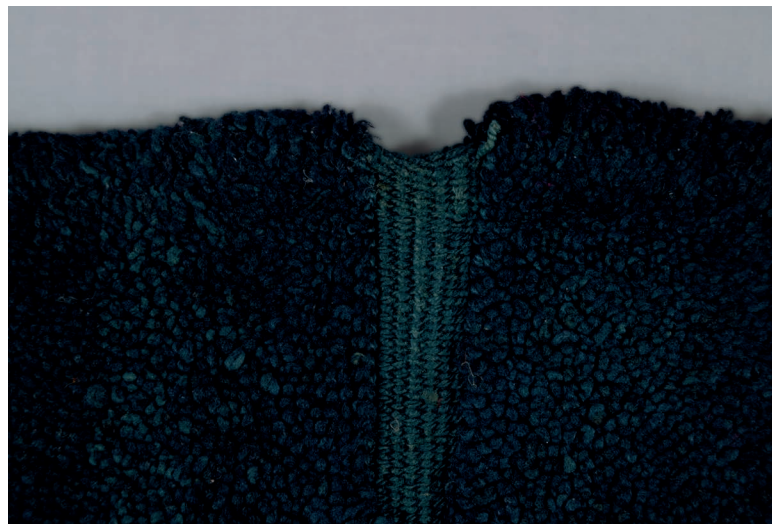
En el sector llamado Quecherchua, están las mejores tejedoras de *chañuntuku*, compuestos por la urdimbre, trama y de los hilos cortados entrelazados con los anteriores destinados a sobresalir y de los flecos en los extremos o en el contorno (Joseph, 1928, p. 1268) a través de la técnica del anudado y utilizando los típicos colores café, rojo y blanco (Mora, 1992, p.92). Las tinturas tradicionales eran extraídas de la tierra, flores, hojas, cortezas y raíces de plantas nativas, pero actualmente en la era comercial las tintas de anilina fueron introducidas, siendo los tintes comerciales favoritos aquellos que entregan colores fuertes como rojo, anaranjado y verde (Hilger y Mondloch, 1969, p.294).

En cuanto a su manufactura, “al empezar un choapino la tejedora suele incluir en la base de la urdimbre algunas corridas de flecos llamados «mahull» (por su parecido con la lluvia). Son hilos de lana burda torcidos frotando las fibras con la

mano sobre las rodillas. Tienen un largo de 20 a 30 centímetros, bastante rigidez y gran resistencia (Joseph, 1928, pp. 1269).

A diferencia de otros *chañuntuku* que son considerados verdaderas obras de arte por la calidad de su iconografía geométrica y colorida, este tipo específico se relaciona de manera directa con el apero del jinete mapuche. “El uso del caballo estimuló asimismo el comercio en la pampa, donde las mercancías más valoradas eran las diversas manufacturas de plata y alfarería, pero sobre todo de textiles. Entre ellos, uno de los más preciados en el Puel Mapu era el *chañuntuku* (Aldunate y Lienlaf, 2002, p.135). A diferencia de aquellos que se vendían en ferias artesanales para ser empleados como choapinos o cubrecamas por usuarios que desconocen su función tradicional (Krstulovic, 2019, p.6).

Se puede intuir que los *chañuntuku* pertenecen a la colección MAPA desde la primera mitad del siglo XX al encontrarse presente en el Catálogo de la Exposición de Arte Popular organizada por la Comisión Chilena de Cooperación Internacional en 1938, mencionados como “Choapinos Araucanos de los alrededores de Temuco” (Universidad de Chile, 1938, p.14) y en el Catálogo de Artes Populares Americana de 1943 con motivo del primer centenario de la Universidad de Chile, catalogando siete prendas como “Choapino tejido de lana de oveja con flecos” (Universidad de Chile, 1943, p.113-114).





## KUTAMA

Nº de inventario: 449

Nombre específico: *Kutama*

Nombre común: Alforja

Fecha de creación: Medios del siglo XX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Lana de oveja

Técnica: Tejido en ligamento faz de urdimbre, urdimbre suplementaria, aplicación de borlas y costura

Medidas

Alto: 78 cm.

Ancho: 28 cm.

Procedencia: c. 1930

Alforja elaborada a través de una pieza rectangular tejida en ligamento faz de urdimbre (llano y urdimbres suplementarias) a cuatro orillos con terminaciones de torzal en ambos bordes de urdimbre. La urdimbre y la trama son de lana de oveja. Ambos extremos del tejido se pliegan hacia adentro y a través de costuras laterales que generan los bolsillos. La zona central del tejido se separa en tirantes laterales y dos solapas a través del uso de tramas discontinuas; ambos bordes de urdimbre de las solapas se observan cortados y solo uno de ellos presenta un torzal. La cara superior de los bolsillos de la alforja están tejidos en técnica de urdimbres suplementarias rojas sobre urdimbres estructurales crudas, y moradas sobre urdimbres estructurales anaranjadas amarillas; con laterales de listas llanas en color crudo, rojo y morado. La cara posterior de los bolsillos y tirantes están tejidas en ligamento llano con urdido para urdimbre suplementaria. Finalmente, tres de las cuatro esquinas poseen aplicaciones de pompones.

Alvarado en 1998 se refiere a la creación y confección de una iconografía en la cultura mapuche “representada en los más variados diseños que aparecen en las diferentes prendas otorgan un sello particular a esa compleja funcionalidad. Plantas, animales, representaciones fantásticas, figuras geométricas organizadas y dispuestas sobre la superficie de ponchos, fajas, peleros o bolsas, revelan toda la capacidad creadora de la especialista tejedora ligada irremisiblemente con la tradición y la práctica textil de la cultura mapuche” (Alvarado, 1998, p.46).

Esta pieza corresponde a un *kutama*, es decir, una alforja (Lathrop, 1930). De acuerdo a la definición entregada por Félix de Augusta hacia mediados de la década de 1910, se trata de “un saco arreglado como alforja” (1916, p. 101), que puede hallarse en el ámbito doméstico y ecuestre (Mege, 1990). En el primer caso, se trata de un bolso simple para uso individual y, en el segundo, de un bolso doble que llevará el caballo atravesado en la grupa (Chertudi y Nardi, 1961; Riquelme, 1989). Como observamos, este se trataría de una alforja de uso ecuestre.

Se puede observar en esta prenda en particular como símbolo la “ispuela: del castellano espuela” (Wilson, 1992, p.32). A su vez figuras de zig zag y rombos, los cuales “son frecuentes (...) ya sea simples, concéntricos, o subdivididos en cuatro rombos dispuestos en cruz; a veces los rombos tienen otros motivos en su interior (cruces, grecas, reloj de arena, etc.). Pueden cubrir toda la superficie de la pieza o formar filas o hileras, alternar con otros motivos, etc. Generalmente se realizan con la técnica de *floats* o doble haz tubular; también se lo ve en choapiños” (Chertudi y Nardi, 1961, p. 166).

Hay autores que refieren a esta pieza según sus descripciones, sin embargo, emplean otras denominaciones. Las investigadoras Hilger y Mondolch usaron los términos “kalke” para referirse a las alforjas de uso ecuestre (1969). Miguel Cerverllino, conservador del Museo de Cañete durante la década de 1980, no señaló un término específico, pero describió y distinguió entre bolsos – “prendas muy decoradas con figuras geométricas y con múltiples colores” – y prevenciones – “prenda confeccionada en base a dos bolsos unidos por dos tirantes, para ser colocada en la montura del caballo” (1986, p. 86).

La confección de las *kutama* se asemeja a la de las lama (alfombras), de allí que compartan diseños e iconografía (Lathrop, 1930; Mege, 1990). Las *kutama* son realizados con lana de oveja y suelen tratarse de una sola pieza rectangular tejida con técnica de faz de urdimbre que “en los extremos poseen sendos bolsillos cuadrados para colocar la carga” (Chertudi y Nardi, 1961, p. 160). Estos últimos se hacen plegando los extremos de la tela y cosiendo los bordes laterales. Un rasgo distintivo por áreas geográficas consiste en las tapas para los bolsillos, “las cuales se obtienen dejando dos hendiduras paralelas a los lados mayores en la parte de la tela que no formará los bolsillos (...) y uniéndolas luego mediante un corte transversal, a nivel de sus centros, en cada uno de cuyos labios se hace un dobladillo o se cose un ribete” (Chertudi y Nardi, 1961, p. 160). Estos textiles pueden ser lisos o con listas de colores, decorados con técnica ikat u otras decoraciones en sus caras visibles (Chertudi y Nardi, 1961, p. 160).





## LAMA

Nº de inventario: 468

Nombre específico: *Lama*

Nombre común: Alforja

Fecha de creación: Medios del siglo XX

Región: Wallmapu, Allipén, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Lana de oveja

Técnica: Tejido en ligamento faz de urdimbre, urdimbres suplementarias

Medidas

Alto: 203 cm.

Ancho: 106 cm.

Lama tejida con lana de oveja en ligamento faz de urdimbre, en técnica de urdimbres suplementarias. Su composición es de un campo de diseños geométricos que se visualizan en forma de bandas verticales, debido al cambio de color de las urdimbres. Se distinguen urdimbres estructurales de color blanco, verde, ocre y magenta, y urdimbres suplementarias de colores negro, magenta y rojo. Dicho campo de diseño está flanqueado por dos listas de colores rojo y crudo. Ambos bordes de urdimbre presentan flecadura de lazos.

Esta pieza corresponde a una *lama* que, de acuerdo a la definición entregada por Félix de Augusta hacia mediados de la década de 1910, se trata de un tejido de “hilo grueso” (1916, p. 82). La amplitud de esta denominación está en línea con lo señalado por otros investigadores que señalan que los textiles llamados *lama* se utilizan “para sus monturas o bien, según sea su tamaño, como esteras o pequeñas alfombras” (Taullard, 1949, p. 80). A estos usos, C. Joseph agregó que también podían usarse “como frazadas para sus camas en la misma forma que sus pontros” (Joseph, 1928, p. 1275), acotación que es secundada por Cervellino (1986). Si bien hay más autores que comparten estas definiciones (Looser, 1927; Wilson, 1992), el investigador Pedro Mege (1990) limita su utilización al espacio de la ruka donde sería utilizado como alfombra.

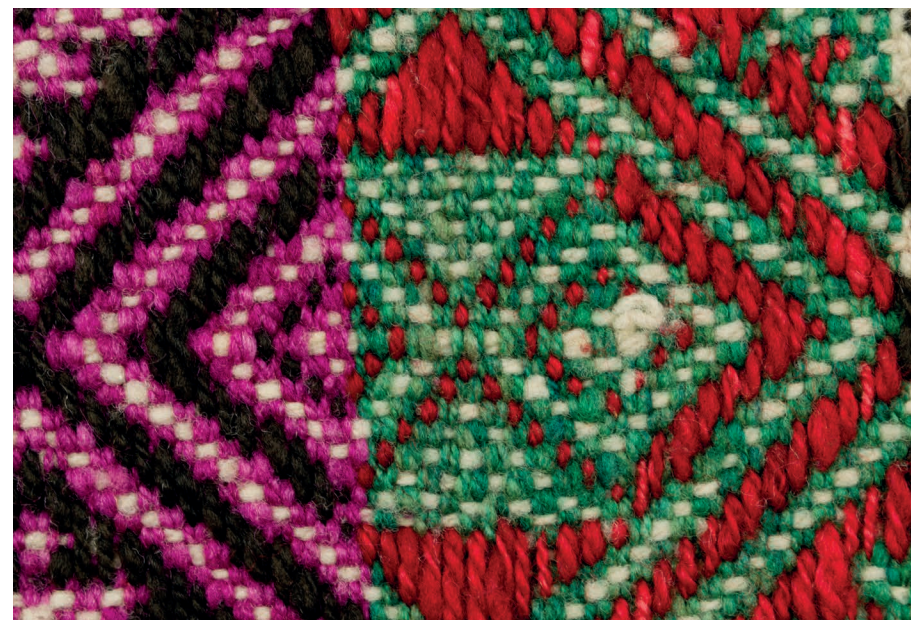
A grandes rasgos, las lamas son tejidos de lana de oveja de una sola pieza y de formas cuadrangulares o rectangulares (Joseph, 1928; Chertudi y Nardi, 1961). La técnica de confección de las *lama* se asemejan a la de los *trariüwe* (Joseph, 1928; Taullard, 1949). Se trata de faz de urdimbre que puede ir decorada con listas lisas de distintos colores, franjas de peinecillo y *floats* (Chertudi y Nardi, 1961, p. 159). Algunos cuentan con flecos en sus lados menores, mientras que otros poseen un entretorcido (twining) que toma las asas de la urdimbre (Chertudi y Nardi, 1961). Dichas decoraciones también son mencionadas por Miguel Cervellino, que realizó sus observaciones a partir de la situación de las tejedoras mapuche de Cañete en la década de 1980 (1986).

Claude Joseph en 1928 da cuenta de que los motivos decorativos “tienen una importancia decisiva para el enlazamiento de los hilos de trama con los de urdimbre. Ellos determinan los hilos que la tejedora debe levantar y los que debe rechazar. Los más habituales son de formas geométricas tales como triángulos opuestos por los vértices e inscritos en rombos limitados por fajas oblicuas (Joseph, 1928, p. 1276). Taullard en 1949 también se refiere a la iconografía de esta prenda en cuanto “la técnica de los “*lams*” difiere poco de la de los “*trarihue*”, diferenciándose de las demás prendas solo por

su decorado, que es netamente geométrico, siendo muy escasos los que están adornados con figuras humanas, flores o animales. Los adornos coinciden por ambos lados, pero no así los colores” (Taillard, 1949, p.80).

La complejidad de la decoración de las *lama* no es concluyente. De acuerdo a Joseph, figuraban entre los tejidos de mayor valor dada su solidez y decoración, siendo los más habituales aquellos con patrones geométricos y en menor medida los textiles con “espirales cuadrangulares, flores estilizadas, animales y hombres en diversas actitudes” (Joseph, 1928, p. 1276). Esta información es retomada posteriormente por Taillard (1949). Por otra parte, los investigadores Chertudi y Nardi señalan que las decoraciones y combinación de colores de las *lomas* –a las que se refieren como alfombras o tapetes de lana de oveja– son menos ricas en comparación a otros tejidos (Chertudi y Nardi). Es posible que esta diferencia responda al espacio geográfico y periodo temporal en que se realizaron ambos trabajos (en el caso de Joseph, la Araucanía en la década de 1920 y de Chertudi y Nardi, Neuquén en la década de 1960).

Se desconoce el modo de ingreso de esta pieza a la colección MAPA. No figura en la colección inaugural del museo, de acuerdo a la revisión del catálogo de la Exposición Americana de Artes Populares de 1943. Sin embargo, en el listado de piezas que fueron enviadas a la Exposición de Arte Popular Araucano, realizada en el Museo de América de Madrid en 1971, figuran dos *lama* de Allipén (Archivo histórico MAPA), justamente el número de esta tipología de piezas que detenta el museo en la actualidad.





## PONTRO

Nº de inventario: 458

Nombre específico: *Pontro*

Nombre común: Frazada

Fecha de creación: Medios del siglo XX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Lana de oveja

Técnica: Tejido en ligamento faz de urdimbre, (listas y peinecillo), a cuatro orillos y torzal en bordes de urdimbre

Medidas

Alto: 173 cm.

Ancho: 145 cm.

Pontro tejido a cuatro orillos en ligamento llano para faz de urdimbre. La trama y la urdimbre son de lana de oveja de hilatura gruesa. Su composición es de listas de colores café moro, magenta, verde, amarillo y rojo, intercaladas con bandas de peinecillos de color blanco-café moro, blanco negro y morado-anaranjado dispuestos en delgadas listas, descalzadas unas de otras. Ambos bordes de urdimbre incorporan un torzal bicolor.

Esta pieza corresponde a un *pontro* que, de acuerdo a la definición entregada por Félix de Augusta, constituye una “frazada de lana del país” (1916, p. 187). Consiste en un tejido rectangular de una sola pieza realizado con lana de oveja que se utiliza como frazada o manta para la cama (Coña, 1930; Lathrop, 1930; Chertudi y Nardi, 1961; Hilger y Mondloch, 1969). También se ha mencionado su utilización como estera, en que se sentaban los invitados a la ruka, especialmente antes de la introducción de la banca o wanku (Coña, 1930, p. 198).

Su denominación puede variar de acuerdo a sus características, de tal forma que si se trata de una “frazada blanca que no lleva franjas de colores” recibe el nombre de *ngürepran pontro*; si es una “frazada simple sin dibujos”, ñeren pontro; y en el caso de una “frazada con dibujo”, ñimin pontro (Wilson, 1992, p. 27). En general, sus diseños se restringen a los señalados: “sin decoración o con listas o franjas con adornos geométricos” (Cervellino, 1986, p. 85).

Manifestaba Coña que los tejidos “más ricamente decorados eran los cinturones de mujeres, las mantas y alfombras llamadas lama y choapino” en cambio los pontro eran ornamentados únicamente con “listas resultantes de las hebras distintamente teñidas” (Coña, 1930, p. 228).

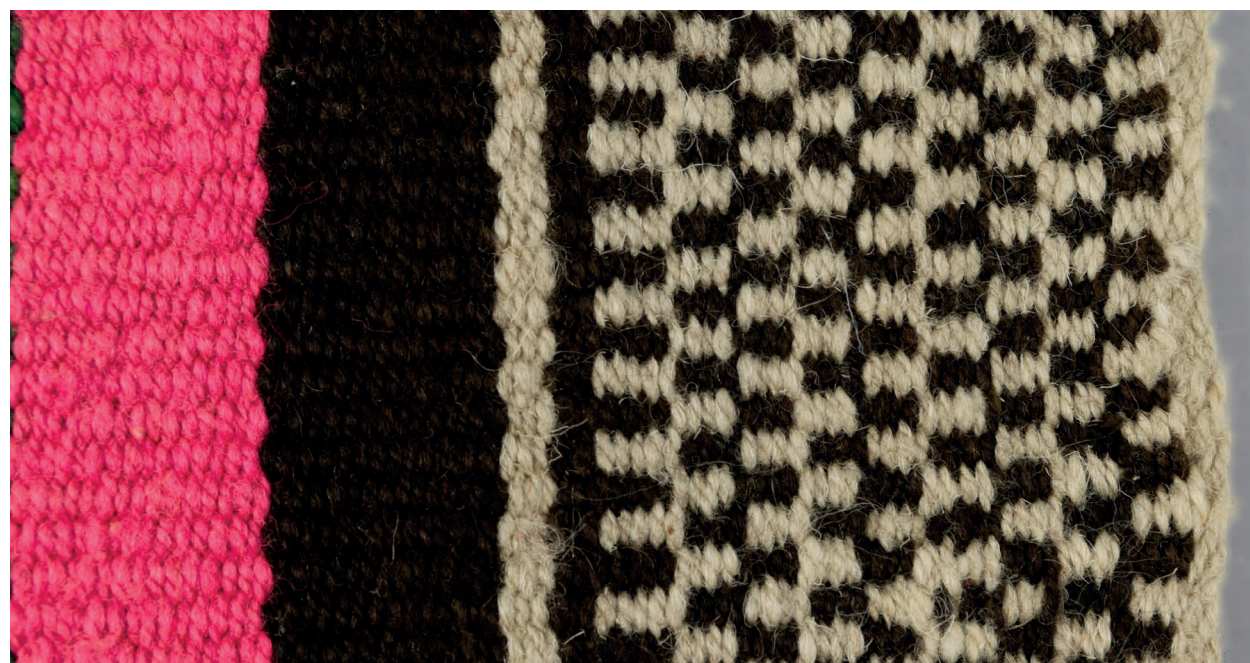
La técnica de confección de los pontro hace que se le califiquen como tejidos “simples y unidos” (Joseph, 1928). Hay tejidos que resultan específicos de ciertas zonas geográficas, pero suele ser transversal el manejo del tejido simple de trama y urdimbre, técnica que se utiliza para la elaboración de *pontros* y mantas lisas (Mora, 1992). Además de faz de urdimbre, los pontro se decoran con listas longitudinales de colores contrastados, listas de peinecillo y listas *floats* (Chertudi y Nardi, 1961; Córdova, 2009). Los hilos con que se confeccionan tienden a ser de mayor grosor que los de los *makuñ* que, junto a un tejido que provee mayor espesor a la trama, permite que su peso aumente para cobijar a quien la utilice (Chertudi y Nardi, 1961; Mege, 1990). A diferencia de otros textiles, los *pontro* no cuentan con flecos a modo de adornos laterales, pero sí son cardados para obtener mayor grosor (Cervellino, 1986, p. 85).

Mege en 1990 se refiere a que, “como símbolo el *pontro* es una pieza de puro color. Al estar decorado con franjas de colores, no tiene que ver con figuras, sino que ofrece un solo efecto cromático” (p. 45).

En cuanto al color en las prendas mapuche este “es utilizado como medio expresivo, a través de dos procedimientos: el teñido y las combinaciones cromáticas. Instintivamente de las connotaciones culturales y simbólicas, pueden asociar matices y tonos como el rojo, el verde, el azul o el amarillo con ámbitos como la sangre, la naturaleza, el cielo o la luz del sol, respectivamente. Las concepciones colóricas que una muestra maneja para disponer sobre un textil, le confiere a cada artefacto tejido ese don especial para atraer o reflejar la luz (...)” (Alvarado, 1998, p.49).

Respecto al teñido, a través del análisis visual de este *pontro*, y al igual que buena parte de los textiles mapuche de la colección MAPA, notamos que la tinción de las hebras se logra a través del uso de tintes artificiales, considerando que el tipo de colores que se logran no corresponderían a los otorgados por teñido natural en base a plantas y otros materiales orgánicos. Ya en 1928 Joseph aseveraba que “en las reducciones próximas a las ciudades, tiñen con colores de anilinas que compran en las boticas y farmacias” ( p. 1256).

Se desconoce el modo de ingreso de esta pieza a la colección MAPA. No figura en la colección inaugural del museo, de acuerdo a la revisión del catálogo de la Exposición Americana de Artes Populares de 1943. Sin embargo, en el listado de piezas que fueron enviadas a la Exposición de Arte Popular Araucano, realizada en el Museo de América de Madrid en 1971, figuran cinco *pontro* (Archivo histórico MAPA), justamente el número de esta tipología de piezas que detenta el museo en la actualidad.





## KÜLKO / QUELCO / KILKO

Nº de inventario: 430

Nombre específico: *Külko / quelco / kilko*

Nombre común: Canasto

Fecha de creación: Atribuida entre fines del siglo XIX e inicios del XX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Fibra vegetal y lana

Técnica: Tejido, torcido (*twining*) y tejido llano

Medidas

Alto: 29,4 cm.

Diámetro: 43,8 cm.

Canasto tejido decorado con una faja de lana roja hecha en tejido llano. Su tipología corresponde a un *külko* que Augusta define como “canastita hecha de *kolkópiu*”, es decir, de la planta del copihue (1916, p. 104). Esta definición se replica en otros autores como Cooper (en Hilger, 1957) y Coña (1930), con la salvedad de que refiere a un canasto de mayores dimensiones en comparación a otros. Los *külko* se caracterizan por ser “canastos circulares, casi hemisféricos más o menos hondos” (Joseph, 1931, p. 241). En la bibliografía también se reconoce otro tipo de cesta como variación de menor tamaño del *külko*.

Existen dos usos registrados para el *külko* en la bibliografía, principalmente: su empleo como canasta para transportar alimentos y otros bienes (Hilger, 1957; Zumaeta y Sánchez, 1995), mientras que su otro uso se homologa al de un cernidor útil para lavar alimentos (Joseph, 1931; Zumaeta y Sánchez, 1995). Respecto al primero, Joseph detalla que las mujeres amarraban una trenza de lana en puntos opuestos del borde superior del *külko*, funcionando como un asa que cruzaba la frente o el pecho y permitía llevarlo sobre la espalda. Para la fecha en que realizó su investigación, Joseph observó que las mujeres mapuche ocupaban los *külko* para transportar “provisiones del pueblo, las papas y las arvejas de la huerta, las frutas silvestres de las selvas y montañas, los mariscos de los ríos y playas” (1931, p. 242).

Acerca de utilización para lavar alimentos, Joseph también provee una descripción, específicamente sobre el lavado de mote de trigo. Luego de hervir con lejía en una *challa*, éste se vierte sobre un *külko* que se transporta a un río o estero cercano. El cesto se sumerge hasta el borde y, con los pies descalzos, se pisa su contenido para que los granos se pelen por frotamiento y las membranas floten. Las mujeres revuelven el trigo con las manos e inclinan el canasto para que la corriente se lleve las cáscaras. El procedimiento se repite hasta que el mote esté pelado. Por último, el mote se lava en agua limpia y se cocina (Joseph, 1931).

La técnica empleada para realizar este *külko* consiste en el tejido y torcido (*twining*). En general, este tipo de técnica es común a los canastos como los *külko* y los *chawe* (Joseph, 1931), así como también se ha asociado principalmente con el uso de fibra de *püllpüllfoki* (pilpilvoqui) (Carrasco y Cisterna, 2019; Palma et al., 2016). La estructura de enlace de las fibras se genera por un tejido de entramado, es decir, “el entrecruzamiento de fibras sobre una urdimbre previa” (Palma et al., 2016, p. 38). Como se mencionó previamente, desde inicios del siglo XX se registra que el *külko* no posee asas, y que en su lugar se emplea un trenzado grueso de lana para transportarlo (Guevara, 1911), aunque

en la década de 1990, Zumaeta y Sánchez consiguieron el uso de piel de animal o fibra vegetal para permitir la movilidad de los *külko* (1993).

En este caso, el *külko* de la colección MAPA presenta un tejido de lana roja que cumple con la función anteriormente descrita.

Una de las cualidades de la cestería mapuche es la ausencia de colores en las fibras vegetales (Guevara, 1927; Rebolledo, 1992), como se observa en esta pieza. En su investigación realizada a principios de la década de 1990 en Huentelolén, Loreto Rebolledo apunta que su monocromía permite distinguir la producción cestería de otras manufacturas que emplean materia prima y técnicas similares (1992). No obstante, desde hace algunas décadas ya se ha consignado el uso de anilinas para la tinción de fibras vegetales, principalmente para la manufactura de piezas dedicadas a la comercialización (Carrasco y Cisterna, 2019; Lienlaf et al., 2011).

Actualmente, la colección MAPA posee tres *külko*. Uno de ellos pertenece a la colección formada por Pedro Doyharcabal, adquirida por la Universidad de Chile para el museo en 1946, registrado en el catálogo de la colección publicado ese mismo año como: "N°352.- «Quelco. Canasto fabricado con voqui de copihue o con colihue; usado generalmente para lavar el mote en el estero». Lamentablemente, debido a la falta de información (descripciones o medidas en la documentación de la época) no ha sido posible atribuir directamente este ejemplar particular a dicha procedencia.





## LLEPÜ

Nº de inventario: 5218

Nombre específico: *Llepü*

Nombre común: Bandeja

Fecha de creación: Atribuida entre fines del siglo XIX e inicios del XX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Fibra vegetal

Técnica: Tejido en espiral (*coiling*)

Medidas

Alto: 8 cm.

Diámetro: 56,8 cm.

El *Llepü* se caracteriza por su tejido compacto y firme que da lugar a una forma circular similar a un plato de gran dimensión. Los escritos en torno a cestería mapuche de distintos momentos del siglo XX concuerdan en que es empleado en el ámbito doméstico para limpiar, lavar o aventar granos, legumbres y semillas (Guevara, 1927; Joseph, 1929; Hilger, 1957; Rebolledo, 1992; Zumaeta y Sánchez, 1995). De acuerdo a Rebolledo, los *Llepü* conservan su estructura desde tiempos precoloniales (1992).

Según la definición provista por Augusta, corresponde a un “balay” (término utilizado en distintos países del continente para hablar de una cesta o cernidor de fibra vegetal) o “fuente plana, redonda, tejida de quila” (Augusta, 1916, p. 123). Esta clasificación se corresponde con la indicada por Pascual Coña, quien comentaba que se trata de un “balay tejido a base de quila” (1930). Inez Hilger (1957), que realizó su trabajo de campo en comunidades mapuche en la década de 1950, da cuenta de este objeto como una “bandeja de aventar” (*winnowing tray*) con forma de plato plano y redondo construido con coligüe y quila. Como se observa, en las descripciones se comenta el uso de diversas fibras vegetales, lo que responde a una variación según el espacio geográfico (Mora, 1992; Zumaeta y Sánchez, 1993). En la zona de Huentelolén se teje con ñocha y coirón, en Vulcún y Cherquenco se registró el uso de quila y mimbre, la planta de chupón en Budi y, por último, el trabajo con voqui blanco en San Juan de la Costa.

La técnica con la que se construyó este *Llepü*, así como todas las piezas de este tipo, corresponde al tejido en espiral (*coiling*), señalado en la bibliografía mayoritariamente como aduja. La técnica consiste en “enrollar en espiral un manojo de coirón o paja y con la ayuda de una aguja gruesa se va dando puntadas cada cierto trecho con hebras de ñocha, de este modo se va recubriendo el interior a la vez que se van dejando unidas las espirales entre sí” (Rebolledo, 1992). Las espirales se unen sucesivamente hasta que se alcanza el tamaño buscado (Zumaeta y Sánchez, 1995). Según Joseph, el tiempo que tomaba la confección de un *Llepü* podía superar las dos semanas (1931). El sentido del tejido con la técnica de la aduja no es azaroso, según lo señaló una entrevistada de la investigación emprendida por Carrasco y Cisterna (2019). El espiral que se teje con la técnica de la aduja se orienta siguiendo el recorrido del sol en el sur. Además, en las piezas fabricadas con esta técnica se observa un tejido tupido, de mayor resistencia y duración (Piñeiro en Carrasco y Cisterna, 2019; Mora, 1992). De hecho, Hilger puntualiza que si se le otorga un cuidado razonable puede durar hasta 10 años (1957).

La cestería mapuche abarca la confección de objetos de fibras vegetales que se han destinado al uso doméstico, ceremonial y, durante las últimas décadas, ornamental (Carrasco y Cisterna, 2019). Asimismo, es una práctica que sigue vigente en la actualidad, pese a que a inicios del siglo XX investigadores como Guevara señalaron que se trataba de una actividad que no gozaba de la prosperidad de antaño y que se manifestaba como un trabajo ocasional (1927). Hoy en día las dificultades de la práctica se relacionan con las transformaciones de las condiciones de recolección de las plantas. Por ejemplo, la ocupación de la Araucanía ha limitado el movimiento de las familias que trabajan con la ñocha al mismo tiempo que las plantaciones de pino han reducido la obtención de ñocha que crece junto a bosque nativo (Carrasco y Cisterna, 2019; Rebolledo, 1992).

Actualmente, la colección MAPA posee diecisiete llepü. Dos de ellos pertenecen a la colección formada por Pedro Doyharcabal, adquirida por la Universidad de Chile para el museo en 1946, registrado en el catálogo de la colección publicado ese mismo año como: "N° 370 y 371. *Yepue* o *llepu*. Paño circular de tejido de fibras vegetales que sirve para limpiar el trigo, el maíz y semillas en general". Lamentablemente, debido a la falta de información (descripciones o medidas en la documentación de la época) no ha sido posible atribuir directamente este ejemplar particular a dicha procedencia.





## LONGO, PAKJEI

Nº de inventario: 428

Nombre específico: *Longo, pakjei*

Nombre común: Canasto

Fecha de creación: Segunda mitad del siglo XIX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Fibra vegetal

Técnica: Tejido en espiral (*coiling*)

Medidas

Alto: 29,4 cm

Diámetro: 22,2 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA

Esta pieza corresponde a un *longo* que, según la definición provista por Augusta, corresponde a un “vaso tejido de quila, de la forma de damajuana más o menos (cuello largo), que sirve para guardar harina tostada” (1916, p. 116). Hacia 1930, Claude Joseph especificó que el término “lohño” era utilizado en ciertas reducciones, siendo conocido en otros lugares como “paqueil”, descritos como “hermosos canastitos en forma de cono circular truncado, trenzados como llepu y cerrados con una tapa circular de borde envolvente” (1931, p. 244). Esta última denominación se replica en la colección etnográfica del Museo Mapuche de Cañete, donde se identifica una pieza de características similares llamada *pakjei* (Carrasco y Cisterna, 2019). Por su parte, la investigación de Zumaeta y Sánchez añade que la mayoría posee una tapa superior (1993), lo que coincide con las características de esta pieza de la colección MAPA.

En los registros de Joseph se indica que el *longo* se emplea “para guardar los huevos de gallina, los adornos de plata de las mujeres, las cintas y los objetos menudos” (1931, p. 244). Agrega que las mujeres mapuche valoraban mucho estas piezas –cuestión también mencionada por Tomás Guevara (1927)– y que sólo se desprendían de ellas si, a cambio, recibían un valor más alto. En la década de los noventa Zumaeta y Sánchez consignaron funciones similares, relatando que servían para almacenar “objetos pequeños y delicados” (1993, p. 25).

La cestería es una labor familiar realizada tanto por hombres como mujeres de distintas edades (Carrasco y Cisterna, 2019; Mora, 1992). Las investigaciones sobre la creación de cestería a partir de la ñocha, así como de otras especies, concuerdan que se trata de un aprendizaje que comienza con la observación e imitación de niños y niñas en los procesos de recolección, preparación de las fibras vegetales y elaboración de los objetos (Carrasco y Cisterna, 2019; Rebolledo, 1992). Una vez que las hojas son recolectadas requieren un proceso de preparación: se blanquean con lejía hirviendo y posteriormente se deshidratan, dejándolas al sol. De esta forma, el objeto confeccionado será resistente. Para comenzar a tejer el *longo*, se humedecen las hojas de para limpiarlas y darles flexibilidad. Luego, se divide en tres hebras largas (Rebolledo, 1992).

La técnica con la que se construyó este *longo*, así como todas las piezas de este tipo, corresponde al tejido en espiral (*coiling*), señalado en la bibliografía mayoritariamente como aduja. Este modo de tejer las fibras vegetales es compartido con otras piezas, como el *llepü* (Piñeiro en Carrasco y Cisterna, 2019; Guevara, 1927). La técnica

consiste en “enrollar en espiral un manojó de coirón o paja y con la ayuda de una aguja gruesa se va dando puntadas cada cierto trecho con hebras de ñocha, de este modo se va recubriendo el interior a la vez que se van dejando unidas las espirales entre sí” (Rebolledo, 1992). En las piezas fabricadas con la técnica de aduja se observa un tejido tupido, de mayor resistencia y duración (Piñeiro en Carrasco y Cisterna, 2019; Mora, 1992).

La ocupación del territorio mapuche por parte de los Estados nacionales de Chile y Argentina dio origen a una situación colonial que se caracterizó por el empobrecimiento de la sociedad mapuche y la supresión de la gobernabilidad indígena (Mariman, 2006). Una de las consecuencias más relevantes es la emergencia de un mercado de objetos indígenas hacia la segunda mitad del siglo XIX, donde se transaban piezas de diversas materialidades (Flores, 2013).

Entre los comerciantes y coleccionistas que se vieron atraídos por dicho mercado, se encontraba Pedro Doyharcabal, vasco francés establecido en Cholchol y luego en Temuco, que coleccionó desde 1893 y hasta treinta años después piezas mapuche de diversas materialidades, las cuales en 1946 fueron compradas por la Universidad de Chile para ser incorporadas a la colección MAPA. Este *longo*, junto a otras piezas del mismo tipo actualmente en la colección, figura en el catálogo publicado en 1946 por el museo de la siguiente manera: “Nº 335 a 339. Paqueill o lhoño. Canastos de fibras vegetales”.





## KOLLONG

Nº de inventario: 333

Nombre específico: *Kollong*

Nombre común: Máscara

Fecha de creación: Segunda mitad del siglo XIX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Madera y crin de caballo

Técnica: Hachado, desbastado, cincelado y perforado

Medidas

Alto: 32,1 cm.

Ancho: 18,3 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA

Máscara de madera oscura hachada, desbastada y cincelada. Decorada con crin de caballo a modo de bigote y barba. Presenta perforado el área que corresponde a los ojos y la boca.

El *kollong*, definido como “una máscara de madera” (Joseph, 1931), fue traducido por Félix de Augusta como “el disfrazado” (1916, p. 92). En las fuentes es común leer sobre la utilización de los *kollong* por parte de hombres en distintas celebraciones o rituales, aludiendo a un rol de “payaso” o “bufón” que ejecutaban los enmascarados (Guevara en Latcham, 1924; Cooper en Hilger, 1957).

En términos formales, los *kollong* representan una cara humana con nariz y cejas en relieve, y órbitas de los ojos y boca perforados. Esta forma básica posee diversas variaciones: (1) la perforación de los ojos y de la boca puede ser rectangular cuadrada u ovalada; (2) la boca puede estar arqueada, abierta o representar labios apretados; (3) en ciertas ocasiones se aprecian orejas; (4) y algunas cuentan con cabello, cejas, bigotes y barbas fabricadas con crines de caballo que se ciñen con aberturas y ataduras (Joseph, 1931). La presencia de crines en los *kollong* puede ser considerada como una señal de ostentación. En la investigación realizada para elaborar la museografía del Museo Mapuche de Cañete, dos entrevistados – Juana Leviqueo y Juan Viluñir- identificaron los cabellos y barbas largas de crin en los *kollong* con caciques como dueños (Menares, Mora y Stüdemann, 2007). También se reconocen otras marcas que aludían un estatus relevante, como “cachimbas de madera anilladas con plata, cuyo tubo de aspiración se ajusta con la abertura bucal” (Joseph, 1931, p. 236). Para sujetar el *kollong* se pendían fajas de tejido, tiras de cuero o cordeles.

Un *kollong* era fabricado con *maichiwe* y *coipu* pues permitían excavar y perforar la madera. La superficie de algunos se raspaba con vidrio o se frotaba con lija para que quedara lisa, pero también había otros de superficie irregular (Joseph, 1931). Por otra parte, su elaboración se encargaba a especialistas. Ricardo Latcham mencionó una variación de los *kollong* de madera que consistía en máscaras realizadas con hojas de canelo y flores de copihue (1924). También se ha consignado la existencia de *kollong* de cuero (Menares, Mora y Stüdemann, 2007).

En la bibliografía se identifican distintas instancias rituales en que hombres, específicamente, utilizaban los *kollong*. Una de ellas corresponde a partidos importantes de *palin*, situación que es descrita por Claude Joseph: “Los araucanos de Villarrica y de las reducciones cordilleranas se disfrazan y protegen la cara con máscaras

de madera en los grandes partidos regionales que celebra periódicamente” (1931, p. 235). No obstante, en otras reducciones del valle central y de la costa se trataba paralelamente de un “objeto raro y antiguo” que se empleaba para “infundir miedo a los niños” (Joseph, 1931, p. 235).

También se registra el uso de las máscaras para la fiesta de la trilla (ñiwin) (Guevara en Latcham, 1924). Estos hombres disfrazados o enmascarados montaban palos de colihue y se paseaban entre los invitados, quitándoles la comida. Por otra parte, Félix de Augusta señaló que los *kollong* aparecían en las fiestas que se celebraban cuando se construía una ruka (en Latcham, 1924). En su trabajo de campo, Cooper registró el uso de máscaras de madera y hojas de canelo en danzas y tertulias modernas mapuche (en Hilger, 1957). No se menciona el nombre de *kollong*, pero todo indica que se refiere a este objeto. Guevara señaló que los *kollong* se enterraban con sus respectivos dueños y se consideraba un tabú retirarlos, pues era propiedad del muerto (1927).

Un último uso de los *kollong* se asocia a los *kuriche* que prestaban apoyo a los y las *machi*. De acuerdo a los hallazgos realizados por Menares, Mora y Stüdemann (2007), estas máscaras de madera pertenecían a dicha autoridad que se las entregaba a los *kuriche*. Ellos se encargaban del orden y de la entretención de encuentros como el *nguillatun* y el *palin*.

La ocupación del territorio mapuche por parte de los Estados nacionales de Chile y Argentina dio origen a una situación colonial que se caracterizó por el empobrecimiento de la sociedad mapuche y la supresión de la gobernabilidad indígena (Mariman, 2006). Una de las consecuencias más relevantes es la emergencia de un mercado de objetos indígenas hacia la segunda mitad del siglo XIX, donde se transaban piezas de diversas materialidades (Flores, 2013). En el caso de los *kollong*, C. Joseph escribió en la década de 1930 que “anualmente los indígenas traen algunos ejemplares en depósitos a las casas prestamistas de Temuco, los que son arrebatados inmediatamente por los turistas” (p. 235).

Este *kollong* figura en el catálogo de la colección publicado en 1946 por el MAPA de la siguiente manera: “Nº 266 y 271.- «Collon. Máscaras de madera»”.





## KEMU KEMU / REWE

Nº de inventario: 353

Nombre específico: *Kemu kemu / rewe*

Nombre común: Escalera de machi

Fecha de creación: Segunda mitad del siglo XIX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Madera

Técnica: Hachado, desbastado y cincelado

Medidas

Alto: 200 cm.

Ancho: 34 cm.

Profundidad: 28 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA

Figura mapuche esculpida de un tronco en técnica de hachado, desbastado y cincelado. Corresponde a un *kemu kemu*, escultura de madera que posee una relevancia central para la sociedad mapuche. Antes de referirnos a sus cualidades, hay que señalar que esta clase de objeto se suele encontrar bajo la denominación de *rewe*, cuestión que constituye una confusión.

Ricardo Latcham apuntó que los españoles utilizaban la palabra *rewe* como sinónimo de *lepun*, es decir, para referirse a un lugar específico y las personas que vivían allí. El uso indistinto de ambos términos se debió a una confusión de los españoles, que observaron la celebración de una diversidad de eventos en una misma localidad, omitiendo las distinciones que realizaban los mapuche. De acuerdo a los hallazgos de Latcham, *lepun* era el espacio de discusión de asuntos sociopolíticos y militares –un símil de una plaza pública–, mientras que *rewe* era el lugar destinado a ceremonias y ritos (1924). En la definición que provee Lenz (1910), también alude al posible origen de esta confusión, ya que los cronistas señalaron que un *rewe* era un símbolo sagrado de una parcialidad o distrito. En esta misma línea, José Quidel escribe que el *rewe* posee una segunda connotación asociada a la organización social-religiosa pues representa varios *lof mapu* (1998).

En las fuentes, si bien las definiciones apuntan a cualidades comunes, emplean distintas fórmulas para referirse a este objeto. Rodolfo Lenz lo describe como “el árbol de las ceremonias de la machi” (1910, p. 681); Claude Joseph, en cambio, que se trata de las “escaleras de las machi, 1931, pp. 240-241); mientras que Félix de Augusta apuntó que se trata de un “árbol o más bien tronco descortezado de árbol o de arbolito “laurel, maqui, canelo, etc.) plantado en el suelo (1916, p. 197). En una explicación que parece más acertada en tanto conjuga su dimensión material y relevancia religiosa-espiritual, provista por José Quidel, hallamos que se trata de un símbolo del *machigen*, “compuesto de un madero nativo con algún número de peldaños que sirven para que la machi ascienda en su *küymin*” (1998, p. 31).

En términos formales, la base de un *kemu kemu* es un tronco de canelo, raulí, roble, laurel o maqui que en su lado anterior posee una escalinata tallada. La cantidad de escalones es variable, de hecho, se indica que cuando la machi envejece se disminuye su número (Ñanculef en González, 2019). La base de la figura de madera se entierra de tal manera que quede levemente inclinada hacia el este, lugar por donde sale el sol (González, 2019; Lenz, 1910). También se ha indicado que esta inclinación servía para facilitar la ascensión (Housse en Grebe, 2000; Joseph, 1930). De acuerdo a María Ester

Grebe (2000), se identifican dos tipos: aquellos antropomórficos que cuentan con un rostro humano, como es el caso de esta pieza, y los que poseen sólo escalones. Además, existen variaciones regionales que consisten en ramas largas de árboles como canelo, laurel, maqui o quila. Alrededor del *rewe* se ubican distintos objetos: sobre el *kemu kemu* se amarran ramas de canelo (Lenz, 1910) u otras especies; a los costados se ponen banderas que consisten en rectángulos blancos o azules que cuentan con el diseño de una estrella o una medialuna. (Grebe, 2000). En un extracto que Rodolfo Lenz dedicó a este objeto, indicó que se podían observar restos de un cordero sacrificado (1910).

Como ya se mencionó, la figura de la *machi* es indisociable del *kemu kemu* (Bullock, 1964; González, 2019). De hecho, las fuentes señalan que éste se emplazaba frente a la residencia del/ de la *machi* (Alonqueo, 1979; Augusta, 1916; Grebe, 2000; Joseph, 1930). En contextos rituales, la *machi* entra en trance y escala el *kemu kemu* para conectarse con los antepasados o espíritus (Coña, 1930; González, 2019). En lo alto del *kemu kemu*, además, baila y canta acompañada del *kultrung* (Lenz, 1910).

Este vínculo entre *machi* y *rewe* se observa en distintos rituales. Uno de los ritos centrales es el “*geykurewen*” (Quidel, 1998), “*ñeikureweken*” (Coña, 1930), “*ngueicurehuen*” (Lenz, 1930), que corresponde a la ceremonia de iniciación de la *machi* e instalación de su *kemu kemu*, como también a la renovación que se hace de este último cada cierta cantidad de años.

A grandes rasgos, la iniciación comienza desde que el/la aspirante a *machi* recibe el llamado de “*nguneche*” y sus padres buscan un/a *machi* para que lo prepare en este rol (Joseph, 1930). En la víspera de la celebración los parientes del aspirante cortan un árbol y labran una escalera en el tronco. Posteriormente, el *kemu kemu* se instala con la llegada de los invitados. Pascual Coña señaló que en el hoyo que se excavaba para depositar la base del *kemu kemu*, primero se ponían “*pesos y chauchas de plata*” (1930, p. 342). Cuando se levanta el *kemu kemu* se danza brevemente a su alrededor junto al sonido de instrumentos como la *trutruka*, la *pifilka* y el *kultrung*, para honrarlo (Coña, 1930; Joseph, 1930). El momento álgido de la ceremonia ocurre cuando el o la aspirante entra en estado de trance, sube al *kemu kemu* y baila y danza. Luego, baja siendo reconocida/o como un/a *machi*.

Este *kemu kemu* figura en el catálogo de la colección de Pedro Doyharcabal, adquirida por la Universidad de Chile para el MAPA en 1946, como: “Nº 360. - Rehue. Escalera de las machis (médica y sacerdotiza araucana)”.





## CHEMAMÜLL

Nº de inventario: 354

Nombre específico: *Chemamüll*

Fecha de creación: Segunda mitad del siglo XIX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Madera

Técnica: Hachado, desbastado y cincelado

Medidas

Alto: 196 cm.

Ancho: 25 cm.

Profundidad: 27,5 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA

Figura mapuche de rasgos antropomorfos esculpida en un tronco con técnica de hacha, desbastado y cincelado. Constituye un *chemamüll*, representación femenina o masculina esculpida en madera que solía encontrarse en los cementerios mapuche. Durante el siglo XX distintos investigadores realizaron registros sobre estas piezas, coincidiendo en las características señaladas (Bullock, 1964; Guevara, 1927; Hilger, 1957; Joseph, 1931; Latcham, 1924; Looser, 1919-1929). De acuerdo a Joseph, recibían el nombre de “chemalanyi” o retrato de los muertos y en algunas reducciones se les conocía como “chemamell” o gente de madera (1931). Bullock consignó que “chemamüll” significaba “persona de madera” (1964).

En términos formales, el *chemamüll* se asemeja a un cuerpo humano: posee extremidades inferiores, superiores, tronco y cabeza. De acuerdo a Looser (1919-1929), se observan dos tipos de figuras: unas que tienden a ser más realistas por sus rasgos definidos y otras estilizadas que sólo poseen una figura ovalada a modo de cabeza. Esta última correspondería a la que Saavedra y Salas (2019) denominan “variante tradicional”. Esta configuración general presenta otras variaciones, entre ellas: los brazos se entrecruzan desde el antebrazo, cubriendo el pubis u ombligo; los brazos se posicionan sobre el tronco, con una mano más arriba de la otra; y los brazos a los costados (Saavedra y Salas, 2019). Por último, se observa que sobre la cabeza llevan un tocado cilíndrico o bicónico que podría simular una corona de flores (Latcham, 1924; Looser, 1919-1929). En el caso de esta pieza de la colección MAPA, observamos una figura con rostro humano, tocado cilíndrico y dos triángulos esculpidos a la altura de los brazos.

El principal uso que se registra sobre los *chemamüll* es funerario, la fabricación de los *chemamüll*, según testimonios, se ejecutaba cuando moría una persona. En palabras de Coña, “Labran un grueso y duro trozo, esculpen la cara, la boca, las narices, los ojos, las orejas y los brazos: una figura del difunto” (1930, p. 405). Las herramientas empleadas correspondían a hachas y azuelas, mientras que en la actualidad se utiliza motosierra y azuelas diseñadas para este fin (Saavedra y Salas, 2019). La madera utilizada correspondía usualmente a roble (Looser, 1919-1929) y, en menor cantidad, a laurel (Saavedra y Salas, 2019). El primero de estos árboles posee una centralidad en la vida ritual mapuche (Skewes y Guerra, 2015).

Otras investigaciones apuntan a que habría existido otro tipo de *chemamüll* que se exhibían en el exterior de las rukas y representaban el linaje de las familias (Latcham, 1924; Saavedra y Salas, 2019).

El origen de los *chemamull* podría asignarse a tiempos prehispánicos (Saavedra y Salas, 2019). Si bien Guevara (1927) sugiere que los mapuche adquirieron la práctica de levantarlos en cementerios, imitando las cruces católicas de los españoles, esta afirmación es cuestionada por Looser (1919-1929) y Latcham (1924).

Durante la primera mitad del siglo XX, Guevara (1927) apuntó que los mapuche no comprendían su significación cuando se les preguntaba por ellos, mientras que Looser (1919-1929) registró que abundaban en la provincia de Cautín, en los cementerios. A mediados de este periodo Hilger (1957) comentó que personas no mapuche reconocían estas figuras y pudo observar la presencia de uno en un cementerio de Coñaripe. En un trabajo más reciente en torno a la museografía del Museo Mapuche de Cañete, Menares, Mora y Stüdemann (2007) concluyeron que muchos mapuche no conocieron su uso directamente, por lo que no podían hablar sobre su significado. Hoy en día los *chemamull* se continúan produciendo, aunque con transformaciones en los sentidos que se le adjudican.

En la investigación realizada para el Museo Mapuche de Cañete los entrevistados señalaron que en los cementerios se ubicaban dos *chemamull*, que representaban una figura femenina y masculina, para que protegieran el tránsito de las almas al mundo de los muertos (Menares et al., 2007). Los entrevistados agregaron que los *chemamull* se encuentran en diversos espacios en la actualidad, pero conservan su sentido protector.

La usurpación de objetos desde cementerios mapuche fue una práctica que contribuyó a la circulación y acumulación de piezas. En el caso de los *chemamull* existen testimonios que dan cuenta de esta práctica, como el siguiente relato de Tomás Guevara: "Un día, el que esto escribe, fue con dos trabajadores a un lugar de Metrenco, al sur de Temuco, a sacar un *adentu mamüll* (figura de madera) de un cementerio indígena abandonado. Tan pronto como se principió la tarea, llegó corriendo un grupo de indios armados de palos. Interrogados por el motivo de su oposición, siendo el fundo de un chileno, contestó uno de ellos: «Era pariente i no sería bueno te llevaras su figura; el dueño se enoja si queda cautiva». Hubo que respetar estos sentimientos" (Guevara, 1927, p. 109).

Este *chemamull* aparece en el catálogo de la colección publicado en 1946 por el museo de la siguiente forma: "Nº 350.- *Chemanlayi*, retrato de los muertos, o *chemamill*, gente de madera, que se plantan en las sepulturas" (MAPA, 1946, p. 15).





## CHELKÜNTU, CHELKÜNU

Nº de inventario: 352

Nombre específico: *Chelkantu*, *Chelkünu*

Nombre común: Escultura

Fecha de creación: Atribuida entre fines del siglo XIX e inicios del XX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Madera

Técnica: Hachado, desbastado, cincelado, perforado y pulido.

Medidas

Alto: 61,2 cm.

Ancho: 24 cm.

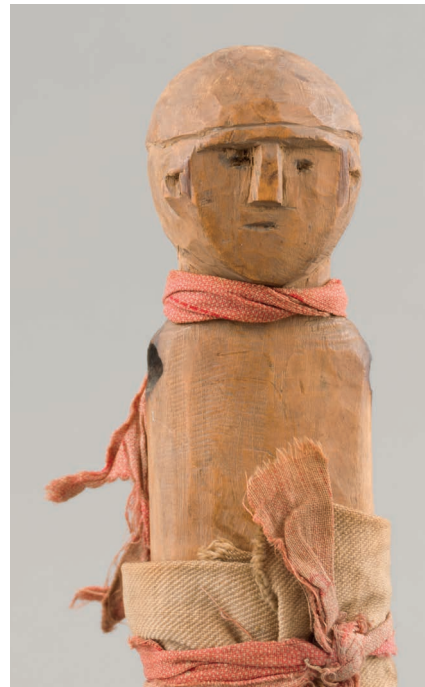
Profundidad: 16 cm.

Escultura de madera antropomorfa hachada, desbastada, cincelada y pulida. Presenta tallada una cabeza con orejas que sobresalen en los laterales. Tanto los ojos como nariz y boca se encuentran cincelados. La parte inferior de la nariz presenta dos orificios pequeños.

Bajo la cabeza tiene formado el cuello, un brazo con mano y dedos cincelados. El costado derecho se presenta únicamente hasta el hombro, mostrando el pecho y piernas levemente abiertas, dejando expuestos sus genitales masculinos.

El término “escultura” o “representación” de persona en distintas materialidades recibe el nombre de “chelkantu” o de “chelkünu”. Para Vargas Paillahueque, este chelkantu se asemeja a algunos *püñpüñel* y *chemamüll*, y considera que podría tratarse de una estilización de los *llituche* (gente del comienzo) que, según los mapuche *piam* (historias de carácter mítico), fueron la familia remota desde donde desciende este pueblo, que al menos en el caso de la platería, poseen una representación con atributos similares (ver estudio introductorio).

En cuanto a la confección de artículos de madera, Joseph declaraba que sus artífices “derriban los troncos con hacha y los elaboran inmediatamente. Hacen un uso muy restringido de la sierra, instrumento demasiado moderno para ellos. Con hachazos esbozan la forma de los muebles en los troncos y los obtienen de una sola pieza, macizos y con la superficie marcada de golpes. Pocas veces se sirven de clavos para unir las partes de un aparato. A pesar de su aspecto primitivo y rústico, los artefactos de madera no carecen de mérito artístico. Los hay de formas originales que exteriorizan claramente el pensamiento del constructor” (1931, p. 229).



## PÜÑENKANTU

Nº de inventario: 1592

Nombre específico: *Püñenkantu*

Nombre común: Muñeco

Fecha de creación: Atribuida entre fines del siglo XIX e inicios del XX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Madera, tela e hilo de algodón

Técnica: Tallado (desbastado)

Medidas

Alto: 24,3 cm.

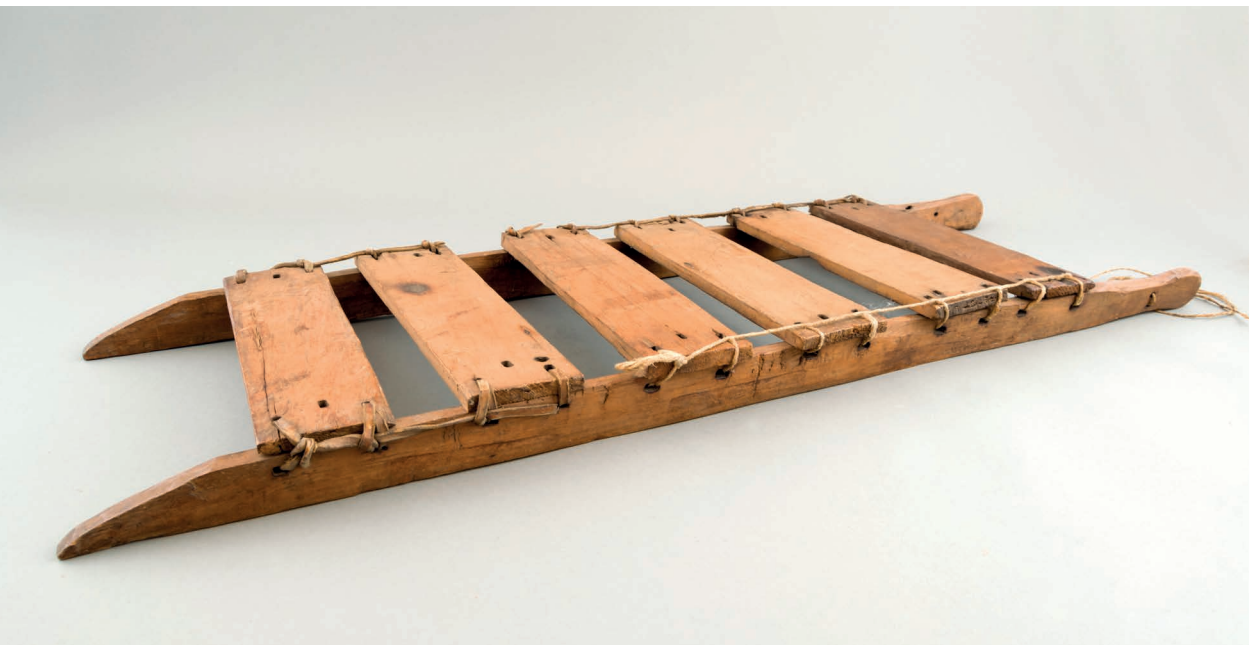
Ancho: 5,2 cm.

Profundidad: 4,1 cm.

Representación de un hombre tallado en madera en técnica de desbastado y cincelado; decorado con confecciones en tela de algodón e hilo de algodón. Se observa un rostro con ojos, nariz, oreja y boca; cuerpo y piernas vestidos con tela de algodón. Presenta entre la cabeza y el pecho una tela tipo pañuelo.

El trabajo en madera tiene una gran tradición para los mapuche, donde esta pieza en particular corresponde a un muñeco o *Püñenkantu*. Derivada de la palabra "kantu, s., la muñeca kantun, s., jugar a las muñecas" (Augusta, 1916, p.175).

Como menciona Gualterio Looser (1934) "las figuras de seres vivientes que hacen los araucanos, representan únicamente hombres y animales" (p.16). En este caso en particular, la pieza representa a un hombre mapuche de madera, aunque también Joseph (1933) se refiere a que "las niñas de dos a tres años juegan con *peñenkantu*, muñecas fabricadas con el hueso metacarpiano del caballo que arropan con trapitos y colocan en pequeños cupelhue. Algunos padres labran también toscas muñecas de madera que causan el encanto de sus hijas" (Joseph, 1933, p.715-716). Hilger refiere a que las muñecas no solían formar parte de la vida de los niños mapuches y que pocas niñas tienen una, siendo confeccionadas a partir de trapo, cartón o moldeadas en arcilla (1957, p. 105).



## KUPÜLWE

Nº de inventario: 340

Nombre específico: *Kupülwe*

Nombre común: Cargador de bebé

Fecha de creación: Segunda mitad del siglo XIX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Madera y cuero

Técnica: Aserrado, desbastado, perforado, ensamblado y costura.

Medidas

Alto: 86 cm.

Ancho: 29,5 cm.

Profundidad: 6,4 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA

El *kupülwe*, según la definición provista por Augusta, sería “la cuna (de los indígenas)” (1916, p. 106). Aunque la bibliografía tiende a definirla como una cuna, su forma dista de la manera en que se conciben en la actualidad. Por tal motivo, resultan más idóneas las descripciones que proveen, por ejemplo, Joseph que comenta que se trata de una “cuna vertical para los niños” compuesta “de una armazón rígida de madera y de una envoltura flexible de tejido” (1931, p. 230), mientras que Hilger (1957) indica que se trata de una tabla a la que se ata el bebé. Además, a partir de su trabajo de campo, registró que los mapuche se referían a esta pieza como “caballo” cuando hablaban en español, y no empleaban la palabra cuna. Por su parte, Guevara describió el *kupülwe* como una “especie de escalerilla de fácil transporte i cómoda para dejarse en posición vertical, arrimado a un objeto cualquiera” (1927, p. 352).

Las descripciones de los *kupülwe* que se hallan en las fuentes son similares entre sí. Inez Hilger comenta que observó dos tipos de *kupülwe*: uno que posee una banda sobre el cabecero que une ambos lados del respaldo y se extiende más allá del pie y un segundo tipo que consistía en dos postes que se extienden sobre la cabeza y los pies (1957). Este último corresponde a la pieza que se observa, así como también es el que más se ha abordado. Se caracteriza como una estructura de dos “largueros paralelos aplicados de canto sobre tabletas transversales que forman respaldo” (Joseph, 1931, p. 230). En palabras de Pascual Coña su figura se asemeja a una canoa, cuyas tablas laterales sobresalían en los extremos superiores e inferiores. Estas puntas reciben la denominación de “patas” (Coña, 1930) o “pies” (Hilger, 1957): las protuberancias inferiores se cortaban como bisel para clavarlo en el suelo, en tanto las protuberancias superiores eran firmes para cruzar un cordel que permitiera colgarlo (Joseph, 1931).

Las tabletas que se ubican a los costados están perforadas, al igual que los tableros para permitir su unión a través de correas o tiras (Joseph, 1931). Coña especifica que esta cinta que atraviesa los ojales recibe el nombre de *üren* (1930). El *kupülwe* de la colección hasta este punto coincide con las descripciones, sin embargo, carece del colchón de paja o pellejo que se denomina *cheno* (Coña, 1931). Junto a este, una faja tejida o *trarüwe* permitía envolver al niño y afirmar sus pies en la base, fajándolo con una trenza que pasa alternadamente de un lado a otro del *kupülwe*. Así, el niño quedaba en disposición vertical. En la cabecera del *kupülwe* se solía poner un arco del que pendía una cortina para proteger al bebé de la lluvia o de los rayos del sol.

Los principales usuarios de los *kupülwe* eran las mujeres y los niños. Joseph señala que se veía a las mujeres “andar presurosas con la faja aplicada contra la frente o en el pecho, la cabeza inclinada llevando su preciosa carga” (1931, p. 231). También llevaban el *kupülwe* a sus labores de trabajo en el campo, donde la madre lo plantaba en el suelo o lo suspendía en un poste o rama. La madre lo alimenta sin sacarlo de la cuna (Joseph, 1931). En el espacio doméstico el bebé se arrima a una pared, de tal forma que el niño o la niña puede observar a su madre y a otras personas que se encuentren en la *ruka*. Cuando está somnoliento se recuesta con el *kupülwe* sobre una cama para que duerma. Si el bebé llora se mece, se arrastra la cuna desde las patas inferiores para que se aquiete o la madre le da pecho (Coña, 1930). Algunos testimonios indican que los *kupülwe* se habrían utilizado para corregir la postura de los niños (Hilger, 1957; Menares, Mora y Stüdemann, 2007).

La fabricación de un *kupülwe* se iniciaba antes del nacimiento del bebé y permanecía en la familia hasta que ya no se esperaran nuevos hijos. Si bien el *kupülwe* nunca es pedido ni prestado, una vez que se descarta su uso se le entrega a quien lo pida (Hilger, 1957). En su investigación en la localidad de Alepue, Hilger observó que los padres confeccionaban este objeto y, en el caso de no tener los conocimientos, le solicitaba a otro hombre que lo hiciera. Allí una mujer le aseguró que antes lo hacían las abuelas, pero el resto de los informantes negó dicha afirmación. Por otra parte, en Panguipulli la madre se hace cargo de su confección cuando el padre no lo realiza, mientras que en Boroa suele ser ella quien lo construye.

El *kupülwe* era un objeto que formaba parte de la vida cotidiana de los infantes (Menares, Mora y Stüdemann, 2007). Hacia la fecha en que Claude Joseph realizó su trabajo de campo consignó que se utilizaba en las *rukas*, pero que ya se había abandonado la costumbre de transportar a los niños en este objeto sostenido en la espalda cuando las mujeres visitaban la ciudad (1931). Inez Hilger también registró su utilización dos décadas más tarde, sin embargo, hoy se indica que ya está en desuso y algunas personas mayores conservan memorias al respecto. José Levinao relató: “Mi hermana se crió así, como yo era mayor me acuerdo de haberla visto. (...) Ella se crió en el *küpullwe*, ahí estaba jugando, con las manitas así” (Menares, Mora y Stüdemann, 2007, p. 24).

Este objeto se cita en el catálogo de la colección publicado en 1946 por el MAPA de la siguiente manera: “Nº 360. *Cupulhue*. Cuna vertical para los niños”.





## WANKU

Nº de inventario: 341

Nombre específico: *Wanku*

Nombre común: Asiento

Fecha de creación: Atribuida entre fines del siglo XIX e inicios del XX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Madera

Técnica: Hachado y tallado (desbastado)

Medidas

Alto: 26 cm.

Diámetro: 53,6 cm.

El *wanku*, un asiento o taburete pequeño de una sola pieza de madera, era habitual en el espacio doméstico mapuche (Coña, 1930; Joseph, 1931). De acuerdo a Claude Joseph (1931), también recibían el nombre de “anutuhue”, sin embargo, otros autores precisan que se trataría de un asiento de otro tipo. Por ejemplo, Augusta menciona que *anütuwe* son “los pellejos en que se sientan” (1916, p. 10), mientras que Coña relató que, en lugar de los *wanku*, se solían utilizar “pellejos ovejunos extendidos” para sentarse en el suelo, que tenían este nombre (1930, p. 180).

Los *wanku* podían ser simplemente cortes redondos de troncos (Coña, 1930), pero en general la madera se trabajaba con un *maichiwe* para generar una superficie plana o cóncava sobre la que se sentaba la persona (Joseph, 1931). También se desarrollaban patas o costados que permitían su soporte en el suelo.

Cuando Joseph (1931) realizó su trabajo de campo observó que si bien no eran escasos, los mapuche no los vendían con facilidad ni los continuaban fabricando debido a la destreza que requerían y a la alta probabilidad de que se estropearan en el proceso de manufactura.



## RALI

Nº de inventario: 397

Nombre específico: *Rali*

Nombre común: Plato

Fecha de creación: Segunda mitad del siglo XIX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Madera

Técnica: Hachado, desbastado y pulido

Medidas

Alto: 7,3 cm.

Diámetro: 24,6 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA



Recipiente mapuche o *rali* que, en palabras de Augusta, corresponde a un “plato de palo con dos agarraderas, en que toman la comida” (1916, p. 194). Inez Hilger (1957) también asevera la presencia de dos asas en los *rali*, sin embargo, no ocurre así en las descripciones de Joseph que señala que se trata de “escudillas de madera de forma hemisférica” (1931, p. 238). Otra variación se puede hallar en la presencia de patas cónicas en la base. Los *rali* se realizan cortando troncos en secciones transversales (Hilger, 1957) que, posteriormente, se labran con *maichiwe* y *coipu* (Joseph, 1931).

Se destinan para comer mote, harina tostada u otros alimentos (Joseph, 1931, p. 238). A estos usos se suman los señalados por Inez Hilger (1957), que registró que se utilizaban para lavar carne y verduras, mezclar comida, remojar ropa, transportar hilo caliente recién teñido, trillar el grano a pie y almacenar.

Pedro Doyharcabal, comerciante vasco francés establecido en Cholchol y luego en Temuco, coleccionó desde 1893 hasta 30 años después piezas mapuche de diversas materialidades, las cuales en 1946 fueron adquiridas por la Universidad de Chile para ser incorporadas a la colección MAPA. Este *rali*, junto a otra pieza del mismo tipo, aparece en el catálogo de la colección como: “Nº 305 y 306. *Rali*. Platos de madera hechos con *maichiwe copu*” (1946).



## RÜFUWE

Nº de inventario: 1645

Nombre específico: *Rüfuwe*

Nombre común: Cucharón

Fecha de creación: Segunda mitad del siglo XIX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Madera

Técnica: Tallado (desbastado)

Medidas

Alto: 58,7 cm.

Ancho: 13,4 cm.

Profundidad: 5 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA

Objeto de madera tallada en técnica de desbastado. Presenta un mango aplinado que termina en uno de sus extremos con un cuenco cóncavo. Corresponde a un *rüfuwe* o "cucharón" (Augusta, 1916, p. 196). La bibliografía disponible sobre este tipo de piezas es escasa, pese a su uso generalizado (Joseph, 1931), hallándose menciones aisladas posiblemente por su calidad de objeto doméstico.

En las referencias se observan dos nombres, además del señalado, para referirse a este artefacto. Uno de ellos es señalado por Joseph que utiliza como sinónimos *witrü* y *rüfuwe*, variaciones que habría encontrado en las reducciones que visitó (1931). Sin embargo, *witrü* refiere a una "cuchara de palo" (Augusta, 1916; Coña, 1930) de proporciones más pequeñas. La segunda denominación fue hallada en el trabajo de Inez Hilger, que refiere a las cucharas de palo como *pichana*, que se emplean para remover y remojar alimentos. Esta denominación podría ser un error de traducción, en tanto que Augusta indica que *pichana* se trataría de un "vaso en forma de canoa, hecho de cacho de vacuno; un poco arqueado" (1916, p. 178). Además, no se ha registrado dicho término en otros textos.

Se ha documentado el uso del *rüfuwe* "en la preparación del mote para llenar con alimentos líquidos los rali y tronco" (Joseph, 1931, p. 238).

Si bien se carece de información respecto a la procedencia exacta de esta pieza ( hay nueve *rüfuwe* en la colección MAPA), de acuerdo al archivo del museo ingresaron dos cuando se adquirió la colección de Pedro Doyharcabal en 1946, y esta pudo ser una de ellas, por sus características físicas, que denotan antigüedad, y al diferenciarse por tener dimensiones mayores que el resto. Dichas piezas aparecen registradas en el catálogo de la colección de la siguiente forma: "Nº 307 y 306.- *Refuhue*. Cucharones de madera".



## WUÑO

Nº de inventario: 351

Nombre específico: *Wuño*

Nombre común: Palin

Fecha de creación: Segunda del siglo XIX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Madera y cuero

Técnica: Hachado, cincelado y desbastado

Medidas

Alto: 114 cm.

Diámetro: 3,2 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA

Este *wuño* según la definición provista por Augusta corresponde a “el palo retorcido en una extremidad que sirve para empujar la bola en el juego de la chueca” (Augusta, 1916, p. 257). El juego que fue identificado por los españoles como chueca entre los mapuche recibe el nombre de *palin* (Joseph, 1931). En las fuentes este objeto aparece también bajo las denominaciones de “huino” (Guevara, 1927), “weño” (Joseph, 1931) o “wëño” (Coña, 1957). Su fabricación se realiza en madera hachada cincelada y desbastada.

El *palin* es un juego o deporte tradicional que se registró desde hace siglos en crónicas y se mantiene vigente hasta la actualidad. Además del *wuño*, el juego requiere un *pali* o bola de madera (Hilger, 1957; Joseph, 1931; Guevara, 1927). El espacio que se destina para el *palin* recibe el nombre de *paliwe* que, según lo registrado por Guevara, “es un plano despejado que tendrá como dos cuadras de extensión i un ancho de cinco metros” (1927, p. 362).

La práctica del *palin* consiste en dos equipos que se oponen entre sí y que buscan llevar el *pali*, golpeándolo con los *wuño*, a su respectivo costado. La cantidad de jugadores por equipo que se menciona en la bibliografía varía, indicando que llegaban hasta 20 hombres (Guevara, 1927) u oscilaban entre 10 a 15 hombres (Cooper en Hilger, 1957). En el marco del *palin* se desarrollaban algunos ritos, tales como el tratamiento de la pelota por un curandero, la fumigación de los *wuño* con humo de tabaco y la unción de estos con sangre de un animal sacrificado, y la abstención de relaciones sexuales antes de un evento importante (Cooper en Hilger, 1957).

Este *wuño*, junto a otras piezas del mismo tipo, aparece en el catálogo de la colección publicado en 1946 por el museo de la siguiente forma: “Nº 256 a 265. - *Weño* o *huño*. Para el juego de la chueca, denominado por ellos «palin»”.



## KULTRUNG

Nº de inventario: 401

Nombre específico: *Kultrung*

Nombre común: Tambor

Fecha de creación: Segunda mitad del siglo XIX

Región: Wallmapu, Cholchol, Provincia de Cautín, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Madera, piel curtida de

oveja, crin de caballo, pigmentos

Técnica: Hachado, tallado (desbastado), curtido y trenzado

Medidas

Alto: 22,5 cm.

Diámetro: 48,9 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA

En primera instancia, este objeto corresponde a un kultrung que, según diversas fuentes, se ha traducido como “tambor de machi” (Joseph, 1931; Menares, Mora y Stüdemann, 2007). Además, las fuentes registran otras dos denominaciones que emplea el/la machi cuando entra en trance ritual: *kawiñ kura* (Grebe, 1973; Perez, 1986) y *maukawe* (Augusta, 1916; Joseph, 1931). El primer término aludiría al movimiento de piedras al interior del kultrung y el segundo a una denominación anterior. La bibliografía es reiterativa acerca de la relación de este objeto con el rol de machi, por ejemplo, desde su aparición en los *pewma* (Grebe, 2000) hasta su sonido que acompaña el canto en distintos contextos rituales (Augusta, 1916).

A grandes rasgos, un kultrung está formado por una caja sonora de madera que recibe el nombre de *rali* (Augusta, 1916), *rali kultrung* – que investigadores han empleado para referirse a la pieza completa (Guevara, 1927) – o “maukauhe” (Joseph, 1931, p. 237). Esta caja de forma semiesférica está fabricada con madera de laurel, tepa o álamo (González, 1986; Grebe, 2000; Menares, Mora y Stüdemann, 2007) o, de acuerdo a Tomás Guevara (1931), también con la mitad de una calabaza. La apertura superior de la caja se cubre con una membrana de cuero que podía provenir de oveja, cordero, guanaco, cabrito o perro (Augusta, 1916; González, 1986; Guevara, 1927; Joseph, 1931; Lactham, 1924). Esta membrana se entrelaza con tiras de cuero o crines de caballo de tal manera que su tensión permita que vibre con los golpes (Grebe, 2000; Joseph, 1931). Para que los y las machi puedan sujetarlo, se ubica una manilla de cuero en la base del kultrung (Joseph, 1931). La percusión del kultrung se realiza con el *trepukultrungwe*, una varilla forrada con lana en uno de sus extremos (Guevara, 1927; Joseph, 1931).

El paño de cuero curtido que cubre el rali posee diseños realizados con sangre de animal o pigmentos rojos (Joseph, 1931). Los significados de estos diseños aparecen con relativo consenso en la bibliografía. En la mayoría de los kultrung el diseño consiste en dos pares de líneas paralelas que se cruzan perpendicularmente en el centro de la membrana, formando cuatro cuadrantes con sus propias figuras que varían según los dones del propietario (Joseph, 1931; Latcham, 1924; Menares, Mora y Stüdemann, 2007, p. 59). Junto con dichos diseños, el kultrung en su totalidad alude a la cosmovisión mapuche, registrándose tres niveles: *münche mapu*, *nagmapu* y *wenu mapu*.

Los contextos en los que se observa el kultrung son diversos, como retrata Pascual Coña. Uno de ellos corresponde a la cosecha y trilla, en que relata que una mujer golpeaba el kultrung, mientras un grupo de hombres tocaban instrumentos como

la *trutruka* y la *pifüllka*. También se menciona su uso en el *eluwun* de caciques, aunque otros autores señalan que se emplearía en los entierros en general (Joseph, 1931). Aparte de estas instancias, se mencionan tres rituales: el *ngeikurewen*, el *machitun* y el *nguillatun* (Coña, 1930). Joseph (1931) añade el *rewetun*.

El proceso de confección de un *kultrung* no puede ser realizado por cualquier persona, quien lo elabora recibiría el nombre de *kultrungfe* (González, 1986). Para realizar la base de madera o caja sonora, el *kultrungfe* labra con un hacha su superficie externa y excava con un *maichiwe* las paredes interiores (Joseph, 1931). Posteriormente, se ubica una membrana de cuero raspado sobre la concavidad de la base y se ciñe con tiras de cuero o crin de caballo, como ya se indicó. Una práctica habitual corresponde a la introducción de objetos dentro del *kultrung*, tales como moneda de plata, cereales, pelajes de animales, plumas de aves, hojas, semillas de hierbas medicinales, trozos de colihue y piedras (Augusta, 1916; González, 1986; Grebe, 2000; Hilger, 1957; Latcham, 1924; Menares, Mora y Stüdemann, 2007).

María Ester Grebe señaló que la *machi* que será dueña del *kultrung* le infunde su voz y aliento en su interior para que adquiera “energía e identidad chamánica” (2000, p. 279). En una referencia más reciente, el entrevistado Juan Viluñur, relató que la persona a cargo de la confección elegía una pareja joven – hombre y mujer – para que gritara dentro del *kultrung* en un cerro, donde se produjera idealmente un gran eco (Menares, Mora y Stüdemann, 2007).

Sobre el mercado para estos objetos, Joseph señala que en la década de 1930 un *kultrung* se hallaba a un valor de 100 pesos y que sólo se obtenían cuando fallecía un/a *machi* (1931). Este *kultrung* pertenecía a la colección de Pedro Doyharcabal y aparece citado en el catálogo de dicho acervo adquirido para el MAPA en 1946 como: “Nº 353. - *Cultrun*. Tambor de las *machis*, con signos simbólicos dibujados por ellas mismas con sangre de animales o con tintas rojas”. En el archivo del museo se encuentra una entrevista realizada a Doyharcabal el mismo año de adquisición. En ella señaló: “El cultrún Núm. 353 era de la Machi Juana Manquean y a su muerte, su hijo Ramón lo hurtó y me lo trajo”. La información que se dispone sobre la *machi* Juana Manquean o su linaje es escasa. De acuerdo a Tomás Guevara, Ramón Manquean se encontraba radicado en Cholchol a inicios del siglo XX, pero se desconoce el tiempo que habitó en la zona y otros antecedentes (1911, p. 149).





## KAKEL KULTRUNG

Nº de inventario: 1736

Nombre específico: *Kakel Kultrung*

Nombre común: Tambor

Fecha de creación: Segunda mitad del siglo XIX

Región: Wallmapu, Cholchol, Provincia de Cautín, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Madera, piel curtida y cordón de fibra vegetal

Técnica: Tallado (desbastado), curtido y trenzado

Medidas

Alto: 29,9 cm.

Diámetro: 28,4

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA

Instrumento musical de percusión hecho de madera, piel de animal y fibra vegetal. Se constituye a partir de un trozo de tronco hachado y ahuecado; desbastando su interior con cincel. Ambas caras se encuentran cubiertas con un trozo de piel curtida, tensada desde el exterior de la caja por cordones de fibra vegetal, atados entre sí.

Esta pieza corresponde, según las fuentes, a un *kakel kultrung*. También se ha reconocido con el nombre de *makawa* (González, 1986), “mahue” o “demchulcahue”, aunque serían denominaciones más recientes que la primera, la cual se registra hacia fines del siglo XIX (Pérez, 1986). Un posible origen etimológico de *kakel kultrung* se halla en la raíz de “*la voz caquemamll*, el tronco del árbol” (Pérez, 1986, p. 82).

El *kakel kultrung* está fabricado a partir de un tronco cilíndrico de laurel o lingue excavado en su interior, cuyos extremos están cubiertos de cuero de oveja, vaca, caballo o cabrito sujetos con cuerdas laterales y entrelazadas que le proveen tensión a la superficie (González, 1987; Joseph, 1931). La presencia del cuero en las dos bases permite que sea tocado por ambos lados (Guevara, 1927; Joseph, 1931). En un modo similar al *kultrung*, antes de sellarlo se introducen piedras blancas o arvejas para que actúe como sonajero (Joseph, 1931). A diferencia del *kultrung*, es inusual encontrar diseños en las membranas (González, 1986).

El tambor se emplea colgándolo del cuerpo y percutiendo las membranas con baquetas de mimbre o colihue (González, 1986). Los usos del *kakel kultrung* son variados según las fuentes, empleándose, en general, “para acompañar el canto solista, frecuentemente junto a la *wada*” (González, 1986, p. 24). De acuerdo a Joseph, los y las *machi* lo habrían usado, aunque no es una información replicada en otras fuentes (1931). Por otra parte, González indica que era un instrumento ocupado por los *ngenpin* en sus prácticas mágicas, pero también para ahuyentar animales que provocaron daños en las siembras (1986). Agrega que se habría tocado en ocasiones festivas. Un último uso sugerido por Pérez comprende los enfrentamientos bélicos, registrándose en crónicas del siglo XVI y XVII como “tambor”, “atambor”, “tambul”, “tamborino” y “caja” (1986, p. 82).

Su presencia en el curso del siglo XX se observa, por ejemplo, en el trabajo de campo desarrollado por Ernesto González. Sus observaciones señalan que la *makawa* o *kakel kultrung* era conocido en la gente de la zona de la montaña –personas que se autodenominan *mawidache*–, pero no en otros lugares habitados por los mapuche (1986). Una década antes, María Ester Grebe señalaba que no había visto este instrumento en la provincia de Cautín (1973).

La ocupación del territorio mapuche por parte de los Estados nacionales de Chile y Argentina dio origen a una situación colonial que se caracterizó por el empobrecimiento de la sociedad mapuche y la supresión de la gobernabilidad indígena (Mariman, 2006). Una de las consecuencias más relevantes es la emergencia de un mercado de objetos indígenas hacia la segunda mitad del siglo XIX, donde se transaban piezas de diversas materialidades (Flores, 2013).

Entre los comerciantes y coleccionistas que se vieron atraídos por dicho mercado, se encuentra Pedro Doyharcabal, vasco francés establecido en Cholchol y luego en Temuco, coleccionó desde 1893 hasta 30 años después piezas mapuche de diversas materialidades, las cuales en 1946 fueron adquiridas por la Universidad de Chile para ser incorporadas a la colección MAPA. Este *kakel kultrung* aparece en el catálogo de la colección publicado en 1946 por el museo de la siguiente forma: "Nº 359.- *Caquelcultrun*. - Tambor, que acompañaba a los caciques cuando iban a las fiestas y ceremonias rodeados de sus mocetones" (MAPA, 1946, p. 16). En el archivo del museo, en una entrevista realizada a Pedro Doyharcabal, señala sobre este *kakel kultrung* "El tambor Núm, 359, era propiedad de un mocetón de Domingo Cuñuapán, llamado Venancio Coñuenao". Cacique activo en Cholchol hacia fines del siglo XIX, Domingo Coñuepan fue "descendiente de una antiquísima estirpe de caciques de importancia, tanto por la influencia de que han gozado en la Araucanía como por sus riquezas.. Es indijena de gran inteligencia, que no ha olvidado sus tradiciones, i bastante instruido en su condición" (Lara, 1889 en Pávez, 2008, p. 793).





## PIFÜLLKA

Nº de inventario: 1740

Nombre específico: *Pifüllka*

Nombre común: Flauta

Fecha de creación: Segunda mitad del siglo XIX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Madera y plata

Técnica: Aserrado, perforado, cincelado, laminado, calado y burilado

Medidas

Alto: 30,4 cm.

Ancho: 4,2 cm.

Profundidad: 2,9 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA

Flauta de madera, vertical, cilíndrica, aplanada hacia su extremo superior y cerrada en su base. Se ensancha hacia dos asas perforadas en la parte media de la flauta. En la parte superior de las asas presenta una circunferencia que rodea una pieza de plata con adorno cruzado de manera perpendicular a la circunferencia.

La *pifüllka*, "especie de pito largo, la flauta de los araucanos" (Augusta, 1916, p.179), también se ha definido como "pífano de madera; antes los hacían de piedra o de las canillas de los prisioneros condenados a muerte" (Guevara, 1927, p. 373). Joseph la describe como "instrumentos musicales de pequeñas dimensiones, tocados durante los bailes y fiestas araucanas, son tubos cerrados de veinte a cuarenta centímetros de largo, practicados en un pequeño cilindro de madera. El aparato, siempre de aspecto sencillo, se presenta a veces aplanado y con dos lóbulos laterales perforados por los cuales pasa un cordón de metal, calentado al rojo. El sonido de la pifilca es parecido al de una flauta" (1931, p. 237).

Este instrumento "común y barato" (Joseph, 1931, p. 237), según Grebe es el "de mayor dispersión geográfica precolombina y vigencia postcolombina en nuestro país en calidad de instrumento tradicional" (1974, p.38). La describe como "una flauta vertical simple o doble que aparece entre los mapuches casi siempre cerrada en su base y sin orificios de digitación" (Grebe, 1974, pp. 38-39). A su vez se refiere que en algunas casos se encuentran *pifüllkas* antropomórficas, zoomórficas y fitomórficas.

Puede ser confeccionada a partir de lingue, raulí y alerce (González, 1986). Posee aspectos técnicos de fabricación y elementos de interpretación que revisten una complejidad a nivel simbólico y artístico. Según Juan Viluñir, quien se refería a los diferentes ejemplares que elaboraba su padre: "para que fuera el son más ronco, [la *pifüllka*] tenía que ser perforada hasta más abajo y la perforación más anchita y la otra la compañera, para que combinara, para que no sonaran las dos iguales tenía que ser con el son, o sea con la perforación más arribita y más fina que sonara como un pito casi (...) por eso es que son diferentes los sones, se sabe que están tocando los dos *pivilkeros* y esa es la música que alegra" (Menares, Mora y Stüdemann, 2007, pp. 71-72).

De gran importancia en la música ritual mapuche, es mencionada por Augusta, quien escribe que las leyendas y mitos "asignan a este instrumento poderes mágicos trascendentes: la capacidad de reunir a los mapuches y de comunicarse con ellos mediante la palabra hablada" (Augusta, 1934, p.16-19 en Grebe, 1974, p.40). A su vez Medina (1882) ilustra ejemplares y recopila datos etnohistóricos tempranos que entregan testi-

monio de su empleo en ceremonias (p. 295-300 en Grebe, 1974, p.40).

Su uso en todos los eventos mapuche es por los hombres, quienes únicamente tocan estos instrumentos (Guevara, 1913, p. 233). Pascual Coña declaraba que “para la chueca grande se reúne toda una tribu en una pampa grande; allí bailan y hacen sonar todos sus instrumentos musicales: flautas, tambores, *trutruca*s y todo lo demás” (1939, p.28). También la menciona en el contexto de la cosecha y trilla de trigo, *nguillatun* y entierro de un *cacique*. Para tocarla, Joseph describe que “se aplica la abertura al borde del labio inferior, manteniendo con las manos el aparato vertical y se sopla con mayor o menor intensidad según la nota que se quiera producir. Los músicos suelen tocar dos notas intermitentes y acompañadas, la primera aguda y la segunda grave. Estas determinan la cadencia del baile” (1931, p. 237).

Entre los comerciantes y coleccionistas que se vieron atraídos por el mercado de objetos mapuche, se encuentra Pedro Doyharcabal, vasco francés establecido en Cholchol y luego en Temuco, quien coleccionó desde 1893 hasta 30 años después piezas mapuche de diversas materialidades, las cuales en 1946 fueron adquiridas por la Universidad de Chile para ser incorporadas a la colección MAPA. En dicha colección se mencionan estas piezas dentro del catálogo de la colección de la siguiente forma: “N°330-334: Pifilca: instrumento musical de madera” (MAPA, 1946, p.15).





## TRUTRUKA

Nº de inventario: 404

Nombre específico: *Trutruka*

Fecha de creación: Segunda mitad del siglo XIX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Madera, cuero y lana

Técnica: Hachado, cincelado, costura y pulido

Medidas

Alto: 114 cm

Ancho: 3,2 cm.

Profundidad: 15,2 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA

Instrumento musical aerófono compuesto por un largo tubo cilíndrico de madera unido en su extremo inferior a un asta de vacuno.

El trabajo en madera tiene una gran tradición para los mapuche, donde es común encontrar entre éstos la confección de instrumentos musicales. Esta pieza en particular corresponde a un trutruka, "instrumento de soplo cuyo largo varía entre 3 y 4 metros; consta de coligües ahuecados y un cuerno, y exige buenos pulmones para tocarlo"(Augusta, 1916, p.237). También definido como "especie de trompeta con un cuerno en la extremidad de un colihue de cuatro o cinco metros de largo"(Guevara, 1927, p. 373). Según Joseph es el instrumento musical preferido de los mapuche, el cual "se compone de una caña hueca de colihue que alcanza a cuatro o cinco metros de largo. La extremidad delgada del tubo, cortada de bisel, sirve de boca y la gruesa se adapta a un cuerno de buey" (1931, p. 236). Junto al *kultrung* y *pifüllka*, la *trutruka* es considerada uno de los instrumentos más importantes desde el punto de vista ritual y religioso (González, 1986, p. 13-14).

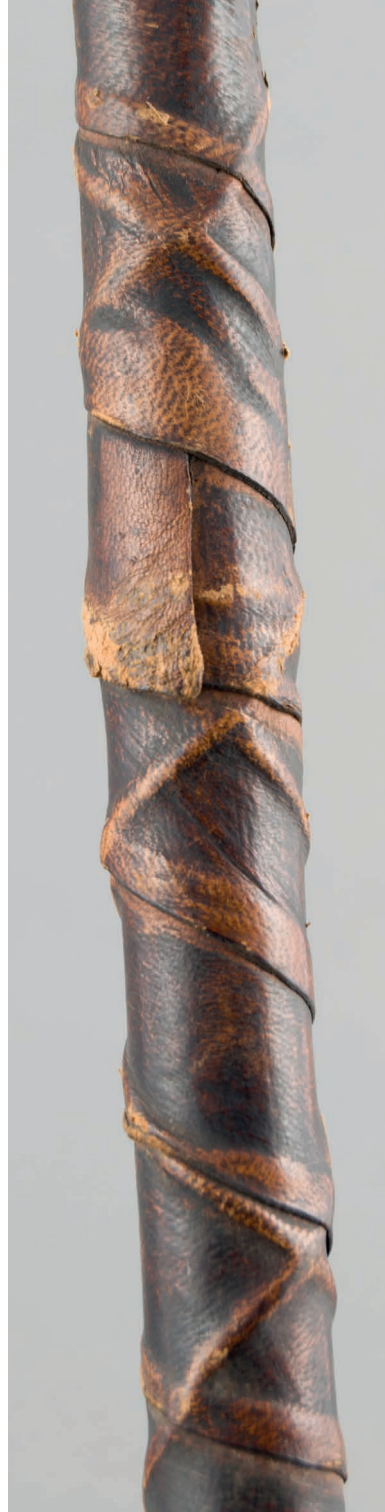
Existen dos tipos de *trutruka*, aquellas construidas de colihue y de cañería de fierro recta o con forma de espiral (González, 1986). Para la confección del primer tipo "escogen los hermosos tallos de colihue bien derechos, los dejan secar a la sombra, los remojan después durante algunos días y los parten longitudinalmente en dos mitades iguales" (Joseph, 1931, p. 236). Sobre su fabricación: "con un coipu de reducido radio de curvatura raspan la médula de la caña y acanalan cada mitad dejando intacta la región cortical más dura (...) aplica en seguida las dos mitades una contra otra y las ajusta, enrosca alrededor un cordel resistente y tirante dando a la caña su aspecto primitivo. Para impedir todo escape lateral posible de aire y consolidar mejor el tubo, el fabricante le enrosca el intestino delgado de un caballo recién muerto. El intestino lavado forma una envoltura doble y continua que, al secarse, adquiere transparencia, adhiere fuertemente contra la caña y parece formar cuerpo con ella. Quince días después de terminada la trutruca puede ser usada para tocar. El instrumento bien hecho se vende en veinte pesos" (Joseph, 1931, p. 236).

En cuanto a su uso particular, el hombre es el que únicamente toca los instrumentos (Guevara, 1913, p. 233) y quien toca según Joseph "apoya el cuerno terminal en el suelo, sujeta con ambas manos el extremo delgado de la caña, sopla con fuerza y produce un sonido grave y lúgubre que se oye a mucha distancia. El sonido monótono y triste de la trutruca ameniza todas las asambleas y fiestas araucanas. Si las reuniones

son de gran importancia, acuden varios músicos para tocar por turno o al mismo tiempo. Mientras los *trutrucatunkamañ* soplan, las venas de la frente se les dilatan, su cara se congestiona y adquiere luego un tinte morado" (1931, p. 237).

Dentro de otros contextos donde se utiliza el sonido de la *trutruka*, Coña describe que "para la chueca grande se reúne toda una tribu en una pampa grande; allí bailan y hacen sonar todos sus instrumentos musicales: flautas, tambores, *trutucas* y todos los demás. Luego escoge cada uno su rival para el *palín*; las parejas hacen sus apuestas y empiezan en seguida la lucha" (1930, p. 28). También la menciona dentro del contexto de la cosecha y trilla de trigo y el *nguillatun*, donde la *machi* "golpea sin demora su caja y unos jovencitos tocan las flautas junto a otros instrumentos como *trutruca* y *lolquín*; un confuso bullicio de sonidos" (Coña, 1930, p. 378).

Entre los comerciantes y coleccionistas que se vieron atraídos por el mercado de objetos mapuche, se encuentra Pedro Doyharcabal, vasco francés establecido en Cholchol y luego en Temuco, quien coleccionó desde 1893 hasta 30 años después piezas mapuche de diversas materialidades, las cuales en 1946 fueron adquiridas por la Universidad de Chile para ser incorporadas a la colección MAPA. En dicha colección se mencionan estas piezas dentro del catálogo de la siguiente forma: "*Trutruca*. Instrumento musical fabricado con una caña hueca de colihue, forrada con intestino de animal. La extremidad delgada del tubo, cortada de bisel, sirve de boca" (MAPA, 1946, p.16).





## MAKANA

Nº de inventario: 324

Nombre específico: *Makana*

Nombre común: Mazo

Fecha de creación: Atribuida entre fines del siglo XIX e inicios del XX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Piedra y madera

Técnica: tallado

Medidas

A (piedra) Alto: 4,51 cm.

Ancho: 10,7

Diámetro: 10,7 cm.

B (madera) Alto: 56,1

Diámetro: 3,4 cm.

Mazo o *makana* de piedra horadada atravesado por un mango de madera.

Las piedras horadadas han sido registradas por las investigaciones bajo los nombres de *katan kura*, *pimuntuwe* o *trapelsiñu*. Son piedras usualmente circulares con una perforación en el centro, aunque existen en una gran variedad de dimensiones y formas. La diversidad también aplica para sus materiales que pueden ser rocas duras o blancas (Trivero, 2017). Los mapuche con quienes habló Joseph en su trabajo de campo (1931) comentaron que se empleaban a modo de anillos que se adaptaban a sus instrumentos de trabajo o como armas que se arrojaban durante la guerra. Varias décadas antes, Phillipi (1884) mencionaba que “estas piedras han sido adaptadas a la extremidad de un palo para formar una porra de guerra”(p. 476-479).

En la década del cincuenta Inez Hilger retoma una referencia de Hugo Gunckel para hablar del uso del *katan kura*. Estos se habrían empleado para deshacer terrones de tierra secos en labores agrícolas en periodos anteriores, siendo reemplazados en ese momento por azadas y palas de metal (1957) (Cf. Gunckel, 1944, p. 315-321).



## TOKI

Nº de inventario: 325

Nombre específico: *Toki*

Nombre común: Hacha

Fecha de creación: Segunda mitad del siglo XIX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Roca intrusiva grano diorita (compuesta de cuarzo,

feldespato arcillizado, anfíboles y biotitas cloritizadas), madera y cuero

Técnica: Tallado

Medidas

A (piedra) Alto: 6,45 cm.

Ancho: 20,2 cm.

Profundidad: 3,67 cm.

B (mango) Alto: 42,5 cm.

Ancho: 5,54 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA

Hacha compuesta por una piedra cónica alargada y aplanada en la parte del filo, unida a un mango de madera macizo. La piedra queda insertada y sujeta al mango a través de amarras de cuero ajustadas.

El uso del término *toki kura* se traduce usualmente en la bibliografía como hacha de piedra y, en esta misma línea, Félix de Augusta planteó que es equivalente a la palabra *kachal* (1916). Por lo demás, su definición no se agota allí pues el mismo Augusta menciona que es “una piedra que según dicen cae de arriba y parte los árboles” (1916, p. 216). Este origen de los líticos ha sido replicado en diversos relatos. Por ejemplo, Pascual Coña contaba que “en las noches se observan también las «hachas de piedras» que caen del cielo”, empleando el término “*tokikura*” para referirse a estas piezas (1930, p. 79). Por su parte, Tomás Guevara registró el relato de una mujer mapuche mayor de la provincia de Malleco: “una noche de tempestad cayó un rayo sobre un roble mui corpulento i antiguo; la mitad del árbol quedó reducido a cenizas. Al otro día la jente hizo excavaciones al pié del roble para buscar la piedra del rayo. Después de mucho trabajar, se encontró debajo de una capa superficial de tierra” (1927, p. 379). Estas nociones sobre el origen de la piedra también son comentadas por Claude Joseph (1931) e Inez Hilger (1957), e inclusive en referencias contemporáneas que vinculan este proceso a la acción del rayo con la manifestación del *pillan* (Menard, 2018).

Bajo el término *toki kura* se ha optado agrupar los tres tipos de objetos que, pese a sus diferencias formales, responden a la definición de hacha, al origen mencionado en los relatos y a su relevancia política-social. En primer lugar, se considera una piedra de forma rectangular o trapezoidal con un largo que oscila desde los 6 hasta los 10 centímetros aproximadamente (Hilger, 1957; Joseph, 1930), y que posee una perforación en uno de sus extremos que permite a su portador llevarla del cuello. El segundo objeto que se integra a esta categoría corresponde a un lítico de similares características, pero que carece de una perforación, recibiendo la denominación de *kachal*. Ambos líticos eran susceptibles de adaptarse a un mango junto a tiras de cuero, trenzados de juncos, lazos de crin o *ñocha* (Guevara, 1927; Joseph, 1930). En tercer lugar, se identifica como *toki kura* la pieza que ha sido denominada comúnmente “clava”, tratándose de una piedra en forma de hoz. La presente pieza corresponde al segundo tipo mencionado, ya que carece de perforación.

En su trabajo de campo realizado en *Ngulumapu* Inez Hilger consignó el nombre de *ülmen kura* para la piedra de forma rectangular, aunque también el de *kachal*.

A esto se suma la sugerencia de la autora respecto a la diferencia en la denominación que reciben las hachas hacia ambos lados de la cordillera “Un hacha en Argentina es un *toki*; en Chile, un *kachal*” (Hilger, 1957, p. 304 [Traducción propia]).

Respecto al uso del *toki* o *kachal*, las hachas se usaban “para cortar madera y carne” (Joseph, 1931, p. 41). Sobre la confección de estos objetos, Guevara comentaba que “los líticos se adaptaban a mangos de madera y se unían por medio de un trenzado de juncos o tiras de cuero” (1927). Así, eran susceptibles a ser utilizados en trabajos domésticos, pero también como armas.

El proceso de manufactura de los *toki kura* sugerido por la bibliografía consiste en pulir la piedra contra una de mayor tamaño. Joseph especifica que estos líticos se frotaban contra piedras pulidoras, un proceso que es inverso a la confección de los *maichiwe kura* (Joseph, 1930). En el caso de que la piedra presente una horadación habría sido realizada con un “taladro” de madera, hueso o pedernal, un poco de agua y arena (Guevara, 1927).

Este *toki* aparece en el catálogo de 1946 de la siguiente forma: “Nº 379, 380 y 381. - Hachas de piedra”.





## ÑIMKUN / COLIU / CHINKÜD KURA / PISHOI

Nº de inventario: 330

Nombre específico: Ñimkun o coliu y  
*chinküd kura* o *pishoi*

Nombre común: Huso y tortera

Fecha de creación: Segunda mitad  
del siglo XIX

Región: Wallmapu, Región de  
la Araucanía, Chile

Materialidad: Piedra y madera

Técnica: Tallado

Medidas

A (huso) Alto: 44 cm.

B (tortera) Alto: 1,71 cm.

Diámetro: 5,37 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de  
la Universidad de Chile de la colección  
mapuche de Pedro Doyharcabal, el año  
1946, para destinarla al MAPA



Piedra horadada atravesada por un huso de madera. El huso que se emplea para hilar la lana obtenida de las ovejas se halla en las fuentes bajo las denominaciones *ñimkun* (Augusta, 1916, p. 157; Coña, 1930, p. 218; Hilger, 1957, p. 226) y *coliu* (Joseph, 1928, p. 1255). En general, se describe como una sola pieza de madera, similar a una varilla, lisa y cilíndrica de 30 a 40 centímetros de largo que, en sus extremos, se atenúa en punta. En el extremo inferior del *ñimkun* se ubica una tortera, llamada *pishoi* (Augusta, 1916, p. 184; Hilger, 1957, p. 226) o *chinküd* (Joseph, 1928, p. 1255; Coña, 1930, p. 218). Ésta consiste en una piedra labrada, redondeada y horadada en el centro que permite regularizar el movimiento giratorio, realizar la torsión de los hilos ininterrumpidamente y asegurar la dirección vertical y estabilidad del *ñimkun* (Joseph, 1928; Coña, 1930). Pascual Coña señalaba que “se rodea el brazo izquierdo con un copo de lana cuya punta se tuerce con los dedos pulgar e índice de la mano derecha. Esa parte del copo reducida a hilo se amarra en el cuerpo del huso. Luego se pone el huso en rotación y con este movimiento giratorio sigue adelante la torcedura de las fibras del copo. Cada vez que el trecho torcido del copo alcanza a media brazada, se lo arrolla sobre el huso que se encuentra en rotación” (1930, p. 218).

Una vez que el peso de la lana hilada es suficiente para regularizar el movimiento, se retira la tortera y se prosigue con la labor (Joseph, 1928). En su trabajo etnográfico desarrollado en la década de 1950, Inez Hilger registró que mujeres, niñas, niños y hombres –estos últimos con menos frecuencia– solían hilar lana (1957).

Estas piezas figuran en el catálogo de la colección de Pedro Doyharcabal, adquirida por la Universidad de Chile para el MAPA en 1946, entre las piezas nº 310 y 318.



## LÜKAY

Nº de inventario: 295

Nombre específico: *Lükay*

Nombre común: Boleadoras

Fecha de creación: Segunda mitad del siglo XIX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Piedra, cuero y fibra vegetal

Técnica: Percusión y abrasión

Medidas

Alto: 114,7 cm.

Ancho: 8,3 cm.

Profundidad: 3,3 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA

En las crónicas que relatan la empresa de la conquista hispánica se señala, entre otras armas, el uso de boleadoras por parte del pueblo mapuche (Guevara, 1911). Además, su presencia en contextos bélicos se puede hallar en relatos orales como el de esta mujer de 59 años que fue registrado por Inez Hilger en la década de 1950 durante su trabajo de campo: "Oyartrun fue testigo de lo que voy a relatarle, él era un hombre viejo cuando me lo contó. [...] El cacique del lofche del que Oyartrun era miembro era *Katrikura*. Estos araucanos vivían cerca del lugar ahora llamado Río Colorado. Una tropa de hombres blancos armados se acercó a ellos y les disparó con sus revólveres. Nuestra gente solo tenía boleadoras y lanzas; pelearon tan bien que los blancos tuvieron que huir" (Hilger, 1957, p. 305 [traducción propia]).

No obstante, su uso más frecuente se encontraba en la caza de animales tales como guanacos, pumas, ñandúes o venados patagónicos (Guevara, 1911; Joseph, 1931; Coña, 1930; Hilger, 1957). En el caso de esta boleadora conformada por dos bolas, se señala que se empleaban en la caza de bípedos como el ñandú (Hilger, 1957). Cuando la hermana benedictina Inez Hilger desarrolló su investigación señaló que su uso para la caza ya era prácticamente inexistente en esa fecha, excepto por niños que la empleaban para atrapar conejos (1957).

Esta pieza, junto a otra boleadora, figura en el catálogo de la colección de Pedro Doyharcabal, adquirida por la Universidad de Chile para el MAPA en 1946, como: "Nº 279 y 285", coincidiendo con las que existen actualmente en el museo.

Nº de inventario: 286



## ÜKU CHARU

Nombre específico: *Üku charu*

Nombre común: Crisol

Fecha de creación: Segunda mitad del siglo XIX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Piedra

Técnica: Tallado

Medidas

Alto: 4,1 cm.

Diámetro: 9,17 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA



Crisol de forma cilíndrica con bordes rectos, presenta una base plana y superficie central interior cóncava en relación al cuerpo de la pieza.

Los objetos confeccionados a partir de piedra fueron ampliamente utilizados entre los mapuche (Joseph, 1931). Entre estos líticos, se encuentra esta pieza, un *üku charu* o crisol de piedra que empleaban los *rütrafe* (plateros) para fundir monedas de plata.

Para Félix de Augusta la palabra *charu* designa un vaso más pequeño que un *metawe* (cántaro de greda), pero precisa que en esta misma definición cabe “el crisol de los plateros indígenas que también, es de greda” (1916, p. 18). Esta misma acepción es reiterada por Pascual Coña, quien señala que la traducción de *charu* corresponde a un “vaso o crisol chico” (1930, p. 179), pero que en caso de ser fabricado a partir de una piedra, se trata de un *üku charu*, diferenciándose de los de arcilla.

Esta pieza, junto a los moldes, los fuelles y otras herramientas, conformaban los implementos que usaba el *rütrafe* (platero) para la confección de platería (Joseph, 1928). El crisol estaba usualmente confeccionado a partir de una “piedra refractada labrada en escoria volcánica” y su forma era “cilindro-cónica” (Joseph, 1931, p. 42). El proceso en que se empleaban es descrito, en palabras de Pascual Coña, así: “Los plateros hacían pequeños crisoles de piedra *ücu* y los templaban en el fuego. Dentro de esos vasos se echaban puñados de pesos y chauchas de plata y los asentaban sobre el carbón encendido de la forja. Además aplicaban el fuelle, por medio del cual atizaban las brasas alrededor del crisol lleno de plata.

Esta pieza figura en el catálogo de la colección de Pedro Doyharcabal, adquirida por la Universidad de Chile para el MAPA en 1946, como: “Nº 299. – Crisol del platero. «El crisol, fabricado por el mismo platero, es de tierra refractaria, espeso y de forma cónica”.



Recipiente macizo circular, de base plana y parte superior cóncava. En sus extremos distales presenta dos recipientes circulares de menor formato que van unidos al recipiente central. El percutor o machacador de roca dura es alargado, dotado con extremos de base curva.

Los objetos confeccionados a partir de piedra fueron ampliamente utilizados entre los mapuche (Joseph, 1931). Entre estos líticos, se encuentran los *tranantrapiwe* o *trananchadiwe*, también conocidos como morteros.

En la bibliografía aparece una distinción sutil entre aquellos morteros que servían para moler ají y sal. Los primeros aparecen bajo la denominación de “tranatrapihue” (Joseph, 1931, p. 42) o “tranatripihue” (Guevara, 1927, p. 383), mientras que para los segundos se identifican los términos – similares entre sí – de “traná chadiwe,” (Augusta, 1916, p. 224), “tranachadi” (Joseph, 1931, p. 42) y “tranachadihue” (Guevara, 1927, p. 383). No obstante, en el trabajo de campo que realizó Inez Hilger hacia la década de 1950, se indica que el nombre del utensilio que se empleaba para moler ají y sal era “tranachadwe” (Hilger, 1957, p. 202).

Los morteros están fabricados a partir de piedra volcánica, arenisca o piedra ranurada por acción del agua, pero también existen de madera (Hilger, 1957). Sobre su forma, la bibliografía coincide en indicar una amplia diversidad (Joseph, 1931; Hilger, 1957). En general, se labra “en bloques que se asientan naturalmente sobre una base firme y presentan una cara superior adecuada para ser excavada por presión y frotamiento prolongado.” (Joseph, 1931, p.41). Además, de acuerdo a lo que señaló Guevara, se trataba de líticos de gran tamaño, pero de fácil transporte (Guevara, 1927).

Cuando Joseph desarrolló su investigación, observó que: “sin atribuir gran valor a los tranatrapihue de piedra, los araucanos los aprecian como artículos necesarios y difíciles de reemplazar. Los prefieren a los de madera y se resisten casi siempre a venderlos. El mazo del mortero consiste en una piedra alargada más o menos cilíndrica” (Joseph, 1931, p.41).

## TRANANTRAPIWE / TRANANCHADIWE

Nº de inventario: 321

Nombre específico: *Tranantrapiwe* /  
*trananchadiwe*

Nombre común: Mortero

Fecha de creación: Atribuida entre  
fines del siglo XIX e inicios del XX

Región: Wallmapu, Región de  
la Araucanía, Chile

Materialidad: Roca intrusiva grano  
diorita (compuesta de cuarzo,  
feldespato arcillizado, infíboles y  
biotitas cloritizadas)

Técnica: Tallado

Medidas

A (mazo) Alto: 13,43 cm.

Ancho: 5,61 cm.

Profundidad: 4,57 cm.

B (mortero) Alto: 7,5 cm.

Ancho: 3,4 cm.

Profundidad: 18,7 cm.



## KUDI Y ÑUMKUDI

Nº de inventario: 319

Nombre específico: *Kudi y ñumkudi*

Nombre común: Piedra y mano de moler

Fecha de creación: Segunda mitad del siglo XIX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Piedra

Técnica: Tallado

Medidas

A (mano) Alto: 7,8 cm.

Ancho: 24,1 cm.

Profundidad: 10,9 cm.

B (piedra) Alto: 9,6 cm.

Ancho: 27,2 cm.

Profundidad: 39,3 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA

Piedra de moler aplanada con perfiles redondeados y mano de moler, también de piedra, con forma tubular.

Las piedras de moler o *kudi* consisten en “una piedra plana de forma rectangular o de contornos redondeados, de cuarenta a cincuenta centímetros de largo por treinta a cuarenta de ancho y unos diez a quince centímetros de espesor” y las manos de moler –*ñumkudi*–, en “otra piedra menor, alargada, algo cilíndrica o prismática o por lo menos con una cara plana que pueda resbalar ajustadamente sobre el *cusi*” (Joseph, 1931, p. 40). Esta descripción coincide con la proveída por Inez Hilger (1957), que identifica los *kudi* como “piedras lisas y alargadas” de bordes redondeados, agregando sobre los *ñumkudi* que uno de sus lados debía ser rugoso y plano, mientras que el otro extremo ligeramente convexo.

Ambos líticos, en conjunto, se empleaban para moler trigo, maíz, cebolla, lino, semillas, y, a veces, sal, siendo herramientas indispensables en una *ruka* (Joseph, 1931). También se empleaban para la fabricación de chicha de maíz o harina tostada (Coña, 1931). De acuerdo a cronistas como Alonso de Ovalle y Diego Rosales, las labores de molienda eran realizadas exclusivamente por mujeres (Olea, 2010).

Diversos escritos mencionan la presencia de los *kudi* y *ñumkudi* desde principios del siglo XX. Tomás Guevara relata que se habían extraído de contextos funerarios “piedras de moler, *ñumkudi*, que en nada difieren de las actuales” (1927, p. 387). Joseph agregó unos años más tarde que los mapuche las adquirían con fabricantes y que aquellos que ya contaban con estas piezas “no los venden aún cuando los tengan duplicados salvo en caso de gran necesidad”, lo cual da a entender la importancia que poseían en el espacio doméstico (1931, p. 40).

El proceso de fabricación que describe Joseph (1931) consiste en labrado sobre bloques de granito o de lava compacta, dependiendo de la ubicación geográfica. Estos se golpeaban con piedras más duras, mientras sus superficies se gastaban por frotamiento prolongado. Para la fecha en que el investigador registró esta actividad, sus productores se ayudaban de martillos y cinceles. Una vez que se había realizado un pequeño sacado a la cara más apropiada para moler, este lítico se mojaba y se pulía con piedras duras.

Dos décadas más tarde, Inez Hilger señala que sólo una familia en la zona de Alepue fabricaba *kudi* y *ñumkudi*, pues tenían una fuente de la piedra utilizada cerca de su *ruka*. La información disponible da a entender que la producción había disminuido

con el paso del tiempo, lo cual puede ser confirmado por el siguiente testimonio mapuche que transcribió dicha investigadora: “obviamente nuestra gente molió trigo o algún tipo de grano hace años [...] pues frecuentemente encontramos piedras y manos de moler en las tumbas y también en la superficie de la tierra...Si los encontramos en la superficie, solemos encontrar también allí ollas y cántaros. Quizás estos fueron lugares desde donde nuestra gente fue expulsada por otros” (Hilger, 1957, p. 368 [traducción propia]).

En la década de 1990 Héctor Mora escribió que la producción de líticos era escasa para esa fecha, pero destacó que en las canteras de Metrengo había familias que trabajaban con líticos, cuya producción se constituía de “una variedad de morteros de distintos tamaños y formas, además de piedras y manos de moler” (Mora, 1992, pp. 93-94).

La ocupación del territorio mapuche por parte de los Estados nacionales de Chile y Argentina dio origen a una situación colonial que se caracterizó por el empobrecimiento de la sociedad mapuche y la supresión de la gobernabilidad indígena (Mariman, 2006). Una de las consecuencias más relevantes es la emergencia de un mercado de objetos indígenas hacia la segunda mitad del siglo XIX, donde se transaban piezas de diversas materialidades (Flores, 2013).

Pedro Doyharcabal, vasco francés establecido en Cholchol y luego en Temuco, coleccionó desde 1893 hasta 30 años después piezas mapuche de diversas materialidades, las cuales en 1946 fueron adquiridas por la Universidad de Chile para ser incorporadas a la colección MAPA. En dicha colección se encontraba un *kudi* y un *ñumkudi*, que aparecen numeradas y descritas como “Nº 368. Cusi. Piedra usada para moler el trigo, el maíz, la cebada, lino y sal” y “Nº 369. Ñumcusi. Piedra con una cara plana que resbala, ajustadamente sobre el cusi” (MAPA, 1946). Ambas piezas corresponden a las descritas.





## KATAN KURA

Nº de inventario: 288

Nombre específico: *Katan kura*

Nombre común: Piedra horadada

Fecha de creación: Segunda mitad del siglo XIX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Piedra

Técnica: Tallado

Medidas

Alto: 7,2 cm.

Diámetro: 13,2 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA

Las piedras horadadas han sido registradas por las fuentes bajo los nombres de *katan kura*, *pimuntuwe* o *trapelsiñu*, sin embargo, se empleará el primer término de forma generalizada ya que su traducción alude a una piedra horadada sin especificidades. Estas consisten en piedras usualmente circulares con una perforación en el centro, aunque existen en una gran variedad de dimensiones y formas.

Los usos de los *katan kura* han resultado confusos para los investigadores principalmente porque son múltiples, pese a la similitud formal que poseen. Una de las primeras reflexiones académicas acerca de las piedras horadadas fue entregada por Rodolfo Phillipi, a raíz de su estudio de la colección del Museo Nacional –institución de la que era director– que estaba conformada por alrededor de 200 de estas piezas. La facilidad con que eran encontradas en labores agrícolas supuso un uso extendido entre los pueblos indígenas, sin embargo, no pudo establecer para qué eran empleadas. Entre las hipótesis que circulaban para esa fecha acerca de la función que cumplían las piedras horadadas, Phillipi descartó (1) su uso como arma (que había sido afirmado por José Toribio Medina) ya que el orificio tan pulcro de la piedra no se podría haber generado por el simple frotamiento, por lo que el trabajo invertido no justificaría su pérdida al ser arrojada a los enemigos; (2) su empleo como torteras dada la diversidad de tamaño, peso, forma y agujero de las piedras; (3) la utilización de las piedras a modo de pesos para el telar ya que no había registros de este tipo; (4) como pesos para pescar pues habían sido hallados a una distancia geográfica considerable de ríos, lagos y océano; (5) su uso como monedas que había planteado Alejandro Cañas Pinochet; (6) o ídolos que representaban el órgano femenino; (7) su uso como porras de guerra dado que el orificio no le parecía idóneo para adaptarlas a un palo; (8) y finalmente su uso como martillos, atravesando los dedos por el orificio. Existen otras hipótesis que no descarta con la misma certeza que las anteriores. Entre éstas, comenta que el presbítero Valentín Grudezinski habría visto que se usaban para moler maíz pasando un mango por el agujero, aunque dicha observación se realizó en Quillota. También agrega que Darwin habría sugerido que se empleaban en la agricultura, ubicando la piedra en el extremo de un palo para que penetrara mejor la tierra. Esta información – menciona Phillipi – estaría en línea con una herramienta llamada “huellu” que menciona Francisco Muñoz de Pineda en el “Cautiverio feliz”. Por último, a título personal, Phillipi considera que se habrían utilizado como adornos.

Algunos trabajos posteriores sobre la sociedad mapuche con una perspectiva etnográfica señalaron otros usos para las piedras horadadas que contrastan precisamente con usos que descartó Phillipi. A inicios de la década de 1930, Claude Joseph escribió

que estos líticos eran “comunes en el suelo de la Araucanía, [y] se hallaban también en las rucas” (1931, p. 42). Debido a su forma, declara que los mapuche de distintas zonas las denominaban *katan kura*.

Además, consigna dos denominaciones específicas de ciertos territorios, respondiendo a funciones diferenciadas. Por un lado, señala que en Perquenco “les dan un nombre que recuerda al mismo tiempo la forma y la función «trapelsiñu», amarra agujereada” (Joseph, 1931, p. 42). Las personas con quienes habló Joseph comentaron que se empleaban a modo de anillos que se adaptaban a sus instrumentos de trabajo o como armas que se arrojaban durante la guerra, retomando hipótesis –descartadas o no– que ya se mencionaban en el texto de Phillipi. Joseph (1930) agregó que su tamaño se asemeja al de las torteras para los husos, por lo que también era una función posible.

Por otra parte, en Boroa, Freire y Temuco recibían el nombre de *pimuntuwe* que refiere a “lugar donde se sopla”. Tanto los *kalku* como los *machi* le atribuyen a esta piedra horadada “un poder maravilloso” por medio de la acción de inspirar o espirar a través del orificio (Joseph, 1930, p. 23). Los *pimuntuwe* servirían para “alejar los males y peligros graves que amenazan a los indígenas por medio de soplos, de fórmulas rituales, de hierbas y prendas personales y de atraer los bienes y la felicidad mediante aspiraciones e introducción de prendas y plantas apropiadas hacia el operador” (Joseph, 1930, p. 28). Por sus cualidades mágicas, se vinculaban a un grupo pequeño de iniciados que conservaban el secreto de este objeto. Su traspaso a otros se daba a un alto precio o se realizaba a un familiar poco antes de morir (Joseph, 1930).

Dos décadas más tarde, la investigadora y hermana benedictina Inez Hilger retoma una referencia de Hugo Gunckel para referirse a su uso. Los *katan kura* se habrían empleado para deshacer terrones de tierra en labores agrícolas (1957).

La manufactura de los *katan kura* se realiza percutiendo los contornos de las piedras para que adopte una forma circular y se perfecciona frotando su superficie contra una piedra pulidora. La perforación se ejecutaba por percusión y frotamiento con piedras puntiagudas y se continuaba por rotación de un palo seco de colihue rodeado de arena (Joseph, 1930).

Estas piezas figuran en el catálogo de la colección de Pedro Doyharcabal, adquirida por la Universidad de Chile para el MAPA en 1946, siendo once “pimuntuhe” señalados con los números de registro 273 a 278 y 280 a 284.

Nº de inventario: 291





## LLIMEÑ KURA

Nombre específico: *Llimeñ kura*  
Nombre común: Piedra pulidora  
Fecha de creación: Atribuida entre fines del siglo XIX e inicios del XX  
Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Roca ígnea, posible basalto  
Medidas  
Alto: 3,28 cm.  
Diámetro: 7,59 cm.

Piedra de color negro con forma de elipse con seis caras casi planas y pulidas. Los objetos confeccionados a partir de piedra fueron ampliamente utilizados entre los mapuche (Joseph, 1931). Entre estos líticos se pueden identificar los *llimeñ kura* o pulidores que permiten, como señala su nombre, pulir y bruñir la superficie de cerámicas.

Como señala Alicia Malibur, servían “más que nada para utilizar en la cuestión de los rag [greda], porque trabajaban en la greda, pero no es para machacar, es solo para pulir, sí para pulir objetos, por ejemplo cuando los antiguos trabajaban en eso” (Menard, 2018, p. 8).

Estas piedras se utilizaban para bruñir la cerámica antes de su cocción (Hilger, 1957; Cartes, 2001; García, 2009) y para pulirla después, según lo indicado por Tomás Guevara: “las paredes externas [SIC] se revisten de otra capa de arcilla i se alisan con piedras planas de tamaño mediano” (en Joseph, 1927, p. 248). A modo de referencia sobre el tiempo que se empleaba para pulir y bruñir cerámicas, Joseph indica que “el bruñido de un cántaro de dos litros de capacidad dura un par de horas; el de un mencuche para muday puede durar hasta 6 horas” (1931, p. 45).



## TOKI KURA

Nº de inventario: 297

Nombre específico: *Toki kura*

Nombre común: Clava

Fecha de creación: Segunda mitad del siglo XIX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Piedra

Técnica: Tallado

Medidas

Largo: 18,9 cm.

Ancho: 11,4 cm.

Profundidad: 3,8 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA

Los objetos confeccionados a partir de piedra han sido ampliamente utilizados entre los mapuche (Joseph, 1931). Entre los líticos más relevantes debido a su sentido político y social se halla este tipo de pieza llamada *toki kura*. Antes de detallar los registros históricos, contextos de uso y modos de manufactura, es necesario esclarecer los dilemas en torno a las denominaciones y el referente material al que se asocian.

Augusta menciona que el *toki kura* es “una piedra que según dicen cae de arriba y parte los árboles” (1916, p. 216). Este origen de los líticos ha sido replicado en diversos relatos. Por ejemplo, Pascual Coña contó que “en las noches se observan también las «hachas de piedras» que caen del cielo”, empleando el término “*tokikura*” para referirse a estas piezas (Coña, 1930, p. 79). Esta idea sobre la fuente de la piedra también es comentada por Claude Joseph (1931) e Inez Hilger (1957), incluso sigue apareciendo en referencias contemporáneas que vinculan la acción del rayo con la manifestación del *pillan* (Menard, 2018).

Bajo el término *toki kura* se ha optado por agrupar los tres tipos de objetos que, pese a sus diferencias formales, responden a la definición y a su relevancia política-social. En primer lugar, se considera una piedra de forma rectangular o trapezoidal con un largo que oscila desde los 6 hasta los 10 centímetros aproximadamente (Hilger, 1957; Joseph, 1930), y que posee una perforación en uno de sus extremos que permite a su portador llevarla del cuello. El segundo objeto que se integra a esta categoría corresponde a un lítico de similares características, pero que carece de una perforación, recibiendo la denominación de *kachal*. Ambos líticos eran susceptibles de adaptarse a un mango junto a tiras de cuero, trenzados de juncos, lazos de crin o ñocha (Guevara, 1927; Joseph, 1930). En el tercer grupo se encuentra esta pieza aludida, identificándose en tanto *toki kura* la piedra en forma de hoz, que ha sido denominada comúnmente como “clava”.

La decisión de incorporar las clavas a lo que se comprende como *toki kura* también responde a un motivo histórico que aparece en las fuentes. En la investigación que realizó Inez Hilger (1957), se registró que en la década de 1950 en el Puelmapu se identificaban dos líticos llamados *toki kura*, asociados a la autoridad de un cacique: uno en forma de hoz y otro rectangular. El primero –que hoy se reconoce como clava– fue mencionado por sujetos no mapuche, mientras que el segundo lo señalaron todos sus informantes mapuche que a su vez desconocieron la existencia del anterior. En el momento en que desarrolló su investigación puntualizó que los líticos en forma de hoz eran exhibidos en el Museo de La Plata y el Museo Nahuel Huapi, así como también se

hallaban en colecciones privadas que los obtuvieron de contextos funerarios. La autora también añade que una de estas piezas había sido encontrada en Pucón.

En la exploración etnográfica para la nueva museografía del Museo Mapuche de Cañete (Menares, Mora y Stüdemann, 2007) los entrevistados tendieron a no reconocer ni las piedras rectangulares ni en forma de hoz. Acerca de la primera, la señalaron como “piedra de rayo” o la asociaron con autoridades políticas; sobre la segunda, aquellos que indicaron conocerla habían accedido a publicaciones o las vieron en museos. Los autores señalan que dada la antigüedad de esta pieza, en línea con los hallazgos arqueológicos que comentó Inez Hilger, posiblemente los entrevistados no tuvieron experiencias presenciales con ella en su contexto original.

Según las indagaciones de Francis Goicovich basadas en crónicas de los siglos XVI y XVII, en las reuniones que se convocaban en un *lepun* para establecer acuerdos bélicos, sociales y económicos participaba un *ngentoki* que, “portaba el *tokicura*, un hacha de piedra negra que era la insignia de mando del jefe de guerra” (2018, p. 437). Joseph registra hacia 1930 que eran “hachas de piedra usadas por los araucanos como insignias de mando durante las guerras” (Joseph, 1931, p. 41). La última acepción está en línea con la definición proveída por Augusta, quien señala que el término *toki* era empleado para un “jefe de guerra” (1916).

Además, estas piedras poseen un poder oracular, que aseguraría a su vez el poder y la autoridad del *longko* (Menard, 2018). Esta información ya se observa en un trabajo de Guevara que comenta que los mapuche “las consideraban con propiedades misteriosas i reveladoras del porvenir” (Guevara, 1927, p. 379). Los *toki kura* cobraban protagonismo en instancias como los *nguillatun*, pues actuaban como un signo del rayo que produce la lluvia, o se empleaban para conocer la suerte de un malón según la dirección que adoptaban las gotas de agua que se ponían sobre su superficie (Guevara, 1927).

Esta pieza figura en el catálogo de la colección de Pedro Doyharcabal, adquirida por la Universidad de Chile para el MAPA en 1946, como: “Cetro de piedra (uno de los tres que hay en Chile)”.





## PÜLKI KURA

Nº de inventario: 3811

Nombre específico: *Pülki kura*

Nombre común: Punta de proyectil

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Basalto de olivino

Técnica: Tallado

Medidas

Alto: 8 cm.

Ancho: 2,2 cm.

Profundidad: 0,3 cm.

Establecer el origen de esta punta de flecha lítica reviste la complejidad con la que operan los estudios arqueológicos respecto al desarrollo cultural de la Araucanía "protomapuche" (Dillehay, 1990; Trivero, 2017). Debido a la dificultad en su datación, Dillehay sitúa la presencia de puntas de proyectil entre el post paleoindio y el tardío prehispánico (entre 4.000 a.C. a 1550 d.C.) (1990, p. 22).

Hacia el segundo cuarto del siglo XX, Claude Joseph argumenta que el reciente auge en la aparición de material arqueológico en Wallmapu se debía a la destrucción del espacio natural debido a la construcción de vías de comunicación terrestre y los trabajos de excavación (1930). Se refiere así a "antigüedades de Araucanía" u objetos de la "prehistoria araucana", corpus de objetos de piedra o alfarería, principalmente, que, en sus palabras, los propios mapuche podían o no reconocer como legado de sus antepasados (p.3).

Las puntas de proyectil se acopiaron en las colecciones privadas de quienes llevaron a cabo las excavaciones. En el mismo texto citado, Joseph analiza objetos similares a esta punta de flecha, encontrados en la zona que abarca Purén, Contulmo, Lanalhue, Cañete, Paicavi, Antiquina, Quidico y Tirúa. En cuanto a las formas y materiales, se refirió a ejemplares sencillos, así como otros con pedúnculo y aletas, con terminación dentada, de piedras de leucita vetada, venturina rojiza y brillante, sardónice, cuarzo lechoso, cuarzo hialino, heliotropo transparente y vetado, obsidiana, jaspe y basalto.

Sobre los modos de elaboración, estableció una comparativa con la manera en que todavía el pueblo selk'nam seguía realizando esta clase de piezas, de acuerdo a las información que le habría transmitido Samuel Lathrop: "Acanalan piedras planas al frotar y aguzar algunos huesos. Se sirven de los canales para colocar los fragmentos susceptibles de transformarse en puntas y los tallan por percusión. Cuando tienen la forma general deseada y el espesor requerido las sujetan en la palma de la mano (...) y con una piedra dura o un trozo de metal en la mano libre sacan por presión pequeñas astillas del canto de las flechas a uno y otro lado hasta dejar el filo derecho y cortante" (pp.9 -10).

En el diccionario de Félix de Augusta se designan las flechas como *pülki* (1916), y en Coña con la palabra *pëlki* (1930). En los testimonios recogidos por Joseph, los mapuche señalaban que estas piezas eran usadas para la caza y la guerra (1930), aunque elaboraban las puntas de flecha y de lanza con fierro, nunca hechas de piedras.

Menard (2016) indaga la dimensión simbólica de la piedra en el pueblo mapuche. En su pesquisa, que incluyó entrevistas a diferentes representantes mapuche, concluyó que existe una relación metonímica entre la piedra y el *ngen*, y que el hecho

de que un mapuche se encontrara con un objeto “arqueológico” de piedra, no sería coincidencia: “El poder de la piedra parece entonces vinculado con el acontecimiento que implica su encuentro o con la elección del «zulliñ che» (‘persona elegida’, según lo denomina Alicia Malibur). Pero su relación con el acontecimiento como manifestación de lo extraordinario no se detiene ahí: implica la pregunta por su origen, asociado a la figura trascendente del pillán. Conocida es la imagen de los *toki kura* o los *kachal kura* como productos del rayo, esa manifestación por antonomasia del acontecimiento extraordinario y de su potencia sobrehumana (lo que explica que se le considere como una manifestación del mismo *pillán*). Pues bien, gracias al testimonio de Alicia Maribur, supimos que no solo *toki kura* y *kachal* pueden ser considerados productos del *pillán*, sino también objetos más pequeños como ciertas puntas de flecha: «Esta piedra era de mi madre y se llama “mepillan” [‘excremento o desecho del pillán’], porque cuando hay muchas cuestiones de truenos, estos se liberan de los *pillán*, y ahí se caen estas puntas, eran como las puntas de lanza» (Alicia Maribur, com. pers., 11 de junio de 2018) (...) Lo relevante aquí es que el poder de estas piedras, con su aspecto de artefactos líticos al decir de los arqueólogos, no deriva solamente de su vínculo con la potencia extraordinaria del rayo; también radica en el hecho de escapar a la lógica humana y utilitaria de ser simples artefactos, o sea, en su condición de obras de la naturaleza – obras de un trabajo que trasciende lo humano o, al menos, la humanidad de los vivos tal como la conocemos–.” (Menard, 2018, p. 16).





## KETRU METAWE

Nº de inventario: 4589

Nombre específico: *Ketru Metawe*

Nombre común: Jarro pato

Autora: Dominga Neculmán

Fecha de creación: c. 1999

Región: Wallmapu, Padre de las Casas,

Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Arcilla

Técnica: Rollo, pastillaje, agregación,

bolo, alisado, bruñido y cocción en atmósfera oxidante

Medidas

Alto: 12,7 cm.

Ancho: 12,5 cm.

Profundidad: 10,3 cm.

Procedencia: Adquirida directamente a la autora en 1999 dentro del trabajo de campo realizado por el MAPA para la exposición de su colección mapuche en el Museo de Bellas Artes de Río de Janeiro

Dominga Neculmán es una alfarera mapuche nacida el 4 de septiembre de 1935 en la comunidad Juan Mariqueo de Roble Huacho en Padre de las Casas, donde reside hasta la actualidad. Su primer acercamiento con la alfarería fue a través de su madre, que si bien practicaba el trabajo en greda, instó a su hija a dedicarse al telar por considerarlo un oficio más limpio y menos duro. Tiempo después de su fallecimiento, Dominga Neculmán comenzó a trabajar la cerámica, perfeccionándose junto a otros artesanos de la región. Sus piezas de uso cotidiano y ceremonial incluyen cántaros de diversas formas. Algunos tienden a representar animales, como los *ketru metawe* o *alka metawe*. Sus obras han sido expuestas en Europa, China y Estados Unidos; y en 2011 fue reconocida como Tesoro Humano Vivo. Actualmente, además de seguir ejerciendo su labor alfarera, desarrolla una labor docente como invitada en cursos de artesanía en universidades y distintas comunidades de la Araucanía (Villegas, Pérez y Gallardo, 2011; CNCA, 2012).

En este caso se presenta uno de sus *ketru metawe*. Es un contenedor restringido de perfil complejo, con cuerpo globular, cuello hiperboloide y base plana. Con rasgos zoomorfos que refieren a un pato. Está modelado en pasta cerámica y utilizó técnica de rollo, bolo y pastillaje.

El *ketru metawe* es un "cántaro de forma asimétrica alargada (...) modelado en forma de un ave, de un pato" (Dillehay y Gordon, 1977, p. 305). En cuanto a su forma, es a través de dos aspectos del *ketru metawe* que se sugiere su relación con lo femenino: por los pechos modelados y la ocasional elaboración de un patito sobre la espalda de la figura principal (Dillehay y Gordon, 1977, p. 305). Por ello, su posesión es exclusiva de las mujeres, especialmente las casadas, sin pertenecer nunca a varones, aunque según Dillehay y Gordon "pueden hacer uso del mismo en ciertas ocasiones sociales o religiosas" (Dillehay y Gordon, 1977, p. 308). En cuanto a la *machi*, es la única que puede poseer más de un *ketru metawe*, a diferencia del resto de las mujeres que poseen solamente uno. La situación excepcional de la *machi* se debe a su prestigiosa posición social dentro de la comunidad y dentro del grupo femenino. Es ésta además, quien en algunas regiones entrega el cántaro mediante un rito (Dillehay y Gordon, 1977, p. 308-309).

Esta pieza en particular se ha empleado "para simbolizar el cambio socio-político de la mujer casada mediante su integración a una sociedad patrilocal y alejada de su residencia natal. Este hecho reviste una extraordinaria importancia de carácter crítico tanto para el individuo como para la comunidad patrilocal. El *ketru metawe* se considera un objeto expresivo, que simboliza y expresa visualmente los acontecimientos críticos

que ocurren en el 'ciclo de vida' femenina como son la pubertad, el matrimonio, el alumbramiento y la muerte" (Dillehay y Gordon, 1977, p. 308).

Se ha dicho también que el *ketru metawe* es símbolo de la fertilidad femenina, parte importante del ajuar matrimonial, de la nupcialidad, reproducción y feracidad. Al encontrarlo en ofrendas funerarias corresponde a un ajuar de vida y de muerte, acompañando a la mujer como procreadora de vida, estando en los sitios donde parte una nueva vida, donde "como ave acuática, le ayude a navegar las aguas que conducen a esa otra morada" (Montecino, 1995, p.48).

Por otro lado, nunca podría representar a un pato doméstico sino solamente a una especie silvestre. "La hembra del pato casero no protege a sus huevos como la hembra silvestre(...) ofrece un rasgo específico de la hembra del pato, del *quetru*, la responsabilidad de proteger a sus hijos"(Dillehay y Gordon, 1977, p. 310).

Desde tiempos prehispánicos las *widüfe* o mujeres expertas han producido una gran variedad de artefactos cerámicos para ser utilizados como contenedores en lo culinario, presentes en eventos y relaciones sociales y contenedores de líquidos en rituales, rogativas y funebria (Alvarado, 1997, p.106).

De este modo, esta pieza es un artefacto de un significado social simbólico específico, empleado y exhibido solamente en ciertos acontecimientos sociales o religiosos, como rituales y ceremonias para reforzar su significado comunitariamente. Por lo que su uso no es cotidiano. En la mayoría de los casos es empleado por mujeres casadas y en celebraciones de "*nguillatun*" (Dillehay y Gordon, 1977, p. 309; 315).

Estos cántaros a su vez son destinados a almacenar la chicha sagrada y "en especial el cántaro profético, es decir aquel que se sirve (desterrado del año anterior en el espacio sagrado del *nguillatun*) para los ritos adivinatorios" (Casamiquela, 1972, 73:496).

En abril de 1999 un equipo del MAPA compuesto por Teresa Canto, Sonia Rand y Fernando Orrego realizó un viaje a Temuco para entrevistar artesanos mapuches: plateros, ceramistas y artesanos de instrumentos musicales, vinculándose a la generación de contenido para la exhibición de "Arte Mapuche" a realizarse en el Museo de Bellas Artes de Río de Janeiro, Brasil, ese mismo año. Entre diferentes actividades, entrevistaron a la ceramista Dominga Neculman, registraron su trabajo y compraron obras para el museo (Archivo MAPA)





## CHALLA

Nº de inventario: 5463

Nombre específico: *Challa*

Nombre común: Olla

Autora: Dominga Neculmán

Fecha de creación: c. 1999

Región: Wallmapu, Padre de las Casas,

Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Arcilla

Técnica: Rollo, bolo, pastillaje, engobe, bruñido y atmósfera oxidante

Medidas

Alto: 31,4 cm.

Ancho: 33,6 cm.

Profundidad: 27,1 cm.

Procedencia: Adquirida directamente a la autora en 1999 dentro del trabajo de campo realizado por el MAPA para la exposición de su colección mapuche en el Museo de Bellas Artes de Río de Janeiro

Dominga Neculmán es una alfarera mapuche nacida el 4 de septiembre de 1935 en la comunidad Juan Mariqueo de Roble Huacho en Padre de las Casas, donde reside hasta la actualidad. Su primer acercamiento con la alfarería fue a través de su madre, que si bien practicaba el trabajo en greda, instó a su hija a dedicarse al telar por considerarlo un oficio más limpio y menos duro. Tiempo después de su fallecimiento, Dominga Neculmán comenzó a trabajar la cerámica, perfeccionándose junto a otros artesanos de la región. Sus piezas de uso cotidiano y ceremonial incluyen cántaros de diversas formas. Algunos tienden a representar animales, como los *ketru metawe* o *alka metawe*. Sus obras han sido expuestas en Europa, China y Estados Unidos; y en 2011 fue reconocida como Tesoro Humano Vivo. Actualmente, además de seguir ejerciendo su labor alfarera, desarrolla una labor docente como invitada en cursos de artesanía en universidades y distintas comunidades de la Araucanía (Villegas, Pérez y Gallardo, 2011; CNCA, 2012).

Esta *challa* u olla (Augusta, 1916) de la autora se encuentra dentro del repertorio tradicional de la alfarería mapuche, que abarcaba una diversidad de piezas, tanto de uso doméstico, ritual y funerario (Alvarado, 1997).

El término *challa* se ha empleado para denominar las “ollas de greda de base plana o redondeada, de vientre dilatado y de la boca circular, amplia con asas o *pilun* de formas y dimensiones variables” (Joseph, 1931, p. 47). También se ha registrado la presencia de tres patas en la base de ciertas *challa* (Guevara, 1910; Joseph, 1931). En términos de color, se ha caracterizado por una “monocromía café, ahumada o negra” y su decoración se ha descrito como “modelada o incisa en la zona del cuello, formando una secuencia de acanaladuras horizontales o rodetes (*piulos*) delimitados entre sí” (Belmar et al., 2017, p. 255).

De acuerdo a lo que registró Claude Joseph hacia la década de 1930, las ollas se utilizaban para cocer alimentos, tostar trigo y cereales, preparar tintas y teñir tejidos. A esta información, se suma la sugerencia de que, junto a otras cerámicas, cumplían un rol relevante en los ritos asociados a la muerte dado su hallazgo en sitios del complejo El Vergel y del litoral entre los ríos Biobío y Toltén (Montecino, 1995).

La creación de la cerámica comienza con la recolección de la materia de trabajo, la greda, que se recoge a orillas de caminos y ríos (Joseph, 1931), en remansos o esteros (García Roselló, 2007). Cuando se iba a extraer greda las *metawefe* (alfareras) llevaban una pequeña ofrenda que consistía en “cintas, cordelitos y lana hilada u otro objeto de poco valor” que se anudaban a un arbusto cercano, de allí que las buenas canteras podrían ser reconocidas por otras alfareras (Joseph, 1931, p. 43). Tal regalo se ofrecía

al "reicuse", el espíritu protector y dueño de la greda. Según las fuentes, la greda se deja secar al sol cerca de la *ruka* (Coña, 1930) o también puede realizarse a la sombra dentro de la *ruka* (Joseph, 1928). De acuerdo a García Roselló, podría deberse a las condiciones climáticas, secando al sol en invierno y a la sombra en verano (2007).

El proceso de manufactura es descrito exhaustivamente por Joseph (1931), por lo que aquí presentamos una versión sintetizada. En su relato, comenta que la greda se amasa con agua cuando se seca y se van retirando piedras u otros elementos. Posteriormente, agregan laja pulverizada a la mezcla. Al aire libre, extienden una estera o pellejo sobre el que se sienta la alfarera y se dispone a trabajar la greda sobre una tableta. El primer paso es amasar una placa discoidal que se ubica sobre la tableta y que constituirá la base de la pieza. Sobre los bordes de ésta, se van ubicando cilindros flexibles de greda, dejando que cada uno descansa sobre el anterior de acuerdo a la forma que buscan crear. Mientras la alfarera moja las porciones de greda que se van sumando, consigue una adherencia entre los cilindros con una mano al interior del vaso y la otra comprimiendo ligeramente. Una vez que el *metawe* alcanza la mitad de su altura, la alfarera moja una valva de concha, una cuchara o una espátula y empareja el exterior y, luego, el exterior tomando precauciones para que el espesor sea igual en toda su superficie. Después, dispone nuevos cilindros de greda para lograr la altura buscada, demostrando maestría al evitar que la base construida se deforme por el peso de las nuevas partes. Además, se agrega el asa, adornos y salientes. Las piezas se dejan secar y finalmente son cocidas en el fuego. La descripción de este proceso se ha registrado con pequeñas variaciones en la actualidad como consignó en su tesis Marianela Cartes Quintrileo, a partir de la observación del trabajo de Dominga Neculmán y otras artesanas.

Las alfareras mapuche han señalado que tanto los sueños como la memoria son fuentes para sus creaciones, tal como han ejemplificado testimonios recogidos en distintos trabajos (Montecino, 1995; Cartes, 2001; CNCA, 2016).

En abril de 1999 un equipo del MAPA compuesto por Teresa Canto, Sonia Rand y Fernando Orrego realizó un viaje a Temuco para "entrevistar artesanos mapuches: plateros, ceramistas y artesanos de instrumentos musicales", vinculándose a la generación de contenido para la exhibición de "Arte Mapuche" a realizarse en el Museo de Bellas Artes de Río de Janeiro, Brasil, ese mismo año. Entre diferentes actividades, entrevistaron a ceramista Dominga Neculmán, registraron su trabajo y compraron obras para el museo (Archivo MAPA)





## KITRA

Nº de inventario: 393

Nombre específico: *Kitra*

Nombre común: Pipa

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Arcilla

Técnica: Bolo, engobe y atmósfera oxidante

Medidas

(A) Alto: 3,4 cm.

Ancho: 9,8 cm.

Profundidad: 7,1 cm.

(B) Alto: 4 cm.

Ancho: 6,2 cm.

Profundidad: 3,7 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA

El registro de prácticas fumatorias tiene larga data en la zona centro-sur de Chile, donde la información arqueológica y etnohistórica marcan el inicio de estas actividades para el período Alfarero Temprano (Carolina Belmar et al., 2017, p. 219). Tanto la práctica fumatoria como la tradición alfarera se puede observar en el área Meridional Andina en el complejo El Vergel, antecedente directo de la cultura mapuche (Bahamondes, 2009).

Se conocen estas piezas como “kitra, s., la cachimba” (Augusta, 1916, p. 90). También denominada “kütra” (Guevara, 1911), quichras, quitras y cütras (Latcham, 1936). La kitra se compone comúnmente de tres partes: el tubo de absorción, el recipiente y el mango para tomarla. Sobre su datación Guevara afirmó que “la piedra i la arcilla entran como único material de las antiguas” (Guevara, 1911, p. 267-268).

Antes de ser incorporada a la colección del MAPA, una de estas kitra aparece descrita y fotografiada en el artículo “Antigüedades de la Araucanía” de Claude Joseph publicado en 1930. El investigador escribió: “En la colección Doyharcabal se guarda un ejemplar ovalado, biconvexo bordado con una serie de doce protuberancias marginales, revestida de una capa de pintura blanca y decorada superficialmente con una red de filamentos rojos” (p. 55). El registro de Joseph resulta clave en la actualidad ya que destaca su pigmentación, pudiendo tratarse de una pieza arqueológica dado que para esa fecha no se observaba decoración pintada en las producciones alfareras mapuche.

Esta kitra aparece en el catálogo de 1946 de la colección Doyharcabal realizado por el MAPA, señalada con el número de pieza 322.



## SHUMEL / SUMEL

Nº de inventario: 367

Nombre específico: *Shumel / sumel*

Nombre común: Ojotas

Fecha de creación: Atribuida entre fines del siglo XIX e inicios del XX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Cuero de caballo

Técnica: Curtido, perforado y trenzado

Medidas

Alto: 6 cm.

Ancho: 24,7 cm.

Diámetro: 9,5 cm.



Par de ojotas confeccionadas a partir de caballo. En la parte superior se presentan abiertas y perforadas en sus bordes, por donde pasan tiras de cuero a modo de amarras, que cruzadas permiten sujetar los pies de su portador.

Claude Joseph refería que los mapuche “aprovechan ingeniosamente la piel de los animales y órganos internos para confeccionar recipientes y sacos de forma parecida a las regiones utilizadas del cuerpo. Fabrican, además, con el cuero, aparatos de forma diversa” (1931, p.247). Entre estos aparatos utilizan el tralque (piel extendida y seca de una animal) para confeccionar sus ojotas (Joseph, 1931, p. 247).

Félix de Augusta define esta pieza como sumel “el calzado” (1916, p.211). Hernández, Ramos y Cárcamo también definen *sumel* como zapato, refiriéndose a su vez a “ekota: ojota” (2007, p.30). A inicios del siglo XX, Guevara advierte que el uso del calzado corriente por los mapuche era una costumbre reciente, ya que antiguamente “empleaban unas sandalias llamadas *quelle* i posteriormente las botas de pierna de caballo, curtida, que denominaron *sumel*” (Guevara, 1908, p.108). El mismo longko Pascual Coña describe su uso en cuanto “los que han de figurar como jinetes oficiales visten «botas de potro» [*shumel*], espuelas de plata y un sable” (1930, p. 406).



## TRONG TRONG

Nº de inventario: 359

Nombre específico: *Trong trong*

Nombre común: Recipiente

Fecha de creación: Segunda mitad del siglo XIX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Cuero (ubre de vaca) y ramas de colihue

Técnica: Curtido, moldeado

Medidas

Alto: 22,5 cm.

Ancho: 21,3 cm.

Profundidad: 21 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA

Recipiente tipo bolsa confeccionada a partir de ubre de vaca color café con manchas negras la cual se encuentra curtida y moldeada. En su abertura circular se encuentra por todo el borde una rama de colihue tejida.

El *longko* Pascual Coña comenta que los hogares mapuche albergaban una infinidad de cosas, entre ellas, recipientes de ubre de vaca, *tron tron*, "para guardar la sal, platos y cucharas (de palo), fuentecitas y vasos de cacho; todo lo posible que sería largo enumerar" (1930, p. 181). Joseph también describe el interior de la *ruka*, en donde "del techo y de las vigas cuelgan las bolsas de cuero: *tralque*, *ñilla vaca*, *trontron* y *llafo*, el cernidor o *tcheda*, el *cultrún*, la *trutruca*, los utensilios de madera (. . .)" (1931, p.35). Menciona también que los artículos de valor, recuerdos y adornos se guardan en saquitos de cuero (p.35).

Se ha definido, también, como "*trontron*: especie de bolsa con hilo para colgar, hecha de ubre de vaca u oveja y que sirve para guardar sal o aji" (Augusta, 1916, p. 234); "*trontrong*: recipiente de ubre de vacuna" (Hernández, Ramos y Cárcamo, p.25) y "bolsas de piel que conservan la forma de los órganos"(1931, p.247).

En cuanto a su confección "los entendidos desprenden la piel con cuidado, la dejan secar y le conservan la forma de ubre con los cuatro pezones vacíos y tiesos. Arquean en círculo una varilla flexible y la cosen con el borde superior del recipiente para mantenerlo abierto. Estos saquitos de piel sirven para guardar la sal, el azúcar, el café y ciertos objetos menudos" (Joseph, 1931, p.247).

Esta pieza figura en el catálogo de la colección de Pedro Doyharcabal, adquirida por la Universidad de Chile para el MAPA en 1946, como: "*Trontron*. Canasto de cuero".



## TCHEDA

Nº de inventario: 357

Nombre específico: *Tcheda*

Nombre común: Cernidor

Fecha de creación: Segunda mitad del siglo XIX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Madera y cuero

curtido de oveja

Técnica: Aserrado, moldeado, costura, troquelado y curtido

Medidas

Alto: 7,6 cm.

Diámetro: 32,5 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA

Cernidor fabricado en madera y cuero curtido de oveja. Para su manufactura se moldeó en círculo una banda o chapa de madera y se ataron los cabos a través de dos perforaciones paralelas en el borde. En la base se fijó con costura de cuero a incisiones perimetrales una membrana de cuero curtido de oveja, perforada múltiples veces con troquel.

Claude Joseph refirió que los mapuche “aprovechan ingeniosamente la piel de los animales y órganos internos para confeccionar recipientes y sacos de forma parecida a las regiones utilizadas del cuerpo” y que “fabrican, además, con el cuero, aparatos de forma diversa” (1931, p.247). Entre aquellas últimas se puede encontrar este cernidor de la colección MAPA. El mismo Joseph al momento de describir el interior de la ruka, a inicios de la década del treinta, mencionaba que “del techo y de las vigas cuelgan las bolsas de cuero: *tralque*, *ñilla vaca*, *trontron* y *llafa*, el cernidor o *tcheda*, el *cultrún*, la *tru-truca*, los utensilios de madera (...)” (Joseph, 1931, p.35)

Diversos nombres se le atribuyen a este objeto, “*tuwe*: canastita, ordinariamente de *pellpellfoki*, que sirve de cernidor o colador” (Augusta, 1916, p.16); “*Ciñid*, cerner *chiñidwe* cernidor, cedazo” (Augusta, 1916, p.23); “*Chünüwe*: cedazo de madera y cuero agujereado (Hernández, Ramos y Cárcamo, p.24).

También llamado *tcheda*, *chinu*, *chinidwe* y *teza*, Joseph (1931) lo describe y se refiere a su confección como “un cedazo circular con bordes de madera y fondo de cuero acribillado de aberturitas. Los curiosos preparan con hacha una tablita delgada de un metro de largo por diez a quince centímetros de ancho, la sumergen en agua durante algunos días, para hacerla más flexible y le imprimen una forma más o menos circular. Sobreponen las dos extremidades y las perforan con lezna y por las aberturas las unen sólidamente con una costura. Perforan también la periferia y la aplican bien tendida para obturar el fondo. La cosen en la pared circular con un hilo resistente. Perforan la piel con agujas de plata, con punzones de metal o con pequeñas leznas y algunas veces con espinas de cactus. La *tcheda* sirve para harnear la harina” (p.248).

En sus memorias, Pascual Coña mencionaba sobre los usos y costumbres de su pueblo que “cuando estaban bien cocidas [habas o arvejas], las sacaban con la olla del fuego y las echaban en un gran cernidor [*chiñü meu*]” (1930, p. 31). Además refiere a que se guardan en los hogares “las arrobas, jarros y canastos de diversas dimensiones y denominaciones, el balay, el cernidor [*chiñüdwel*], diferentes ollas de barro y muchísimos

útiles más" (1930, p. 179). Menares, Mora y Stüdemann (2007) también lo mencionan como un cedazo redondo donde se cernía la harina (p. 26).

Entre los comerciantes y coleccionistas que se vieron atraídos por dicho mercado de objetos mapuche se encontraba Pedro Doyharcabal, vasco francés establecido en Cholchol y luego en Temuco, que coleccionó desde 1893 y hasta treinta años después piezas mapuche de diversas materialidades, las cuales en 1946 fueron compradas por la Universidad de Chile para ser incorporadas a la colección MAPA. En el catálogo que el museo publicó ese mismo año se consigna la existencia de esta tipología de piezas (tres en total), como "Cuadro nº 30. Cedazos de cuero".





## KÜLL KÜLL

Nº de inventario: 402

Nombre específico: *Küll küll*

Nombre común: Aerófono

Fecha de creación: Segunda mitad del siglo XIX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Asta de vacuno

Técnica: Curtido y perforado

Medidas

Alto: 13,4 cm.

Ancho: 30,7 cm.

Profundidad: 11,9 cm.

Procedencia: Adquisición por parte de la Universidad de Chile de la colección mapuche de Pedro Doyharcabal, el año 1946, para destinarla al MAPA

Asta de vacuno de tonalidades marrones, curtida y perforada en su punta ancha por donde se introdujo un cordel para colgar. El otro extremo más ancho se encuentra abierto.

Augusta lo define como "*Kunkull*, el cuerno de vaca, arreglado para tocarlo" (1916, p.97). Para Joseph el küllküll "es un cacho de buey cortado de bisel en la punta y utilizado por los araucanos como cuerno de alarma" (Joseph, 1931, p.248). Mientras que definiciones más actuales lo abordan como un "aerófono o instrumento de viento tipo trompeta, que mide entre 20 a 30 cm, construido del cuerno de un vacuno al cual se le corta el extremo delgado y por el orificio que le queda se realizan los sonidos, en la punta ancha del cuerno también se le realiza un orificio con el objeto de pasar un cordel que al ser amarrado con la punta más delgada sirve para colgar" (Velásquez, 2017, p.84)

Se puede clasificar en dos tipos: como una trompeta tubular longitudinal de cuerno sin boquilla o como una trompeta tubular transversa de cuerno curvo sin boquilla" (González, 1986, p.20).

Respecto a la música y el pueblo mapuche, Guevara afirmaba a inicios del siglo pasado que "el araucano se apasiona extremadamente por ella; el canto i el tambor son elementos indispensables de sus reuniones, ya religiosas o sociales" (Guevara, 1908, p.170). En donde el hombre toca los instrumentos y la mujer, en especial la *machi*, sostiene el canto con el tambor (Guevara, 1913, p. 233).

El *küllküll* se diferencia de otros ya que está reservado para ocasiones sociales festivas y ciertas secciones del *nguillatun* como el *konkünu*, periodo de entrada al ritual (Ñanculef, 2016, p.110); ceremonias exclusivamente masculinas relacionadas con el juego del *palín* (juego de chueca), llamadas *ngechal-palife* (dar ánimo a los jugadores) (González, 1986, p.14).

Coña describe en sus memorias la entrada en la trilla, donde los hombres "hacen estrépito todos los instrumentos: las trompetas, *trutruca*, y *lolquón*, las cornetas *culcul* [*kullkull*] y clarín, las flautas *pifilca* y pincuche, el violín araucano, las conchas cada y la calabaza, el tamboril *cultrún* y el tambor grande; además disparan armas" (1930, p. 411).

Otra circunstancia donde esta pieza es fundamental es en la entrada a un trayen, "por el sonido que provoca, por el eco que provoca, osea aparte del sonido debe existir una resonancia que se produce en definitiva, que le llamamos eco, que en mapuche se llama el *awkiñ*, si existe un *awkiñ* que te escuche este instrumento y se produce

el *awkiñ*, significa que tu ceremonia está siendo escuchada (...) (Machi Vícto Caniullan en Velásquez, 2017, p. 204).

Esta pieza tiene plena vigencia en Quetrahue a diferencia de Kachím y el Roble Huacho. González (1986) se refiere a que una razón de la pérdida de vigencia puede ser la falta de materia prima para su construcción, y de su permanencia, sería la estrecha relación con el desuso de la práctica deportiva del palín (p.26).

La bibliografía no es concluyente respecto a los orígenes de esta clase de piezas. Mientras que Guevara (1913) menciona que los mapuche “no han tomado un solo instrumento de los europeos, conservando los que emplearon sus antepasados” (p. 232), entre ellos los de viento como la *trutruka*, *lolkin pülwulka*, *pinkuiwe* y el cuerno *kullkull*; Merino (1974) afirma que la figura del cuerno o *küllküll* “aparece entre los mapuches después de la llegada de los españoles, si bien puede ser también un sustituto de un instrumento más temprano hecho de conchas marinas o de otro material” agregando que “pudo haber surgido en la cultura mapuche entre 1558 y 1575 aproximadamente. Servía para llamar a alarma y como medio de comunicación y de animación en la acción bélica. Góngora y Marmolejo menciona el “acaudillarse y llamarse [de los mapuches] con un cuerno”, agregando que “por él entendían lo que había que hacer”. Servía igualmente como instrumento de llamada fuera de la guerra, como se observa claramente en los escritos de Rosales y Wolfwisen quienes, respectivamente, precisan que el material con que se fabrican eran “astas de toro” y “cuerno de buey”” (Merino, 1974, p.88). Bibar a su vez narra un enfrentamiento entre un grupo mapuche y Pedro de Valdivia cerca de Tucapel donde “salieron de donde estaban ocultos y comenzaron a tocar sus trompetas, que es una manera de corneta hecha de hueso” (Merino, 1974, p.74). Finalmente, se afirma sobre la obra del cronista Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán (1673)] que “los instrumentos que morfológicamente no cambiaron con el tiempo” fueron el “*kultrún*, *wada*, *kadkawilla*, *kullkull*, *trutruka* y *pifilka*” (González, 1986, p.9).

Esta pieza figura en el catálogo de la colección de Pedro Doyharcabal, adquirida por la Universidad de Chile para el MAPA en 1946, como: “328 — 329 *Cullcull*. El *cullcull* es un cacho de buey cortado de bisel en la punta y utilizado por los araucanos como cuerno de alarma”.





## NGÜREWE

Nº de inventario: 1805

Nombre específico: *Ngürewé*

Nombre común: Apretador de telar

Fecha de creación: Atribuida entre fines del siglo XIX e inicios del XX

Región: Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile

Materialidad: Hueso

Técnica: limado y pulido

Medidas

Alto: 5,9 cm.

Ancho: 68,4 cm.

Profundidad: 1,7 cm.

Hueso en forma de paleta alargada, plana, limada y pulida con extremos redondeados, utilizado para apretar el tejido en el telar.

El tejido de las mujeres mapuche no ha variado mayormente a través de los años. Guevara (1913) describe “una paleta grande (*quelohue*) i otra pequeña (*ugerehue*), de madera dura, antes de huesos de ballena, que les sirven para apretar los hilos” ( p.106).

Augusta definió esta pieza como “*Utakunwe*, el apretador (en la tejedura). De ordinario son de madera y guayo, luma o peumo; preferidos son los de costilla de ballena” ( 1916, p. 60). También definido como *ñerehue*, “la paleta para apretar el hilo en el telar” (Guevara, 1911, p.141) y como *ñirewe*, “en Quilapi aparecen varias acepciones (*ñireo*, *ñirew*), definiéndolo como instrumento de hueso de ballena alisado con el que se aprietan las hebras del telar” (Merares, Mora y Stüdemann, 2007, p.20). Joseph (1931) las describe como “tranayene o mandíbulas de ballena”, “que son aprovechados para fabricar *ñerehue*, aparato largo, plano y fusiforme con que las tejedoras aprietan el tejido” (p. 249).

Pese a lo anterior, no existe suficiente bibliografía dedicada a este objeto en particular, las escasas descripciones se limitan a datos arqueológicos de utensilios de hueso de ballena encontrados en isla Mocha (Salinas, 2003) y la crónica de Alonso de Ovalle (1646) quien explica cómo utilizan huesos para fabricar instrumentos, “la fuerza del sol, que derrite su gordura, y cuando el tiempo ha consumido la carne, quedan las costillas y demás huesos blancos, de que se aprovechan los indios para hacer algunos bancos, y pudieran hacerse muchas curiosidades” (p. 44).

A razón de lo dicho, se puede atribuir de acuerdo al origen material con que fue fabricada esta pieza, a las comunidades *lafkenche*, ya que para ellos “el espacio territorial marino, es ante todo, un lugar productivo y simbólico, que constituye la base de la identidad” (Castro 2005; Valenzuela, 2019, p.3).

Valenzuela (2018; 2019) describe su confección: “primero, se extrajo la costilla del animal; luego, se la fue moldeando con alguna herramienta, siguiendo la forma alargada y recta natural del material, que lo hace idóneo para la fabricación de este objeto en variadas formas, grosores y dimensiones (grandes, medianos y chicos)” (p. 102; p.15-16). Moldeando así el hueso sin necesidad de cortarlo.

A partir de lo anterior, su presencia actual y fabricación resulta prácticamente inviable, “en primer lugar, porque estas [las ballenas] ya no varan en las playas de Tirúa y Cañete, y segundo, [...] la prohibición de extraer, transformar y conservar huesos de cetáceos. Así pues, conseguir dichos artefactos solo es posible mediante

herencia, intercambio o, probablemente, compra, condición que acrecienta el valor que le atribuyen las tejedoras y potencia la revalorización cultural tradicional del *gvrewe* (Valenzuela, 2019, p.16). Pese a esto Salinas (2003) menciona que la confección persiste hasta el día de hoy, entendiéndose como una práctica tradicional.

En cuanto al uso que se le atribuye a esta pieza, Matrandrea (2007) la describe para golpear y apisonar la trama, por lo que “es conveniente tener *ñrewe* de diversos largos, de acuerdo al ancho de la pieza a realizar (entre 30 a 60 cm), así como otro más angosto para cuando estamos llegando al final de la pieza (2 cm) y uno bien chiquito para hacer fajas, cinturones, manijas de bolsos, etcétera” (p.33). A su vez Pascual Coña menciona el trabajo de la tejedora quien “mete debajo del *tononhue* entre las dos partes de la urdimbre su apretador y lo baja entre las dos mitades de las hebras hacia el *quilbo* inferior. Ya cerca, da vuelta al apretador para que abra más el claro entre los dos planos de la urdimbre. Ahora hace pasar debajo y a lo largo del apretador un hilo de trama. Unas tejedoras hacen esto solo con la mano, otras emplean una lanzadora. Entrepuesto el hilo de trama, lo corre con el apretador hacia abajo contra los hilos huachin. Acto seguido saca el apretador, que había quedado cerca del *quilvo* inferior, lo mete abajo del *tononhue* adentro de las hebras recién separadas, baja con él el cruce (de los dos planos) y golpea este cruce de la urdimbre sobre el hilo atravesado de la trama; con el resultado que la trama queda bien envuelta (enlazada) por la urdimbre” (1930, p. 224-225).

De esta manera su uso “requiere no sólo de destreza técnica sino también de una comprensión de las características físicas del artefacto. Su eficacia parece estar directamente relacionada con el peso del material óseo, lo que explica la preferencia de las tejedoras por el *gvrewe* de hueso, en oposición al de madera” (Valenzuela, 2019, p.17). De este modo el tejido confeccionado con esta pieza queda mejor asegurado, compacto y arreglado, facilitando la labor de la tejedora.

Finalmente Valenzuela (2019) refiere a que “quizás este artefacto no posea una impronta espiritual tan palpable, pero sí representa un *kimvn*, una epistemología particular para relacionarse con el entorno y los objetos. Al ser traspasado entre las tejedoras –a través de las relaciones familiares (abuelas, madres, hijas) o de amistad–, nos habla de una memoria oral, de un significado que se desea mantener circulando al interior de una colectividad cultural” (p. 20).







348.- **Wüño** (wiño) (Palín) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Hachado y cincelado | Alto: 116,3 cm Ancho: 3,2 cm Prof.: 12 cm.

349.- **Wüño** (wiño) (Palín) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Hachado y cincelado | Alto: 114,5 cm Ancho: 3,6 cm Prof.: 12,2 cm.

350.- **Wüño** (wiño) (Palín) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Hachado y cincelado | Alto: 110 cm Ancho: 3 cm Prof.: 14,9 cm.

351.- **Wüño** (wiño) (Palín) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera y cordelería fibra vegetal | Hachado y cincelado | Alto: 114 cm Ancho: 3,2 cm Prof.: 15,2 cm.

352.- **Chelkantü, Chelkünu, Walicho** (Escultura) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Hachado y cincelado | Alto: 61,2 cm Ancho: 24 cm Prof.: 16 cm.

353.- **Kemu kemu** (Escultura) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Hachado, desbastado y cincelado | Alto: 200 cm Ancho 34 cm Prof.: 28 cm.

354.- **Chemamüll** (Escultura) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Hachado, desbastado y cincelado | Alto: 196 cm Ancho 25 cm Prof.: 27,5 cm.

355.- **Yugo / yugu / kuyunta** (Yugo) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Hachado, desbastado y cincelado | Alto: 12,3 cm Largo: 132 Profundidad 13,7 cm.

356.- **Chiñidwe, Chiñüdün** (Cernidor, cedazo) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Re-

gión de la Araucanía, Chile | Madera y cuero | Aserrado, moldeado, costura, troquelado y curtido | Alto: 9,5 cm Ø: 33 cm.

357.- **Chiñidwe, Chiñüdün** (Cernidor, cedazo) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera y cuero | Aserrado, moldeado, costura, troquelado y curtido | Alto: 7,6 cm Ø: 32,5 cm.

358.- **Chiñidwe, Chiñüdün** (Cernidor, cedazo) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Aserrado, moldeado, costura, troquelado y curtido | Alto: 9,6 cm Ø: 30 cm.

359.- **Trong trong** (Recipiente) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Cuero y madera | Curtido y moldeado | Alto: 22,5 cm Ancho: 21,3 cm Prof.: 21 cm.

360.- **Trong trong** (Recipiente) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Cuero y madera | Curtido y moldeado | Alto: 23 cm Ancho: 22,8 cm Prof.: 21,3 cm.

361.- **Trong trong** (Recipiente) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Cuero y madera | Curtido y moldeado | Alto: 14,6 cm Ancho: 20,9 cm Prof.: 13,1 cm.

362.- **Trong trong** (Recipiente) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Cuero y madera | Curtido, costura, torsión 2S-Z | Alto: 33,7 cm Ancho: 22,6 cm Prof.: 31,5 cm.

363.- **Trong trong** (Recipiente) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Cuero y madera | Curtido y moldeado | Alto: 17,6 cm Ø: 39,8 cm.

364.- **Kollong** (Máscara) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía,

Chile | Cuero, crin de caballo y pigmentos | Curtido y costura | Alto: 27,3 cm Ancho 27,5 cm Prof.: 7,4 cm.

365.- **Lükay** (Boleadoras) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Cuero y piedra | Curtido, torsión 2S-Z, puntada simple | Largo: 122 cm Ø: 6 cm.

366.- **Ojota / ocota / Shumel** (Ojota/sandalias) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Cuero y caucho | Curtido | A) Alto: 2,4 cm Ancho 18 cm Prof.: 8,6 cm B) Alto: 2,5 cm Ancho 17,9 cm Prof.: 8,7 cm.

367.- **Ojota / ocota / Shumel** (Ojota/sandalias) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Cuero y caucho | Curtido y costura | A) Alto: 6,1 cm ancho 24,7 cm Prof.: 9,5 cm B) Alto: 8,2 cm Ancho 24,4 cm Prof.: 10,3 cm.

368.- **Sañwe metawe** (Cántaro) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Cerámica (barro y arcilla) | Rollo, aplicación, engobe, bruñido y cocción oxidante y reductora (con madera) | Alto: 20,5 cm Ancho: 20 cm Prof.: 10,7 cm.

369.- **Sañwe metawe** (Cántaro) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Cerámica (barro y arcilla) | Placas, pastillaje, agregación, bolo, impresión, alisado, bruñido y atmósfera oxidante | Alto: 21,3 cm Ancho: 19,9 cm Prof.: 19,8 cm.

370.- **Trewa metawe** (Jarro) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Cerámica (barro y arcilla) | Rollo, pastillaje, bolo, engobe, alisado, bruñido, atmósfera ahumante | Alto: 22,5 cm Ancho: 20,9 cm Prof.: 10,9 cm.

371.- **Sañwe metawe** (Cántaro) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía,

Chile | Cerámica (barro y arcilla) | Rollo, modelado, engobe, alisado y atmósfera oxidante | Alto: 24,2 cm Ancho: 19,2 cm Prof.: 11,2 cm.

372.- **Sañwe metawe** (Cántaro) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Cerámica (barro y arcilla) | Rollo, modelado y bruñido | Alto: 26,2 cm Ancho 22,4 cm Prof.: 12,4 cm.

373.- **Toro metawe** (Jarro) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Cerámica (barro y arcilla) | Rollo, bolo, pastillaje, bolo, incisión, engobe, alisado | Alto: 21,4 cm Ancho: 17,5 cm Prof.: 12 cm.

374.- **Tunche metawe** (Jarro) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Cerámica (barro y arcilla) | Rollo, pastillaje, engobe y bruñido | Alto: 22 cm Ancho: 18,3 cm Prof.: 11 cm.

375.- **Ketru metawe** (Jarro pato) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Cerámica (barro y arcilla) | Rollo, bolo, pastillaje, sustracción, engobe, alisado, atmósfera oxidante | Alto: 17,6 cm Ancho: 17 cm Prof.: 14,6 cm.

376.- **Trewa metawe** (Jarro) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Cerámica (barro y arcilla) | Rollo, pastillaje, bolo, engobe, bruñido, atmósfera oxidante | Alto: 20,6 cm Ancho: 26,2 cm Prof.: 14,5 cm.

377.- **Weke metawe** (Jarro) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Cerámica (barro y arcilla) | Rollo, bolo, pastillaje, engobe, alisado y atmósfera oxidante | Alto: 20,6 cm Ancho: 18,1 cm Prof.: 14,4 cm.

378.- **Weke metawe** (Jarro) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Cerámica (barro y arcilla) | Rollo, bolo,





| Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre, urdimbres complementarias de pares simples, trenzas tubulares, trenzas planas y torzal | Alto: 236 cm Ancho 8 cm.

445.- **Trarüwe** (Faja) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre, urdimbres complementarias de pares simples | Largo: 306 cm Ancho 9 cm.

446.- **Trarüchiripa** (Faja) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre, urdimbres complementarias de pares dobles tubular y trenzas tubulares | Largo: 208 cm Ancho 4,5 cm.

447.- **Trarüchiripa** (Faja) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre, urdimbres complementarias de pares dobles tubular, trenzas tubulares y planas | Largo: 208 cm Ancho 4,5 cm.

448.- **Trarüwe** (Faja) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre, urdimbres complementarias de pares dobles tubular y trenzas tubulares | Largo: 214 cm Ancho 3,5 cm.

449.- **Kutama** (Alforja) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre, urdimbres suplementaria, aplicación de borlas y costura | Alto: 78 cm Ancho: 28 cm.

450.- **Kutama** (Bolso) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre, urdimbres suplementaria, aplicación de borlas y costura | Alto: 68 cm Ancho: 28 cm.

452.- **Chañuntuku** (Choapino) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja y lino | Tejido en ligamento faz de urdimbre con inserción de mechas | Alto: 89 cm Ancho: 92 cm.

453.- **Chañuntuku** (Choapino) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja y lino | Tejido en ligamento faz de urdimbre con inserción de mechas | Alto: 106 cm Ancho: 66 cm.

454.- **Lama** (Alfombra, estera/pelero, debajera de montura) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre, urdimbres suplementarias | Alto: 190 cm Ancho: 122 cm.

455.- **Kutama** (Alforja) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre, mecha inserta, aplicación de borla y costura | Alto: 87 cm Ancho: 23 cm.

456.- **Wirikankechutrarinmakuñ** (Poncho) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre, teñido por amarras ikat, toral, rapacejo | Alto: 186 cm Ancho: 165 cm.

457.- **Ñiminnekermakuñ** (Poncho) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre, urdimbres complementarias de pares simples, torzal, flecadura de cordones por torsión | Alto: 129 cm Ancho: 173 cm.

458.- **Pontro** (Frazada) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre (listas y peinecillo), a cuatro orillos y torzal en bordes de urdimbre | Alto: 173 cm. Ancho: 145 cm.

459.- **Kulatrarikanmakuñ** (Poncho) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre, teñido por amarras ikat y torzal | Alto: 146 cm Ancho: 155 cm.

460.- **Pontro** (Frazada) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre (listas y peinecillo) a cuatro orillos, torzal y terminación de trenza integrada en bordes de trama | Alto: 150 cm Ancho: 164 cm.

461.- **Chañuntuku** (Choapino) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre con inserción de mechas | Alto: 147 cm Ancho: 94 cm.

462.- **Pontro** (Frazada) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido a cuatro orillos en ligamento faz de urdimbre, con listas de colores y torzal bicolor | Alto: 166 cm Ancho: 152 cm.

463.- **Pontro** (Frazada) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido a cuatro orillos en ligamento faz de urdimbre, bordado en puntada de cadeneta, puntada festón en bordes de urdimbre | Alto: 266 cm Ancho: 150 cm.

464.- **Wirin trarükan makuñ** (Poncho) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre, teñido por amarras ikat y torzal | Alto: 120 cm Ancho: 138,5 cm.

465.- **Wirin trarükan makuñ** (Poncho) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre, teñido por amarras ikat, torzal y rapacejo | Alto: 226 cm Ancho: 176 cm.

466.- **Chañuntuku** (Choapino) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre con inserción de mechas | Alto: 122 cm Ancho: 68 cm.

467.- **Pontro** (Frazada) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre (listas y peinecillo) a cuatro orillos y torzal en bordes de urdimbre | Alto: 170 cm Ancho: 135 cm.

468.- **Lama** (Alfombra) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre, urdimbres suplementarias | Alto: 203 cm Ancho: 106 cm.

469.- **Makuñ** (Poncho) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre, flecadura de cordones por torsión y torzal | Alto: 139 cm Ancho: 144,8 cm.

470.- **Chañuntuku** (Choapino) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre con inserción de mechas | Alto: 133 cm Ancho: 77 cm.

471.- **Trarükan Makuñ** (Poncho) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre, teñido por amarras ikat, torzal y trenzas | Alto: 139 cm Ancho: 144,8 cm.

472.- **Chañuntuku** (Choapino) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre con inserción de mechas | Alto: 130 cm Ancho: 76 cm.

473.- **Chañuntuku** (Choapino) | Primera mitad del siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Lana de oveja | Tejido en ligamento faz de urdimbre con inserción de mechas | Alto: 164 cm Ancho: 100 cm.

1591.- **Chelkantu, Chelkünu, Walicho** (Escultura/figurilla) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Hachado, desbastado, cincelado y pulido | Alto: 28,9 cm Ancho: 14,9 cm Prof.: 12,7 cm.

1621.- **Rüfuwe** (Cucharón) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Tallado (desbastado) | Largo: 46,6 cm Ancho: 9,3 cm Prof.: 4 cm.

1622.- **Rüfuwe** (Cucharón) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Tallado (desbastado) | Largo: 37,1 cm Ancho: 11,4 cm Prof.: 4,4 cm.

1623.- **Rüfuwe** (Cucharón) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Tallado (desbastado) y pulido | Largo: 38,9 cm Ancho: 6,7 cm Prof.: 3,3 cm.

1638.- **Rüfuwe** (Cucharón) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Tallado (desbastado) | Largo: 53,7 cm Ancho: 8,4 cm Prof.: 4,7 cm.

1639.- **Rüfuwe** (Cucharón) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Tallado (desbastado) | Largo: 46,4 cm Ancho: 8,7 cm Prof.: 3,9 cm.

1640.- **Rüfuwe** (Cucharón) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Tallado (desbastado) | Largo: 42,8 cm Ancho: 8,9 cm Prof.: 3,4 cm.

1643.- **Rüfuwe** (Cucharón) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía,

Chile | Madera | Tallado (desbastado) | Largo: 41,3 cm Ancho: 8,2 cm Prof.: 4,3 cm.

1644.- **Rüfuwe** (Cucharón) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Tallado (desbastado) | Largo: 41,1 cm Ancho: 7,4 cm Prof.: 3,9 cm.

1645.- **Rüfuwe** (Cucharón) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Tallado (desbastado) | Largo: 59,7 cm Ancho: 13,4 cm Prof.: 5 cm.

1627.- **Tranatrapihue** (Mortero) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Hachado, tallado y desbastado | Alto: 24,2 cm Ancho: 23,4 cm Prof.: 14,3 cm.

1628.- **Tranatrapihue** (Mortero) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Hachado, tallado, cincelado y desbastado | Alto: 11,9 cm Ancho: 30,4 cm Prof.: 18 cm.

1630.- **Rali** (Fuente) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera, latón, puntas de metal | Hachado y desbastado | Alto: 11,7 cm Ø: 38,7 cm.

1631.- **Rali** (Fuente) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera, latón, puntas de metal | Hachado, cincelado y desbastado | Alto: 9,7 cm Ancho: 72,5 Prof.: 30,7 cm.

1633.- **Witrü** (Cuchara) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Tallado (desbastado) | Largo: 10 cm Ancho: 4,7 Prof.: 30,7 cm.

1641.- **Mano** de moler | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Hachado, cincelado y desbastado | Alto: 74,79 cm Ø: 8,4 cm.

1642.- **Mano** de moler | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Hachado, cincelado y desbastado | Alto: 75,9 cm Ø: 9,6 cm.

1646.- **Tranatrapihue** (Mortero) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Hachado, tallado y desbastado | Alto: 17,6 cm Ancho: 15,4 cm.

1647.- **Tranatrapihue** (Mortero) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Hachado, tallado y desbastado | Alto: 8,9 cm Ancho: 25,2 cm Prof.: 13,2 cm.

1736.- **Kakel kultrung** (Tambor) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera, cuero y cordón | Tallado (desbastado), curtido y trenzado | Alto: 29,9 cm Ø: 28,4 cm.

1737.- **Kultrung** (Tambor) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera y cuero | Cuero curtido, policromía, hachado, tallado y desbastado | Alto: 11,9 cm Ø: 30,8 cm.

1739.- **Pifüllka** (Flauta) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Aserrado, perforado, cincelado, laminado, calado y burilado | Alto: 15,6 cm Ancho: 2,9 cm Prof.: 2 cm.

1740.- **Pifüllka** (Flauta) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Aserrado, perforado, cincelado, laminado, calado y burilado | Alto: 30,4 cm Ancho: 4,2 cm Prof.: 2,9 cm.

1741.- **Pifüllka** (Flauta) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Aserrado, perforado, cincelado, laminado, calado y burilado | Alto: 24,3 cm Ancho: 5,4 cm Prof.: 2,3 cm.

1742.- **Pifüllka** (Flauta) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Aserrado, perforado, cincelado, laminado, calado y burilado | Alto: 20 cm Ancho: 4,2 cm Prof.: 1,8 cm.

1743.- **Pifüllka** (Flauta) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera | Aserrado, perforado, cincelado, laminado, calado y burilado | Alto: 20,5 cm Ancho: 4 cm Prof.: 1,7 cm.

1752.- **Kakel kultrung** (Tambor) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera, cuero y cordón | Tallado (desbastado), curtido y trenzado | Alto: 12,5 cm Ø: 14,3 cm.

1805.- **Tranayene** (Apretador de telar) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Hueso | Limado y pulido | Alto: 68,4 cm Ancho: 5,9 cm Prof.: 1,7 cm.

1934.- **Külko** (quelco, kilko) (Canasto) | Segunda mitad del siglo XIX | Región de la Araucanía, Chile | Fibra vegetal | Alto: 5,3 cm Ø: 8,4 cm.

3811.- **Pülki, pëlki, pulki kura** (Punta de proyectil) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Piedra basalto de olivina | Tallado | Alto: 8 cm Ancho: 2,2 cm Prof.: 0,9 cm.

3812.- **Pülki, pëlki, pulki kura** (Punta de proyectil) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Piedra basalto de olivina | Tallado | Alto: 6 cm Ancho: 2,1 cm Prof.: 0,9 cm.

3813.- **Pülki, pëlki, pulki kura** (Punta de proyectil) | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Piedra basalto de olivina | Tallado | Alto: 5,3 cm Ancho: 1,5 cm Prof.: 0,8 cm.



3850.- *Pülki, pëlki, pulki kura* (Punta de proyectil) | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Piedra pórfido silicificado | Tallado | Alto: 3,2 cm Ancho: 1,2 cm Prof.: 1,1 cm.

3851.- *Pülki, pëlki, pulki kura* (Punta de proyectil) | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Piedra sílice | Tallado | Alto: 3,1 cm Ancho: 2,9 cm Prof.: 0,7 cm.

3852.- *Pülki, pëlki, pulki kura* (Punta de proyectil) | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Piedra obsidiana | Tallado | Alto: 3 cm Ancho: 2,1 cm Prof.: 0,6 cm.

3853.- *Pülki, pëlki, pulki kura* (Punta de proyectil) | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Piedra sílice | Tallado | Alto: 2,5 cm Ancho: 0,6 cm Prof.: 2,1 cm.

3854.- *Pülki, pëlki, pulki kura* (Punta de proyectil) | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Piedra sílice | Tallado | Alto: 11 cm Ancho: 2,3 cm Prof.: 0,5 cm.

3855.- *Pülki, pëlki, pulki kura* (Punta de proyectil) | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Piedra sílice | Tallado | Alto: 3,1 cm Ancho: 1 cm Prof.: 0,4 cm

3856.- *Pülki, pëlki, pulki kura* (Punta de proyectil) | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Piedra obsidiana | Tallado | Alto: 4,5 cm Ancho: 1 cm Prof.: 0,3 cm.

4589.- *Ketru metawe* (Jarro pato) | Dominga Neculman | c. 1999 | Wallmapu, Padre de las casas, Región de la Araucanía, Chile | Cerámica | Rollo, bolo, pastillaje, agregación, bolo, alisado, bruñido, y cocción en atmósfera oxidante | Alto: 12,7 cm Ancho 12,5 cm Prof.: 10,3 cm.

4590.- *Ketru metawe* (Jarro pato) | Dominga Neculman | c. 1999 | Wallmapu, Padre de las

casas, Región de la Araucanía, Chile | Cerámica | Rollo, bolo, pastillaje, agregación, bolo, alisado, bruñido, y cocción en atmósfera oxidante | Alto: 13,3 cm Ancho 13,3 cm Prof.: 10,1 cm.

5097.- *Llepü* (Bandeja de aventar) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Fibra vegetal | Cosido en espiral (coiling) | Alto: 5,3 cm Ø: 46,7 cm.

5193.- *Ñimkun* o *coliu* (Huso) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera y lana de oveja | Aserrado, rebajado, pulido e hilado | Alto: 30,1 cm Ø: 1,8 cm.

5194.- *Ñimkun* o *coliu* (Huso) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera y lana de oveja | Aserrado, rebajado, pulido e hilado | Alto: 39,4 cm Ø: 2,4 cm.

5195.- *Ñimkun* o *coliu* (Huso) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera y lana de oveja | Aserrado, rebajado, pulido e hilado | Alto: 25,9 cm Ø: 2,9 cm.

5217.- *Llepü* (Bandeja de aventar) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Fibra vegetal | Cosido en espiral (coiling) | Alto: 8,3 cm Ø: 55,4 cm.

5218.- *Llepü* (Bandeja de aventar) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Fibra vegetal | Cosido en espiral (coiling) | Alto: 8 cm Ø: 56,8 cm

5219.- *Llepü* (Bandeja de aventar) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Fibra vegetal | Cosido en espiral (coiling) | Alto: 6,5 cm Ø: 54 cm

5220.- *Kultrung* (Tambor) y *Trepukultrungwe* (Baquetas) | Siglo XX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Madera cuero, lana de oveja y madera colihue | Cuero curtido, policromía,

hachado, tallado, desbastado, serrado e hilado | Alto: 19,2 cm Ø: 43,6 cm. B) Alto: 36,2 cm Ø: 2,5 cm C) Alto: 36,2 cm Ø: 2,5 cm.

5229.- *Llepü* (Bandeja de aventar) | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Fibra vegetal | Cosido en espiral (coiling) | Alto: 7,2 cm Ø: 57,1 cm.

5392.- *Asta de trutruka* | Segunda mitad del siglo XIX | Wallmapu, Región de la Araucanía, Chile | Asta de buey | Tallado | Alto: 7,1 cm Ancho: 16,6 cm Prof.: 5,6 cm.

5462.- *Metawe* (Cántaro) | Dominga Neculman | c. 1999 | Wallmapu, Padre de las casas, Araucanía, Chile | Cerámica | Lulo/rollo, bolo, pastillaje, engobe, bruñido y atmósfera oxidante | Alto: 29,6 cm Ancho 21,6 cm Prof.: 21,1cm.

5463.- *Challa* (Olla) | Dominga Neculman | c. 1999 | Padre de las casas, Araucanía, Chile | Cerámica | Lulo/rollo, bolo, pastillaje, engobe, bruñido y atmósfera oxidante | Alto: 31,4 cm Ancho 33,6 cm Prof.: 27,1 cm.

5464.- *Ketru metawe* (Jarro pato) | Dominga Neculman | c. 1999 | Wallmapu, Padre de las casas, Araucanía, Chile | Cerámica | Lulo/rollo, bolo, pastillaje, engobe, bruñido y atmósfera oxidante | Alto: 15,3 cm Ancho: 14,8 cm Pro.: 11 cm.

5465.- *Metawe* (Cántaro) | Dominga Neculman | c. 1999 | Wallmapu, Padre de las casas, Araucanía, Chile | Cerámica | Lulo/rollo, bolo, pastillaje, engobe, bruñido y atmósfera oxidante | Alto: 14,7 cm Ancho 13,5 cm Prof.: 11,2 cm.

6297.- *Alka metawe* (Cántaro) | Dominga Neculman | c. 1999 | Wallmapu, Padre de las casas, Araucanía, Chile | Cerámica | Lulo/rollo, bolo, pastillaje, engobe, bruñido y atmósfera oxidante | Alto: 24 cm Ancho 20,9 cm Prof.: 14,3 cm.

7026.- *Aspawe* (Aspa) | Siglo XX | Región de la Araucanía, Chile | Madera y lana de oveja | Alto: 60,9 cm Ancho 27 cm Prof.: 26,5 cm.

7027.- *Rali* (Fuente) | Segunda mitad del siglo XIX | Región de la Araucanía, Chile | Madera | Hachado, cincelado y desbastado | Alto: 9,4 cm Ø: 35,2 cm.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALDUNATE, C. (1989). Estadio Alfarero en el sur de Chile (500 a ca.1800 d.C.). En Hidalgo, J., Schiapacasse, V., Niemeyer, H., Aldunate, C., & Solimano, I. (Eds.), *Prehistoria. Desde sus orígenes hasta los albores de la conquista*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- ALDUNATE, C. Y LIENLAF, L. (2002). *Mapuche dungu*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- ALVARADO, M (1997) La tradición de los grandes cántaros: reflexiones para una estética del "envase", *Aisthesis*, nº30, pp. 105-124.
- Augusta, F. J. de. (1916). *Diccionario Araucano-Español y Español-Araucano*. Santiago, Chile: Imprenta Universitaria.
- BAHAMONDES, F. (2009). *La cerámica prehispánica tardía de Araucanía septentrional: el complejo arqueológico El Vergel y su relación con la hipótesis del proceso de andinización*. Memoria para optar al título profesional de Arqueólogo. Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología.
- BÉLEC, F. (1990). *El Trarihue mapuche*. Ensayo interpretativo. Universidad de la Frontera, Actas de Lengua y Literatura Mapuche 4.
- BELMAR, C. et al., (2017). "Cachimbas y kitras: un acercamiento a las prácticas fumatorias de grupos alfareros del centro-sur de Chile". *Revista Magallania*, Vol. 45, Nº , pp. 219-244.
- BULLOCK, D. (1964). "Cruces y figuras de madera en cementerios mapuches". *Revista Universitaria*, Año XLIX, pp. 165 - 168.
- CASTRO, P. (2005). "Aproximación a la identidad lafkenche". *Revista Periferia*, (2), 1-12.
- CARRASCO, N. y CISTERNA, V., (2019). *Cestería mapuche: usos y prácticas rituales*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- CARTES, M. (2001). *El arte cerámico mapuche: su enseñanza y elaboración en la comunidad y en la escuela*. Tesis presentada a la Universidad Mayor de San Simón, en cumplimiento parcial de los requisitos para la obtención del título de Magister en Educación Intercultural Bilingüe con la Mención Planificación y Gestión
- CERVELLINO, M. (1986). "Proceso de la actividad textil mapuche en la zona de Cañete" - Chile. *Boletín Museo Mapuche de Cañete*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- CHACANA, S. y RODRÍGUEZ, M. (2015). *El saber y el hacer de la manta de cacique mapuche, cambios y continuidades*. Museo Regional de la Araucanía.
- CHERTUDI, S. y NARDI, R. (1961). *Tejidos araucanos de la Argentina*. Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folkloricas, Buenos Aires, Argentina.
- CNCA, (2012). *Tesoros Humanos Vivos*. Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA (2016), *Alfarería, de la tierra a la mano: Cuaderno Pedagógico de Patrimonio Cultural Inmaterial*. Recuperado en <https://issuu.com/consejodelacultura/docs/cuaderno-pedagogico-alfareria>
- COÑA, P. (1930). *Vida y costumbres de los indígenas araucanos de la segunda mitad del siglo XIX*. Santiago: Imprenta Universitaria
- CÓRDOVA, J. (2009). *Artesanía Tradicional*. Chile Enciclopedia Bicentenario.
- DILLEHAY, T. y Gordon A. (1977). El simbolismo en el ornitomorfismo mapuche. La mujer casada y el ketru metawe. En *Actas del VII Congreso de Arqueología de Chile*. Editorial Kultrung.
- 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*. vol. 73, nº 259, pp. 825-854.
- FIADONE, A. (2007). *Simbología mapuche en territorio tehuelche*. Buenos Aires, Maizal Ediciones.
- 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.
- GOICOVICH, F. (2018). Un sistema mapuche de equivalencias: El ritual del sacrificio en la cultura reche-mapuche de tiempos coloniales (siglos XVI y XVII). *HISTORIA*, Nº 51, volumen II, pp. 423-454.
- GONZÁLEZ, E. (1986). Vigencias de instrumentos musicales mapuches. *Revista Musical Chilena*, 40 (166), pp. 4-52.
- GONZÁLEZ, M. (2019). El Rewe. La persistencia de un pueblo vivo. *Revista Conservación y Restauración*, Nº 18, pp. 53-71.

GREBE, M. (1973). El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico. *Revista Musical Chilena*, 27(123-1), p. 3-42.

GREBE, M. (1974). Instrumentos musicales precolombinos de Chile. *Revista Musical Chilena*, vol. 28, n° 128, pp. 5-55.

GREBE, M. (2000). Creencias e identidad en la cultura mapuche: rewe, kultrun y ngillatue. *Revista Lengua y Literatura Mapuche*, N° 9, pp. 273-288.

GUEVARA, T. (1908). *Psicología del pueblo araucano*. Santiago : Cervantes.

GUEVARA, T. (1911). *Folklore araucano: refranes, cuentos, cantos, procedimientos industriales, costumbres prehispanas*. Santiago: Imprenta Cervantes.

GUEVARA, T. (1913). *Las últimas familias i costumbres araucanas*, Santiago: Barcelona.

GUEVARA, T. (1927). *Historia de Chile, Chile Prehispánico, Tomo II*. Santiago: Universidad de Chile.

GUEVARA, T., & OYARZÚN, A. (1912). El tabaco y las pipas prehistóricas de Chile. En Actas del XVII Congreso Internacional de Americanistas, 414-437. Buenos Aires, Argentina.

HERNÁNDEZ, RAMOS y CÁRCAMO 2007

HILGER, M. I. (1957). Araucanian childlife and its cultural background. Washington, D.C.: Smithsonian Miscellaneous Collections.

HILGER, M. I. y MONDOCH, M (1969). The araucanian weaver. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural, Chile* 30: 291-298

JOSEPH, C. (1928). Los tejidos araucanos. *Revista Chilena* 103-104, pp. 1251-1280.

JOSEPH, C. (1930). Antigüedades de Araucanía. *Revista Universitaria* XV(9), 1-67.

JOSEPH, C. (1931). La vivienda araucana. *Anales de la Universidad de Chile*, 29-48. DOI: 10.5354/0717-8883.2012.24084

JOSEPH, C. (1931). *La vivienda araucana: (continuación): artefactos de madera*. *Anales de la Universidad de Chile*, (2), 229-251. DOI: 10.5354/0717-8883.2012.23250

JOSEPH, C. (1933). Las costumbres araucanas. *Revista Universitaria*, Año XVIII 5-6.

KRSTULOVIC, J. (2019). *Textiles ecuestres del Alto Biobío*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

LATCHAM, R. (1924). La organización social y las creencias religiosas de los antiguos Araucanos. *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología*, 3(2-4), 245-868.

LATCHAM, R. (1936). La agricultura precolombiana en Chile y los países vecinos. Santiago: Editorial Universitaria

LATCHAM, R. (1943). "El arte popular y sus relaciones con el arte indígena" en *Exposición Americana de Artes Populares*. Santiago: Universidad de Chile.

Lathrop, S. (1930). Notes on Indian Textiles of Central Chile. *Indian Notes*, volume seven, Museum of the American Indian, Heye Foundation

LENZ, R. (1910). *Diccionario Etimológico*. Universidad de Chile, Seminario de Filología Hispánica Lienlaf et al., (2011). Püll-Püll foki. Herencia, presente y proyecciones. Alepue, Región de los Ríos, publicación financiada con FONDART Regional. Recuperado de <https://issuu.com/artesaniamapuche/docs/artesaniamapuche>

LOOSER, G. (1927). *Araucanian Textiles*. *Bulletin of the Pan American Union*, Vol. LXI, n° 4, pp. 357-365.

LOOSER, G. (1919-1929). La representación de figuras humanas y de animales por los araucanos. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, 12, 25-41. Recuperado en [https://publicaciones.mnhn.gob.cl/668/articles-63441\\_archivo\\_01.pdf](https://publicaciones.mnhn.gob.cl/668/articles-63441_archivo_01.pdf)

MARIMÁN, P, et al. (2006). ¡¡... Escucha, winka...!! *Cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago, Lom Ediciones.

MASTRANDREA, M (2007). *Telar Mapuche. De pie sobre la tierra, manual de tejido*. Buenos Aires: Editorial Guadal.

MEGE ROSSO, P. (1990). *Arte textil mapuche*. Santiago, Chile: Museo de Arte Precolombino.

MENARD, A. (2018). Sobre la vida y el poder de las piedras: Newenke kura en el Museo Mapuche de Cañete. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

MENARES, MORA y STÜDEMANN (2007). Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete. Santiago-Cañete, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, y Subdirección Nacional de Museos.

MERINO, L. (1974). Instrumentos musicales. Cultura mapuche y el Cautiverio feliz del Maestro de Campo Francisco Núñez y Bascuñán. *Revista Musical Chilena*, 28(128), p. 56-95.

MONTECINO, S. (1995). Voces de la tierra, modelando el barro. Mitos, sueños y celos de la alfarería. Servicio Nacional de la Mujer SERNAM.

MORA, H. (1992). La cultura Mapuche y las artesanías. *Revista Artesanías de América* CIDAP n° 37.

OLEA, C. (2010). *La mujer en la sociedad mapuche, Siglos XVI a XIX*. Santiago: Servicio Nacional de la Mujer.

PALMA et al., (2016). Recolección de tallos de Pil-Pil Voqui para cestería. Relato de una tradición del pueblo Lafkenche de Alepúe. Instituto Forestal (INFOR) y Fundación para la Innovación Agraria (FIA), Chile.

PÁVEZ, J. (2008). *Cartas mapuche. Siglo XIX*. Santiago: Ocho libros - Colibrís-Fondo de Publicaciones Americanistas.

PÉREZ, J. (1986). Cronología de los instrumentos sonoros del Área Extremo Sur Andina. *Revista Musical Chilena*, volumen 40, número 166, pp. 68-124.

PHILLIPI, R. (1884). Sobre las piedras horadadas de Chile. *Anales de la Universidad de Chile*, octubre a diciembre, pp. 470-483.

QUIDEL, J. (1998). Machi Zugu: Ser Machi. *Revista Cultura, Hombre y Sociedad*, vol. 4, nº 1.

REBOLLEDO, L. (1992). *Cestería de Huentelolen: Cestería mapuche*. Santiago de Chile, Centro de Estudios para el Desarrollo de la Mujer (CEDEM).

RIQUELME, G. (1989). *Llallin kuse: ¿modelo o auxiliar de la tejedora mapuche?* Universidad de la Frontera, Actas de la Lengua y Literatura Mapuche 3.

SAAVEDRA, J & SALAS, E. (2019). El Chemamüll: Tradición, pervivencia y resistencia cultural mapuche. *Cuadernos de Historia del Arte*, 32. pp. 33-103. Recuperado de <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cuadernoshistoarte/article/view/2367/1739>

SALINAS, H. (2003). Bases metodológicas para el estudio del uso y producción de artefactos óseos en isla Mocha. En D. Quiroz, Estrategias adaptativas entre los grupos El Vergel en la costas septentrionales de la Araucanía. Anexo Nº 8 Informe de avance del proyecto Fondecyt 1020272.

SKEWES y GUERRA, (2015). Sobre árboles y personas: la presencia del roble (*Nothofagus obliqua*) en la vida cordillerana mapuche de la cuenca del río Valdivia. *Revista Atenea*, Nº 512, pp. 189-210.

TAULLARD, A. (1949). *Tejidos y Ponchos Indígenas de Sudamérica*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft Limitada.

TORRES, X. (2019). *Herederas del Llalliñ*. CONADI, Artesanías de Chile.

TRIVERO, A. (2017). *Horizonte cultural mapuche*. Ñuke Mapuförlaget.

Universidad de Chile, (1938). *Arte Popular*. Catálogo Segunda Exposición de Arte Popular Chileno. Santiago: Córdor.

Universidad de Chile, (1943). Catálogo *Exposición Americana de Artes Populares*. Santiago: Universidad de Chile.

Universidad de Chile. Museo de Arte Popular Americano (1946). Catálogo Objetos indígenas araucanos de madera y piedra, *alfarería, cestería y otros de la Colección Pedro Doyharcabal*.

VALENZUELA, N. (2018). *Una aproximación etnográfica hacia las características socioculturales del ñirewe de hueso de ballena, en la actividad textil entre los lafkenche de la comuna de Tirúa, Región del Bio-bío, Chile*. (Tesis de pre- grado). Universidad Academia Humanismo Cristiano, Santiago, Chile.

VALENZUELA, N. (2019). *El gvrewé de hueso de ballena: una mirada desde el mapuche kimvn*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

VELÁSQUEZ, (2017). *Patrimonio musical mapuche, su presencia en la comunidad y en la escuela*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma De Barcelona.

VERNIORY, G. [1889] (1975). *Diez años en Araucanía*. Santiago :Ediciones de la Universidad de Chile.

VILLEGAS, PÉREZ y GALLARDO, (2011). Dominga Neculmán: ARCILLA TIERRA VIVA. Temuco: Ediciones Universidad Católica de Temuco.

WILSON, A. (1992). *Textilería Mapuche. Arte de Mujeres*. CEDEM, Santiago de Chile.

ZUMAETA y SÁNCHEZ, (1993). *Documentación de objetos artesanales de la colección base del Museo Regional de la Araucanía, IX región*. Temuco: Museo Regional de la Araucanía.

ZUMAETA y SÁNCHEZ, (1995). Documentación de colecciones etnográficas: Cestería en comunidades mapuches de Isla Huapi, IX región. Temuco: Museo Regional de la Araucanía.



Proyecto Fondo para el Mejoramiento Integral de Museos  
FMIM 2020, Subdirección Nacional de Museos, Servicio  
Nacional del Patrimonio Cultural, Ministerio de las Culturas,  
las Artes y el Patrimonio  
“Colección Mapuche del MAPA. Investigación, salvaguarda y  
difusión de una colección patrimonial (segunda parte)”.

Museo de Arte Popular Americano  
Tomás Lago | MAPA  
Facultad de Artes, Universidad de Chile

#### INVESTIGACIÓN

Cristian Vargas Paillahueque  
Constanza Tobar  
Carolina Parra  
Felipe Quijada

#### CONSERVACIÓN

Sergio Michael  
Daniela Sierra  
María Ignacia Morales

#### AGRADECIMIENTOS ESPECIALES

Janis G. Saldías  
Constanza Varas  
Jazmín Velásquez



0298



Universidad de Chile  
FACULTAD DE ARTES