

Mapuche küme kuifi kuzaw mamüll (La antigua forma *mapuche* del trabajo de la madera)¹. Artefactos monóxilos *mapuche* en el Museo Regional de la Araucanía

Mapuche küme kuifi kuzaw mamüll (The ancient Mapuche method of woodworking). Mapuche monoxyl artefacts in the Regional Museum of Araucanía

Héctor Curiqueo Melivilu*
Hernán Marinao Marinao**
Miguel Chapanoff Cerda***

RESUMEN: Los objetos monóxilos *mapuche* conservados por el Museo Regional de la Araucanía (MRA) representan una tradición de trabajo de la madera que se remonta a época prehispánica. Este artículo recoge los resultados de un estudio colaborativo realizado con dos *mamüllfe*, especialistas *mapuche* que, a partir de su sistema de conocimientos y tradición oral, reinterpretan los objetos de madera que forman parte de la exhibición permanente del Museo, tanto desde el punto de vista técnico como filosófico.

PALABRAS CLAVE: objetos de madera, monóxilos, tallado *mapuche*

ABSTRACT: The Mapuche monoxile objects preserved by the Museo Regional de la Araucanía (MRA) represent a woodworking tradition that dates back to pre-Hispanic times. This article presents the results of a collaborative study carried out with two *mamüllfe*, Mapuche specialists who, based on their system of knowledge and oral tradition, reinterpret the wooden objects that form part of the Museum's permanent exhibition, both from a technical and philosophical point of view.

KEYWORDS: wooden objects, monoxile, Mapuche woodcarving

¹ Las traducciones de términos en *mapudungun* fueron referidas oralmente por Héctor Curiqueo (quien también tradujo el resumen) y Hernán Marinao. La escritura de voces *mapuche* no se ajusta a un grafemario específico, sino a la indicación de los autores.

* *Mamüllfe*, tallador de esculturas ceremoniales *mapuche* del *lof* Hualawe, Makewe, en territorio *nagche*.

** *Mamüllfe*, tallador de esculturas ceremoniales *mapuche*, *ayekafe* y *kimche* de su comunidad Huapi Budi, *lof* Budi, en territorio *lafkenche*.

*** Antropólogo. Director del Museo Regional de la Araucanía, Servicio Nacional del Patrimonio.

Cómo citar este artículo (APA)

Curiqueo, H., Marinao, H. y Chapanoff, M. (2022). *Mapuche küme kuifi kuzaw mamüll* (La antigua forma *mapuche* del trabajo de la madera). *Artefactos monóxilos mapuche en el Museo Regional de la Araucanía*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/mapuche-kume-kui-fi-kuzaw-mamull-la-antigua-forma-mapuche-del-trabajo-de-la-madera>

PICHIGETUN DUGU: Fillke mapuche chemkün mülelu tüfachi Museo Regional de la Araucanía mew (MRA) tukulpatuney kuyfi küpan zuwmakeken ta mamüll küzawman petu ñi akunon ta pu wigka. Tüfachi wirin mew, tukulpaley epu mamüll küzawfe ñi inarumen tüfachi zungu mew (Kim mamüll küzalu chi mapuche), iñey engu, ta kimtukupalu ta tüfachi kuyfi kimün allküntuku zugun mu ka re azkintun mew; wiño kimfalpieygu, fillke mamüll küzaw amu pegelpelelu tüfachi Museo mew, chumngechi tañi azüwün mew ka ñi inatu rakizumtun.

FANETUN ZUNGUN: mamüll küzawman, kizukañman, mapuche kayaftun mamüll

Presentación

El pueblo *mapuche* cuenta con especialistas en su acervo material que son reconocidos socialmente como *kimche*, es decir, sujetos de conocimiento experto tanto en el ámbito técnico-práctico como filosófico. La base cultural de interpretación que poseen abarca aspectos vinculados a la producción, funcionalidad, trascendencia simbólica y tradiciones de uso de los objetos. Su conocimiento, situado respecto del territorio del cual provienen, se origina en un saber colectivo basado en la experiencia, la oralidad y la vivencia comunitaria.

Para el presente estudio, que se inscribe en las estrategias de investigación colaborativa (Malik y Ballesteros, 2015) y de estudios interculturales (Dietz *et al.*, 2009), se ha contado con la participación de Héctor Curiqueo Melivilu y Hernán Marinao Marinao, ambos *mamüllfe* o expertos en el trabajo de la madera. Las ideas y conclusiones que se exponen son el resultado de una metodología dialógica mediante la cual los autores, durante varias sesiones de trabajo realizadas en el Museo Regional de la Araucanía (MRA), intercambiaron conocimientos y apreciaciones que se plasmaron por escrito, discutieron y consensuaron en el acto. El texto tuvo tres correcciones por parte de los autores. La presentación, las conclusiones, los comentarios a pie de página y las referencias bibliográficas fueron incorporados posteriormente por Miguel Chapanoff, quien actuó, además, como redactor y editor del texto. Se trabajó bajo protocolo de consentimiento informado elaborado por la Subdirección de Investigación del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

La colección de artefactos monóxilos del Museo Regional de la Araucanía

Las adaptaciones de los pueblos prehispánicos a los ecosistemas de la zona centro-sur de Chile suponen una prolongada relación, aprovechamiento y

explotación de los recursos boscosos disponibles (Aldunate, 1996; Thomasson, 1963; Dillehay, 1984; Adán *et al.*, 2004). Los *mapuche*, en particular, poseen un conocimiento especializado y profundo de los recursos florísticos (Moesbach, 1930; Hilger, 1957; Aldunate y Villagrán, 1992; Villagrán, 1998; Bragg, 1981; Rapaport y Ladio, 1999; Smith-Ramírez, 1996; González y Valenzuela, 1979; Bengoa, 2003), además de un vínculo espiritual y simbólico con distintas especies arbóreas de dichos ambientes (Latcham, 1924; Grebe, 1993-94 y 2000; Foerster, 1995; Ñanculef, 2016; Skewes y Guerra, 2015; García, 2021). En este contexto, la elaboración de artefactos, instrumentos y utensilios de madera ha sido históricamente parte de la vida social *mapuche*. Los cronistas coloniales describen el uso de la madera en la confección de armas y artefactos bélicos, así como en la elaboración de utensilios domésticos y ceremoniales (Góngora y Marmolejo, 1536-1575/1862; González de Agüeros, 1791; Rosales 1678/1877, Vivar 1558/1966). Por su parte, los viajeros del siglo XIX (Domeyko, 1846; Treutler, 1958; Gay, 2018) se refieren a objetos domésticos y utilitarios de madera como «artes e industrias indígenas».

Los primeros intentos sistemáticos de clasificar y describir la producción material *mapuche* y los artefactos de madera se deben a los «araucanistas» de finales del siglo XIX y principios del siglo XX: Tomás Guevara, Ricardo Latcham y Claude Joseph, entre otros (Pavez, 2015; Mora y Samaniego, 2018), consideraron la cultura material indígena como campo de estudio de la etnología y el folclore, en cuanto evidencia de autenticidad y de originalidad, piezas vivientes de un pueblo en extinción bajo condiciones de asimilación a la sociedad chilena (Vargas, 2019). La tipología más rigurosa es la propuesta por Claude Joseph (Vargas, 2019), quien elaboró una taxonomía del mundo artefactual *mapuche* acorde con la materialidad, por sobre los criterios de uso. En madera, destacaba las bateas y contenedores de distintos tamaños, los morteros y las herramientas relacionadas con el telar (Joseph, 1930 y 1931).

El MRA fue fundado en 1940, como «Museo Araucano de Temuco», institución dedicada a la «antropología, arqueología y etnología araucana», cuya exhibición estaría destinada a dar a conocer los caracteres físicos, costumbres y modalidades del indígena (Oliver, 1941). Originada en la década de 1930, su colección general reúne objetos principalmente *mapuche*, como testimonio de «la historia y costumbres del aborígen chileno» (Oliver, 1941, p. 9).

La actual exhibición permanente del MRA data del 2009. En ella se exhiben 45 objetos de madera, 42 de los cuales figuran catalogados como «etnográficos *mapuche*». De estos, 8 fueron excluidos del presente estudio

conforme a criterios curatoriales de los autores. Así, la muestra estudiada quedó conformada por 34 piezas, todas monóxilas, agrupadas según su uso, doméstico o ceremonial. Si bien se encuentran registradas en los libros de inventario, solo 14 poseen alguna referencia respecto de su origen, procedencia y contexto de adquisición² (ver tabla n.º 1).

La información sobre las colecciones de objetos *mapuche* de madera en el MRA es escasa. En los años 70, este tipo de artefactos no se consideraba relevante, como sí se destacaban la platería, los textiles y la cerámica entre las «artes populares» de la «cultura araucana» (Donoso, 1971). Las primeras referencias sistemáticas las encontramos en las investigaciones efectuadas entre 1992 y 1994 por el antropólogo Héctor Zumaeta y el arqueólogo Marcos Sánchez, quienes consideraron las colecciones etnográficas como objetos «etnoartesanales», con una notoria distancia técnica respecto de los objetos *mapuche* elaborados en el pasado, cuyas terminaciones, atributos físicos y manufactura estimaron mejores y más sofisticados (Zumaeta y Sánchez, 1993a). Para estos investigadores, los objetos indígenas de madera representan materiales interculturales en tensión, por cuanto se trata de una producción artesanal con destino comercial, que incorpora nuevas formas, técnicas, funcionalidades y diseños como resultado de las transformaciones de la sociedad *mapuche* posreduccional (Zumaeta y Sánchez, 1994). A juicio de los autores, tales cambios resultan en la pérdida de creatividad y originalidad que sí expresan las formas y diseños tradicionales (Zumaeta y Sánchez, 1993b). Esta perspectiva de emprendimiento étnico (Álvarez, 2021) asumía que la producción estaba orientada a mercados no indígenas, desconociendo o subvalorando espacios de circulación y demanda no comercial al interior de las mismas comunidades *mapuche*.

² El primer libro de inventario actualmente existente data de finales de la década de los 70.

Tabla 1. Objetos monóxilos en la exhibición permanente del MRA

Nombre	N.º Inventario	Fecha de adquisición	Modo de adquisición	Lugar de procedencia	Adquirente	Referencia
<i>Wanco</i> pequeño	989	1959-1969	Compra	No especificado	Eduardo Pino ³	L. I. N.º 1 foja 62
<i>Wanco</i>	987	1966-1967	Donación de artesano Carlos Fernández	Villarrica	Eduardo Pino	L. I. N.º 1 foja 62
<i>Pifilka</i>	1052	1970-1979	No especificado	No especificado	Carlos Donoso (colector)	L. I. N.º 1 foja 66
<i>Kollong</i>	1051	1970-1979	No especificado	No especificado	Carlos Donoso (colector)	L. I. N.º 1 foja 66
Azadón	2016.17	Marzo de 1981	No especificado	No especificado	Consuelo Valdés ⁴	L. I. N.º 2 foja 6, reverso
Mortero	2129	Abril de 1987	Compra	Isla Huapi, Puerto Saavedra	No especificado	L. I. N.º 2 Foja 16, reverso.
Cucharon de madera	2139	Mayo de 1987	Compra	Isla Huapi, Puerto Saavedra	No especificado	L. I. N.º 2 Foja 17, reverso.
Mortero	2177	Septiembre de 1987	Recolectado	Isla Huapi, Puerto Saavedra	Ángela Paineman ⁵	L. I. N.º 2 Foja 19, reverso.
Batea	2173	Septiembre de 1987	Recolectado	Isla Huapi, Puerto Saavedra	Ángela Paineman	L. I. N.º 2 Foja 19, reverso.

³ Eduardo Pino Zapata fue director y conservador del Museo Araucano (actual Museo Regional de la Araucanía).

⁴ Directora del Museo Regional de la Araucanía entre 1979 y 1982.

⁵ Desconocemos el vínculo de Ángela Paineman con el MRA. Creemos que fue una colaboradora cercana a los investigadores del Museo, con un rol asociado a la recolección de objetos en las comunidades *lafkenche* (además de las colecciones de madera, hay registros de que recolectó cestería y utensilios de cuero).

Plato de madera	2172	Septiembre de 1987	Recolectado	Isla Huapi, Puerto Saavedra	Ángela Paineman	L. I. N.º 2 Foja 19, reverso.
Cuchara de madera	2162	Septiembre de 1987	Recolectado	Isla Huapi, Puerto Saavedra	Ángela Paineman	L. I. N.º 2 Foja 18, reverso.
Cuchara de madera	2221	Agosto de 1988	Recolectado	Isla Huapi, sector Trawa Trawa	No especificado	L. I. N.º 2 Foja 20, reverso
<i>Rewe</i>	3809	Julio de 2018	Compra a Tomás Stom Arévalo	Sector cordillero Región del Biobío	Museo Regional Araucanía	N.º reg. Surdoc 6-578
Cultrún	3815	Julio de 2018	Compra a Tomás Stom Arévalo	Sector cordillero Región del Biobío	Museo Regional Araucanía	N.º reg. Surdoc 6-561

Metodología: los caminos del *niitram*

La investigación de Curiqueo y Marinao se basó en el examen visual y la manipulación⁶ directa de cada objeto (fig. 1). Sin embargo, su aproximación a estos comenzó mucho antes de la interacción física. Previamente a realizar este trabajo, los *mamüllfe* consultaron y solicitaron consejo a sus familias y a las autoridades tradicionales. Asimismo, realizaron ceremonias para conocer la disposición espiritual y autorización de los *ñeng* ('espíritus de la naturaleza, los materiales y las cosas')⁷, a la vez que experimentaron a través del sueño o *pewma*⁸ una primera vinculación de carácter espiritual y simbólico con los objetos de la colección.

Luego de una primera observación de estudio, los objetos fueron ordenados en una secuencia para su análisis y descripción. El examen específico

⁶ Parte importante del análisis incluye la vinculación física directa entre el experto y los objetos: temperatura, olores, texturas, colores y tonalidades, entre otras, son variables que constituyen la base de su análisis técnico.

⁷ Los *ñeng* mantienen el equilibrio entre las cosas y los seres humanos. El término también se refiere al dueño de alguna entidad, es decir, al que domina, manda, gobierna y dispone, pero también al que cuida, protege y resguarda.

⁸ En la cultura mapuche el *pewma* corresponde a un tipo de comunicación que puede tener carácter de revelación o mandato para la conducta y acción de la persona.



Figura 1. A la izquierda, Hernán Marinao Marinao (sosteniendo la lupa) y Héctor Curiqueo Melivilu examinan las huellas de corte en *prapawe* sobre un *raguiñelwe*. A la derecha, los dos *mammüllfe* junto con el director del Museo Regional de la Araucanía, Miguel Chapanooff, durante una sesión de trabajo. Fotografías de Gastón Calliñir Schifferli.

de cada objeto se hizo teniendo como referencia la totalidad de la colección, con fines comparativos. Comenzaron con los aspectos técnicos (técnica de elaboración, tratamiento y características de la materia prima, herramientas usadas, forma y secuencia de aplicación), a partir de los cuales valoraron el gesto y la destreza de quien elaboró la pieza y si se trataba de un experto o de un aprendiz. Un segundo nivel de análisis se orientó a identificar las funciones y modos de uso del objeto, de acuerdo con contextos sociales y culturales. Por último, en un tercer nivel se consideraron aspectos simbólicos atribuidos a los objetos, siempre en relación con sus usos y probables usuarios/as⁹, así como con su territorio de origen.

Por decisión de Curiqueo y Marinao, durante el proceso no se usó grabadora u otro sistema de registro distinto del escrito, en conformidad con los protocolos del *nütram*, producción oral *mapuche* de estructura dialógica (Ñanculef, 2016) que, a partir del ejercicio de la conversación, evoca antiguos conocimientos filosóficos, históricos y técnicos basados en la experiencia y la tradición oral (Catrileo, 1992). En consecuencia, mientras los *mammüllfe* describían y analizaban los objetos en voz alta, el tercer coautor tomaba nota sin intervenir en el diálogo. Cada tanto, se hacía una pausa para leer el texto, discutir su pertinencia y redacción, comentar el sentido y significado de los términos en *mapudungun* y efectuar correcciones. En función de ello, se

⁹ Si el usuario/a de los objetos cumplía un rol comunitario político y/o espiritual, los objetos debían ser elaborados mediante encargo, bajo protocolos específicos, a diferencia de si se trataba de personas comunes o de objetos de uso genérico. La especificidad formal, técnica y el cuidado del labrado, además de la tipología del objeto, eran y siguen siendo consideradas al momento de realizar esta distinción.

redactaba un nuevo texto consensuado tanto en su sentido como en el estilo escritural, el cual, sin ser literal, apuntaba a reflejar lo más fielmente posible la lógica, orden y expresión narrativa de los especialistas *mapuche*.

Obertura

Nada es casualidad. Todo tiene su explicación. Desde lo más diminuto a lo más grande. Desde lo sencillo a lo más complejo. Todo tiene su protocolo, que en la filosofía *mapuche* define la forma en que debemos proceder. Nutridos por nuestro *kimiün* ('conocimiento') y nuestro *rakidüam* ('reflexión'), nuestros *am* (el 'otro yo' de la persona *mapuche*), nuestros *püllü* ('espíritus') ya han comenzado a trabajar desde mucho antes de ver directamente los objetos en el Museo. Varios días nos hemos preparado y hemos hablado y solicitado las autorizaciones a los *ñeng* de los lugares y de los materiales. Hemos visualizado los objetos con que vamos a interactuar, hemos hecho *ngüllatu* ('oración personal'). Venimos de acuerdo con el protocolo *mapuche*, con los permisos de nuestros *lof* ('unidad social y territorial *mapuche*') y la anuencia de nuestros espíritus. Ahora estamos listos, dispuestos a recibir lo que los *kuiñi kuzaw mamüll* ('antiguos trabajos de madera') quieran decirnos, a ver lo que nuestros ojos y sentidos puedan observar, nuestra experiencia interpretar, la memoria recordar y el *nütram* develar.

Héctor Curiqueo Melivilu y Hernán Marinao Marinao
Temuko *warria*, Pewü 2022

Kuzaw mamüll mapuche rakizüam (Objetos de madera desde la filosofía *mapuche*)

¿Cuál es el orden en que debemos observar estos objetos? Para responder debemos considerar que, primero, está el *mapuche* como persona, y luego, sus necesidades, espirituales, cotidianas y utilitarias, todas imprescindibles para el funcionamiento del *che* ('persona') y su despliegue en el mundo natural, físico, espiritual y filosófico. Todos los objetos *mapuche* derivan de nuestras necesidades espirituales, que definen las energías que rigen la vida biológica y social. A su vez, estas se vinculan directamente con las necesidades del mundo material y cotidiano.

Una de las primeras necesidades en este plano fue el cortar y procesar alimentos para luego cocerlos. En este acto un gesto primigenio debió ser asarlos al fuego, para lo cual se requería el que, tal vez, fue el primer utensilio doméstico de madera: el *carcaltue*, una delgada vara en la que se ensartaba el alimento para ponerlo a las brasas o sobre la llama del fogón. Ya con la comida y el acto de comer, de compartir alimento, fue necesario articular el círculo de la convivencia entre las personas: surgieron los *wanco* ('asiento')¹⁰ para sentarse y disponerse en torno al fuego, y los *rali* ('plato llano de porción individual con o sin asas') para porcionar y servir el alimento con los *rüfüwe* ('cucharones'). Luego vino el vivir y su cobijo: la *ruka* como expresión de cabida a la satisfacción de esas necesidades y lugar para los objetos destinados a ellas.

De acuerdo con el pensamiento y *kimün mapuche*, dado que los objetos de madera tienen su origen en los árboles, se considera que nacen de la tierra al igual que estos, para crecer como vida. Se fabricaron de la madera transformada por la acción humana para servir al *che* y luego vuelven a la tierra¹¹. Los objetos de madera nacieron y fueron concebidos para no perdurar, para ser parte de un ciclo natural y, con su desaparición, alimentar la tierra para nuevas vidas. El árbol crece para dar oxígeno y vida colectiva a otras especies con las que conviven, y maderamen para los *che*; una vez cumplido este ciclo, debe perecer individualmente para preservar la vida colectiva.

Los creadores dejan su alma, su *piuke* ('corazón'), su *ñeng* en cada objeto de madera, que es un fragmento de árbol transformado en artefacto y utensilio. Por eso, los objetos de madera *mapuche* no son ni pueden ser creados en serie. Cuando los distintos utensilios y artefactos de madera fueron y son creados, se elaboran en su mayoría para una persona, para una familia específica¹². En este sentido, todos son objetos singulares, y, por eso, se les hace *mañun* ('agradecimiento') y *eluwün* ('funeral'). Algunos de ellos tienen origen en

¹⁰ Mueble de tamaño pequeño, sin respaldo, elaborado en madera tallada de una sola pieza. Usado en contextos domésticos *mapuche*. El término es un hispanismo que proviene de la palabra «banco».

¹¹ De acuerdo con García (2021), la actividad del tallado *mapuche* ancestral y moderno mantiene hasta hoy una estrecha relación con lo espiritual, donde el *püllü* viaja a lo largo de las generaciones por lazos consanguíneos. De este modo, muchos de los talladores heredan su rol por medio del linaje, mientras que otros lo asumen porque les ha sido otorgado por medio de *pewma* o de otros signos espirituales.

¹² La producción del *mamüllfe* no está orientada al mercado comercial, por lo que su figura no corresponde, en rigor, a la de un artesano/a, aunque las técnicas, herramientas y modo de trabajar la madera sean similares. Su trabajo generalmente opera por encargo, y sus mandantes son autoridades o sujetos relevantes al interior de la sociedad *mapuche*. Todo el proceso de diseño, elaboración y entrega de la pieza se rige por protocolos tradicionales.

un *pewma*, en una señal, en una solicitud espiritual. Otros son utilitarios y funcionales, elaborados para satisfacer una necesidad básica, o bien fueron creados para ser usados exclusivamente en ceremonias. Muchos, tal vez, han transitado entre ambos espacios: el doméstico y el ceremonial, el uso utilitario y el sentido más filosófico y ritual. Porque ambos espacios no están separados para el *mapuche*, sino que son un continuo, un ámbito dinámico de permanente movimiento al interior del cual los objetos fluyen con la vida social y espiritual del grupo humano que los crea y les confiere sentido. Parte de ese ciclo es también el abandono: objetos que son apartados de ese flujo por sus dueños como una decisión. Los objetos dejados quedan allí, afuera de la *ruka*, en la intemperie. Si se hace esto, es porque su tiempo ha llegado.

Desde la perspectiva *mapuche*, los artefactos de madera son más que objetos o utensilios. Son parte de una enseñanza en el *kume mognen* ('buen vivir')¹³. El uso de un objeto nos enseña sobre roles comunitarios, sobre el lugar del *che* en el mundo social. Aprendemos del equilibrio con lo natural; reciprocidad: el dar, el recibir y el repartir. En ellos se nos enseña la preparación de alimentos, las faenas del campo y las propiedades de los materiales que nos proporciona la naturaleza, como, en este caso, la madera y el tratamiento justo que debemos darle.

Algunos objetos son específicos para una persona. Personas elegidas pueden recibir un mandato de usar ciertos objetos y no otros. Cuando ello sucede, su diseño, realizado por encargo, es único. La especificidad se refleja en su forma y terminaciones. Estos objetos deben desaparecer con la existencia de su dueño. Con su muerte, deben ser depositados en su tumba para acompañarle en su nuevo viaje, y a los objetos mismos se les hace *eluwün*.

El flujo detenido: objetos *mapuche* de madera en el museo¹⁴

Habíamos dicho que los objetos de madera nacieron y fueron concebidos para no perdurar, para ser parte de un ciclo natural y, con su desaparición,

¹³ El concepto de *kume mognen* implica el respeto a la naturaleza y a sus ciclos, procurando conductas individuales y colectivas orientadas a no quebrantar el equilibrio. Promueve una relación horizontal entre el ser humano y la naturaleza: el *che* es un complemento para el desarrollo armónico de esta, donde la obtención (y la noción) de lo justo es clave.

¹⁴ El contexto en el que los autores reconocieron las piezas en el MRA es su exhibición, diseñada de acuerdo con una epistemología occidental y con el discurso científico. En ella, los objetos indígenas son mostrados de modo contextualista, como testimonios de un pasado que sitúa al *mapuche* desde su diferencia (Canals, 2017).

alimentar la tierra para nuevas vidas. De una u otra manera, que estén en el Museo contraviene ese principio. Fueron sacados del mundo cotidiano de su uso o abandono y despojados de su voluntad de desaparición con el objetivo de preservarlos¹⁵. Muchos de ellos no deberían estar aquí, sino acompañando a sus dueños en el viaje de su muerte. Su destino era ser enterrados junto a los *che*, ser dejados en un *menoko* ('humedal o curso de agua')¹⁶ o a la intemperie para que el tiempo y la naturaleza realizaran su trabajo. Nacemos, vivimos, hacemos y morimos. Nada es eterno, todo tiene un ciclo, cada ciclo con un principio y con un fin. Resistirse a ello, esforzarse por conservarlos, exigirles perdurar, es vano para nosotros. Tal vez por eso cuesta tanto su proceso de conservación en un museo. Un objeto con manipulación y uso perdura. Un objeto que se deja de usar se deteriora. Ese es un principio. Hoy están estancados como un río que ya no fluye; parecen duraderos en su materia, pero su memoria y sus energías están degradándose y desapareciendo lentamente de modo irreversible.

Los objetos desde nuestro *kimün* no son inertes, tienen su propia vida¹⁷. Son capaces tanto de recibir como de dar. En la medida que su flujo se congela, esa flexibilidad, que también es una propiedad física y mecánica de la madera, se va restringiendo. La expansión y contracción de la madera, su respiración, el absorber y liberar humedad, ese recibir y dar, se va rigidizando hasta anularse por completo. Pensamos que en un museo, al ser visitados y vistos por muchas personas a través de los años, los objetos de madera reciben sentimiento, pensamientos y entendimiento. De una u otra manera, la intención del visitante los hace, en cierto modo, volver a ser reales; los nutren de energías positivas, pero ya en otro espacio y otro tiempo. Probablemente, algunos objetos más receptivos que otros son capaces de recibir y acoger esa energía. Pero su energía original, la que les permite desplegarse en el dar, esos *ñeng* ya no están; han abandonado a los objetos, se han desprendido de estos para irse a otro lugar. Un objeto sin su *ñeng* ya no es un original, sino

¹⁵ Las ideas del museo como resguardo de lo inerte (Adorno, 2008) y del objeto cosificado reducido a campos mínimos (Ruffer, 1984) son vinculadas por Alvarado (2020) a una producción fetichista de las mercancías característica del contexto capitalista.

¹⁶ Ubicado en el bosque nativo, el *menoko* es considerado por los *mapuche* como un lugar sagrado, en cuanto espacio de salud y biodiversidad que alberga *lawen* ('hierbas medicinales').

¹⁷ Esta idea se relaciona con el concepto filosófico de *itrofil mogen*, para el cual no existe una traducción literal. Podría definirse como «toda la vida en todas sus formas». Refleja cómo, para el *mapuche*, no existe la dicotomía naturaleza-cultura: la vida es un ciclo integral del que los humanos formamos parte de manera simétrica con los demás elementos de la naturaleza y espirituales que integran el mundo. Ver Foerster (1995) y Menard (2017).

una carcasa, una simulación, una apariencia. Por eso vemos que todo objeto *mapuche*—y de otros pueblos indígenas, también— en un museo constituye, de alguna manera, una transgresión. En las vitrinas están estancados, impedidos de fluir, congelados en un tiempo y espacio artificial que no les es propio; obligados a permanecer en una dimensión paralela que no terminan de habitar. Los objetos en los depósitos están más constreñidos aun en el hielo de su encierro, dentro de una caja sin aire, sin luz, impedidos de interactuar con otros objetos de su especie, petrificados, acaso no definitivamente muertos.

Los museos patrimonializan, buscan extender la memoria de los artefactos y objetos. «Rescate» y «preservación» son palabras que forman parte de su lenguaje, pero los objetos no necesitan ser rescatados. Aquellos que están ausentes de la vida social, que ya no se hacen o no se ven en uso y parecen desaparecidos, es solo apariencia, porque los objetos retornan. Existe un término para ello: el *wiñol*. Alude al volver del olvido, el retorno de un ciclo. Entonces, objetos antiguos de los ancestros pueden volver en una escala de tiempo amplia, cientos o miles de años después. Regresan bajo otras formas y diseños, con nuevas técnicas de elaboración y materialidades, vuelven reinterpretados en su uso, adecuados a los cambios culturales y sociales de nuestro pueblo. Los objetos están volviendo, tal como han vuelto nuestras *machi*, nuestros *lonko* (‘autoridad tradicional del *lof*’), nuestro *kimün*.

Kimün mamüll (Conocimiento de la madera)

De acuerdo con sus matices y características, cada madera tiene su uso, cada especie posee un fin. Esto está en la sabiduría *mapuche*, en nuestra filosofía, en la oralidad, el habla y la escucha desde generaciones. No es un conocimiento estático ni generado solo desde el pasado. Cada individuo, cada *mamüllfe*—como en nuestro caso— observa, interpreta y aporta con su propia sabiduría, que proviene de su familia y de su crianza, y que recoge el contexto particular de cada uno, su paisaje y ambiente circundante, su territorio y el mundo natural que lo caracteriza.

Maderas las hay duras y blandas, más flexibles o rígidas. Y dentro de cada especie, cada árbol proveerá maderas de distintas características, según sea renoval o árbol maduro, por ejemplo, o si la madera provenga de una sección específica del tronco—de un brazo, raíz o rama—. Con este conocimiento y el dominio técnico, el ser humano toma ese trozo de madera y lo habilita, lo acomoda, lo manipula para darle una forma; es decir, le da la capacidad de ser otra cosa: un objeto, un instrumento, un artefacto.

¿Cómo aparece un objeto en el acto de quien lo crea? Podríamos decir que la forma se muestra en el hacer, en el momento y lugar adecuado. Cuando se fabrica algo por encargo, hay dos personas que establecen una relación: quien manda a construir y quien lo elabora. Ambas se comunican, no siempre verbalmente. Suele suceder que a ambos se les muestre el árbol específico que ha de ser usado y que su forma natural sugiera el objeto que está contenido en ella. En el árbol ya está el objeto (o los objetos) que aún no es (o son), pero que va (o van) a ser.

Este proceso no es inmediato, al azar ni casual. Se les indica por *pewma* cuando se trata de *zuñilfe* ('persona elegida para un determinado rol social o ceremonial'), por medio de *werken* ('mensajeros')¹⁸, por *nütram*. Así, el concepto de que un árbol o madera cualesquiera sirvan azarosamente para una persona y objeto es un concepto errado. Todo lo que se construye, sea instrumento o utensilio, define su forma, tamaño y características en conformidad con los parámetros y condiciones que se van estableciendo en la relación entre quien lo encarga y quien lo construye.

En el proceso técnico del trabajo con la madera es importante considerar los siguientes principios, que, a su vez, se expresan en condiciones:

- En qué luna se extrae la madera. Si bien depende del tipo de trabajo, del árbol elegido y de la finalidad del objeto, la tala del árbol se realiza generalmente en las fases de luna nueva y de cuarto menguante. En este período, la savia se concentra en las raíces, entonces el tronco tiene menos líquido y humedad, y su madera resultará más uniforme, duradera y con mejores condiciones para ser trabajada.
- En qué época del año se debe cortar el árbol. De manera preferente, entre marzo y junio, cuando no está florecido y la savia se encuentra asentada hacia sus raíces. El frío y la menor exposición a la luz solar ayudan a contraer la savia del árbol, lo que hace que su secado sea más rápido y óptimo para ser trabajado. Ahora bien, puede que algunos árboles se deban talar en otra estación del año, cuando están florecidos, debido a la existencia de un encargo específico por parte de una persona elegida.
- Cuando un *mamüllfe* recibe un encargo, no es él, aun siendo especialista, quien define la forma y modo de extracción del árbol y de su maderamen. Esa es una elección de quien realiza el mandato, quien indicará la época, el día, la hora, el lugar, la especie y el árbol específico que deberá ser

¹⁸ Puede ser un espíritu que se canalice a través de otros seres vivos, como aves, o de fenómenos naturales.

cortado, así como la técnica y herramientas de extracción, su modo de uso y la forma del objeto a elaborar. Si bien puede consultar la opinión del especialista, la decisión final será suya. En muchos casos sucede que el requerimiento y sus condiciones cambian: no es rol del especialista cuestionar aquello, pues sabemos que obedece a razones profundas que no requieren ser explicadas. Solo debemos esperar el momento y lugar adecuados.

- En la extracción de un árbol, siempre se procurará hacer el menor daño posible en el entorno, por consideración al *kume mongen* y al equilibrio entre seres humanos y naturaleza. Se cuidará, entonces, restringir lo más posible el área de trabajo y la posición y ubicación de la caída, al igual que respetar la unicidad del árbol mismo.

- La madera se debe trabajar semiseca. Si es muy húmeda, la forma final resultará alterada durante el proceso de secado, y la pieza experimentará fisuras y rajaduras durante su elaboración. Si la madera está muy seca, las herramientas no trabajarán bien, perdiendo control y precisión sobre los cortes.

- La manera nuestra de trabajar la madera es por desbaste a partir de una sola pieza por vaciado¹⁹. Esto no solo es un fundamento técnico, sino que filosófico. En el acto de labrar, estamos transformando el ser vivo que es el árbol en otro ser, en otro *ñeng*. Esta transmutación se da al otorgarle a partir del tallado una condición distinta a la materia viva bajo una nueva forma que resulta en el objeto. En este proceso no es posible dividir la materia original en partes y piezas, pues ello alteraría y transformaría de manera negativa las propiedades físicas y mecánicas de la madera y las condiciones espirituales de su *ñeng*. No sería correcto tampoco usar piezas de distintos árboles para construir un objeto. Por principio, sean uno o varios objetos, estos ya están contenidos completos en el árbol de la especie elegida.

El modo de elaborar un *rali* y también las bateas es trabajando el tronco primero en un corte longitudinal. De cada una de las mitades resultantes se obtienen los objetos, que están contenidos con la boca hacia el centro del palo —es decir, su corazón— y la base hacia el exterior del tronco, sin llegar hasta la albura y la corteza (fig. 2). El *piuke* de la madera es muy sensible para trabajarlo, por esto se excava hacia el interior de los contenedores, desde el

¹⁹ Esta manera de trabajar la madera ha sido denominada como «técnica sustractiva» (Mc Grail, 1985).

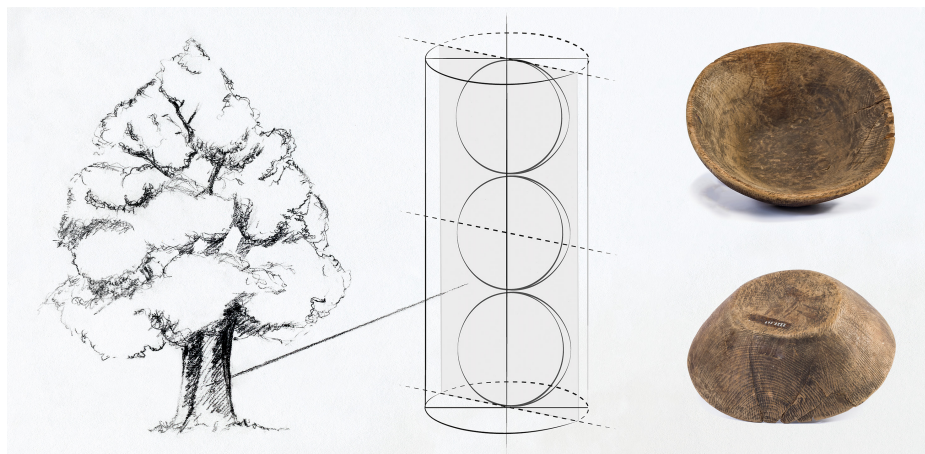


Figura 2. Modo de elaboración de un *rali*: las piezas se obtienen de un tronco cortado longitudinalmente, siempre con la boca hacia el centro del palo y la base hacia el exterior de este, sin alcanzar la albura y la corteza. Ilustración elaborada por Marisol Toledo a partir de croquis de Miguel Chapanoff. *Rali* perteneciente a la Colección Museo Regional de la Araucanía, n.º inv. 2327.169. Fotografía de Gastón Calliñir Schifferli.

centro del tronco hacia afuera (excepto en el *koyam pelli*n o roble apellinado [*Nothofagus obliqua*], cuyo corazón se comprime y aprieta haciendo más densa la madera). Su consistencia se aprecia observando la trama de la fibra y sus anillos. Para objetos de uso cotidiano como los descritos se usan maderas blandas como el *triwe* (laurel, *Laurelia sempervirens*), el *ruylin* (raulí, *Nothofagus alpina*) y el *koywe* (coigüe, *Nothofagus dombeyi*).

Para otros objetos como los *tranatrapiwe* (‘mortero’²⁰) se utiliza la base del tronco en sentido vertical. Los más pequeños pueden ser elaborados de la rama de un árbol, con su boca (o sección más ancha) orientada hacia el tronco principal. Para este tipo de objetos y otros que requieren más firmeza, se usan maderas duras como el *lingue* (*Persea lingue*), el *folo* (boldo, *Peumus boldus*) y el *koyam* (roble, *Nothofagus obliqua*). Para objetos que requieren extrema resistencia (por ejemplo, yugos, ejes de carreta o *weñu* [‘bastón de madera de extremo curvo utilizado comúnmente para el juego de *palin*’]) se utilizan maderas aun más duras, como la *luma* (*Amomyrtus luma*) o la base y raíz del *folo*, cuya sección inferior es mucho más dura que sus partes media y superior.

²⁰ Literalmente, *tranatrapiwe* significa ‘donde se muele el ají’. Se presentan en distintas formas (por ejemplo, *tranatrapiwe metawe* o *tranatrapiwe rali*) y tamaños, y la molienda puede realizarse usando mazo de madera o mano de piedra.

En efecto, además de discriminar entre especies de maderas duras o blandas, también es posible encontrar distintas durezas en un mismo árbol, dependiendo de la sección. La parte próxima a la raíz, es decir, la sección basal del tronco, será más dura en cualquier especie de la que se trate; esto se debe a que allí se concentra la savia y la vida del árbol, haciendo más densa la madera. Por otra parte, la sección sur del árbol —aquella expuesta a condiciones de menor luminosidad y mayor humedad, lo que se reconoce por la presencia de helechos y musgos adheridos a su tronco— será más blanda y flexible que la parte del árbol que queda expuesta al norte, que por su exposición al sol será siempre más apellinada y más dura (fig. 3).

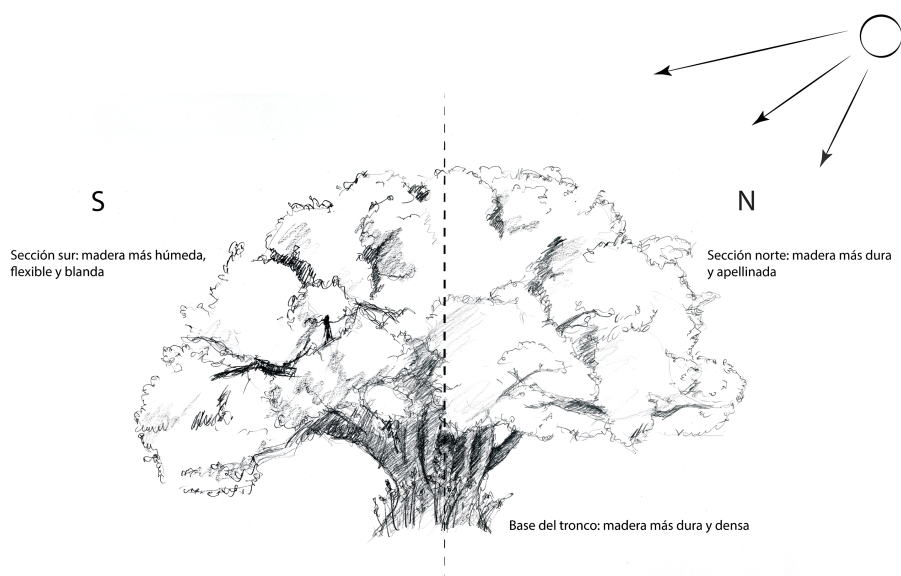


Figura 3. De acuerdo con el conocimiento *mapuche*, la madera de la base del tronco de cualquier especie arbórea es más dura que su parte superior. Por otra parte, la cara del tronco orientada al sur —y, por tanto, expuesta a condiciones de menor luminosidad y mayor humedad— será más blanda y flexible que aquella que mira al norte, la cual, por su exposición al sol, será más dura y apellinada. Ilustración elaborada por Marisol Toledo a partir de croquis de Miguel Chapanoff.

Kwzaw mamüll (Los objetos de madera)

Los objetos del Museo Regional de la Araucanía que vamos a referir forman parte de su exposición permanente. El orden en que se consideran a continuación fue el que se eligió al momento de analizarlos, partiendo por

aquellos que nos afirman y nos dan sostén –los *weñu* asociados al *afafán* (‘vocalización ritual para conectarse con espíritus tutelares’)²¹–; a continuación, examinamos la *pifilka*, con la fuerza que transmite el *ayekán* (‘acto de hacer música con uno o más instrumentos como un evento de disfrute’) y el *purrun* (‘baile’), donde entra también el *kollong* y, luego, el descanso por medio del *wanco*; después, hablamos sobre aquellos objetos que contienen el alimento, ya sea para consumo (*rali*) o preparación (morteros, bateas y *rüfiuwe*). Para el final dejamos dos objetos de uso exclusivamente ceremonial como el *rali kultrung* y el *raguñilwe*. La razón de esto es abordarlos cuando ya tengamos definido el modo y el entendimiento necesario aprendido luego de haber observado los otros objetos. También hemos reservado para el final objetos de faena (azadón), porque con ello se cierra el círculo, en el entendido de que la faena agrícola es el modo en que nuestra cultura se reproduce social y económicamente, permitiéndola y dándole sustento material.

Los *weñu*

Cuatro *weñus* son los que observamos: (1) *weñu* n.º inv. 984, elaborado en *luma*, es el más usado según nos indican sus huellas de desgaste y golpes; (2) *weñu* n.º inv. 982, fabricado en *kuliw* o colihue (*Chusquea culeou*); (3) *weñu* n.º inv. 2030/2016.12, elaborado en madera de *luma*; y (4) *weñu* n.º inv. 981, hecho en madera de *ngefun* (avellano, *Gevuina avellana*), también con bastante uso.

Los *weñu* son bastones elaborados de una sola pieza de madera, generalmente de una rama elegida por su dureza y forma. Su astil o mango debe ser parejo y recto, mientras que su extremo inferior debe ser curvo para cumplir con su uso principal, que es conducir y golpear la bola en el juego de *palin*.

Los árboles usados para su fabricación son variados, según los distintos territorios y el tipo de madera que se da en ellos. El *kuliw* no se utilizaría en la costa para elaborar un *weñu*; un *weñu lafkenche*²² lo más probable es que sea de *mutilla* (murta, *Ugni molinae*), *luma* o *folo*. Sin embargo, hacia la precordillera, en las riberas de los grandes ríos, son habituales los *weñu* de *kuliw*. El avellano es más común en los cursos medios e inferiores de los ríos en las comunas de Imperial, Carahue y Freire. Esto, a modo de ejemplo.

²¹ Puede tener distintas finalidades: como acción de gracias, para pedir fuerza o para implorar atención (Ñanculef, 2016).

²² Denominación de la identidad territorial histórica de las poblaciones que habitan la zona costera central de la actual Región de la Araucanía. Literalmente significa ‘gente del mar’.

Por su altura, todos los *weñu* que forman parte de la colección se adecúan funcionalmente a las proporciones medias del *che*. Todos ellos fueron usados para *unkantún* ('ceremonia', sin especificar ninguna en particular) o para el juego de *palin*, a excepción del n.º 2030/2016.12, que no tiene marcas de uso asociadas al juego. Sus huellas sugieren que pudo haber sido un *weñu* protector, usado como acompañamiento de la persona en ceremonias. En algunos territorios se usaba como un bastón acompañante para limpiar el camino: una limpieza energética, una defensa no solo física sino espiritual. «Menco» se dice en *mapudungun*, cuando el *weñu* aplicado a este uso se porta al hombro protegiendo la espalda con su curvatura.

Además del uso asociado al juego y a ceremonias, el *weñu* en la actualidad es importante como símbolo de lucha, resistencia y fuerza colectiva, de *afafán*. El gesto consiste en, al son del grito *mapuche*, enganchar sus curvas entre sí haciéndolos sonar mientras se golpean. Ese mismo gesto de enredar los *weñu* se da tanto en el juego de *palin* como en el *zugü* ('habla', 'sonido', en este caso referido al que hacen los *weñu* al golpear entre sí) y en el *afafán*. En ese enlazar, los *kon* ('adversarios en el juego'²³) se reconocen tanto como contrincantes a la vez que como compañeros. El juego de *palin* se usó y se usa, entre otros fines, para definir colectivamente una controversia en la búsqueda de un acuerdo y resolución no violenta a alguna disputa.

Respecto de la forma y fabricación de los *weñu*, por lo general implica la búsqueda de la rama de un árbol que ya posea la forma y la curvatura necesarias. Sobre esta madera se trabaja por desbaste. En la colección, todos están trabajados con herramientas metálicas: machete, azuela, serrucho y cuchillo. En el de avellano (n.º 981) se utilizó, además, escofina para la terminación. No obstante lo anterior, en el territorio específico de Lumako, junto con aprovechar la forma propia del árbol, se utilizan técnicas para curvar la madera calentándola con agua caliente o con grasa de caballo hervida. Los *weñu* analizados son de elaboración relativamente reciente: no más de 30 años de antigüedad, estimamos. En su mayoría no fueron expuestos al *kütral* ('fuego'), salvo el más usado (n.º 984). Esta exposición al fuego no obedece, sin embargo, a un tratamiento en su proceso de fabricación, sino que es un resultado de su uso: probablemente con él se hizo *lauan*, es decir, se atizó el fuego.

La intensidad del uso de cada uno se aprecia por las huellas de golpes, el astillamiento de la madera y el grado de alisamiento en su vástago. Cada *weñu* es personal, por lo que es extraño que estén en un museo por voluntad

²³ El término *kon* también se usa para referirse a los puntos de diferencia en el juego del *palin*.

de su dueño. Creemos que ninguno perteneció a una autoridad política o ceremonial *mapuche*: de ser este el caso, lo más probable es que hubiese sido enterrado junto a su dueño. El *weñu* es un objeto de uso exclusivo masculino y, en algunos casos específicos, pudo heredarse por filiación patrilínea.

Pifilka

Es un instrumento musical aerófono fabricado en madera, utilizado para hacer *ayekan*. Al ser ejecutado en este acto, se alimentan espiritualmente tanto el ejecutante—llamado *ayekafe*— como el propio instrumento. Es de uso exclusivamente masculino y, a pesar de ser un objeto singular, manufacturado para una persona específica, se puede heredar de padre a hijo. Respecto de su forma específica, que posee gran variabilidad, está dada por el *ñeng lof* ('espíritu del lugar') de donde fue construida y usada.

La *pifilka* (también llamada «tampüll») de la colección (n.º inv. 1052) fue claramente utilizada. No es una artesanía decorativa. En su interior aún contiene restos de *muday* y adherencias de coloración oscura resultantes de la humedad y de la saliva impregnada en el acto de soplar. Seguramente fue usada en su contexto habitual, es decir, en ceremonia y *ayekan*. Sus *pichi pilun* ('pequeñas orejas') tienen desgaste interior, señal de que tuvo un cordón colgante. Está elaborada en madera de *thriwe* macho o *pitra*, no a partir de un trozo grande de árbol, sino de una vara, con su parte más gruesa hacia el tronco—lo que se ve por la veta, que da hacia arriba—. Sus orificios están realizados con broca manual. Antes se hacían con tizón o fierro caliente que se iba introduciendo gradualmente mediante una quema controlada. Su caja de resonancia interior fue hecha, probablemente, con un cincel o gubia de hoja curva y delgada. Los remates interiores de corte recto, en tanto, fueron efectuados con cincel aplicado por presión.

En uno de sus *pilun* ('orejas'), hacia el interior de la caja de resonancia, la pieza presenta un orificio que se intentó reparar mediante relleno. Aunque la caja interior hoy está rota (probablemente, la razón por la cual la pieza fue descartada), el labrado permitió que, en términos musicales, esta *pifilka* tuviese originalmente tres tonos o escalas. Por sus características y sonoridad, creemos que corresponde a un instrumento del territorio *nagche*²⁴, pues los de la costa y de la cordillera abarcan solo una o dos escalas tonales y son más robustas.

²⁴ Identidad territorial histórica de las poblaciones *mapuche* que ocupan las llanuras y lomajes entre la cordillera de Nahuelbuta y el valle central de la actual Región de la Araucanía. También se los conoce como «abajinos».

La sonoridad de estos instrumentos es muy importante. Sus vibraciones y sonido, a modo de un rítmico, suave y sostenido lamento, posibilitan la conexión con los *ñeng* y con otras entidades espirituales. Sus características formales y estéticas sugieren que perteneció a alguien común, no a una autoridad religiosa o política. No obstante, debió ser de uso personal para un cierto tipo de *ayekan*.

Kollong

Los dos *kollong* analizados (n.ºs inv. 1055 y 1051) corresponden a máscaras ceremoniales de madera labrada que representan a un espíritu o *püll*i anónimo no humano y sexualmente indefinido, pese a que su caracterización pueda tener atributos masculinos como barba o bigote (fig. 4). El rol de la persona que los utiliza, especialmente en los *nguillatun*, es mantener el orden y el control social de la ceremonia, utilizando como instrumentos vinculados una garrocha o lanza y un caballito de madera. Simulando cabalgar sobre este último, rodea al grupo de personas que participan de la ceremonia, cubriendo el espacio entre estas y las ranchas que se ubican en el perímetro de *nguillatwe* ('espacio donde se realiza la ceremonia del *nguillatun*'). Con la vara o garrocha espanta los perros y otros animales que merodean, a la vez que alecciona a las personas que manifiestan una actitud no acorde al rigor de la ceremonia y mantiene la forma del círculo en el que se disponen los participantes del ritual alrededor del *rewe*. En casos específicos, la *machi* también usa *kollong*, como representación de un espíritu guardián de la ceremonia colectiva.

Otro contexto en que se usa *kollong* es en el *ayekan* con ocasión del juego de *palin*, en la ceremonia llamada *palin purrun*, que usualmente es dirigida por un *ñizol lonko*.

Cada *kollong* es un objeto singular, fabricado para una persona específica. Algunos se elaboran en el momento mismo de la ceremonia, lo que se refleja en una terminación más tosca. Su uso fundamentalmente ceremonial hace que su exhibición en un museo sea algo violento para la cultura *mapuche*, por la desvinculación del ciclo vital, espiritual y energético en que este objeto tiene sentido.

Ambas piezas fueron elaboradas en *koiwe*²⁵. La madera utilizada puede ser un indicador de que su origen está en las zonas *wentech*²⁶ y *nagche*, territorios

²⁵ El Libro de Inventario 1, foja 66, consigna que la pieza n.º 1055 fue elaborada en madera de laurel.

²⁶ Identidad territorial histórica del pueblo *mapuche*, correspondiente a las poblaciones emplazadas en el área entre Malleco y Temuco, preferentemente en la depresión intermedia, pero con vínculos y alianzas que abarcaban hasta zonas precordilleranas. Tradicionalmente fueron conocidos como «arribanos».



Figura 4. Los dos *kollong* de la colección, elaborados en madera de coigüe. Colección Museo Regional de la Araucanía, n.º inv. 1055 y 1051. Fotografías de Gastón Calliñir Schifferli.

donde es habitual el uso de dicha especie arbórea para estos fines. El labrado se efectuó con herramientas de hoja metálica mediante técnica de desbaste. Las dos máscaras poseen una buena terminación externa, hecha con formón o cincel de hoja plana no muy ancha, aplicado mediante golpes cortos y corte cejeado (es decir, de lado a lado, no de arriba hacia abajo). Por el contrario, el vaciado interior muestra una terminación rústica, esto es, se dejó visible la huella de la herramienta de manera deliberada, como una condición estética de lo amorfo o lo deforme. Para el vaciado de la máscara n.º 1055 se utilizó una herramienta de acero de hoja plana.

El *kollong* n.º inv.1051 tuvo bigote y barba de crin fijada por tarugos.

Tranatrapiwe

El conjunto de *tranatrapiwe* o morteros, utensilio que sirve para moler aliños y especias, comprende 5 objetos que, ordenados de menor a mayor uso, corresponden a los n.ºs inv. 2327.89, 2177, 3354, 2327.91 y 2129. El boldo es

una muy buena madera para elaborar estos utensilios domésticos destinados a la molienda. Su densidad, compresión, veta trenzada y dureza en la base del tronco hacen de esta una especie muy apropiada para tales fines. Aquellos ejemplares para molienda más fina y de menor tamaño, como el n.º 2129, se elaboraban de una rama o brazo del árbol, con la sección de la boca hacia el tronco principal (fig. 5).

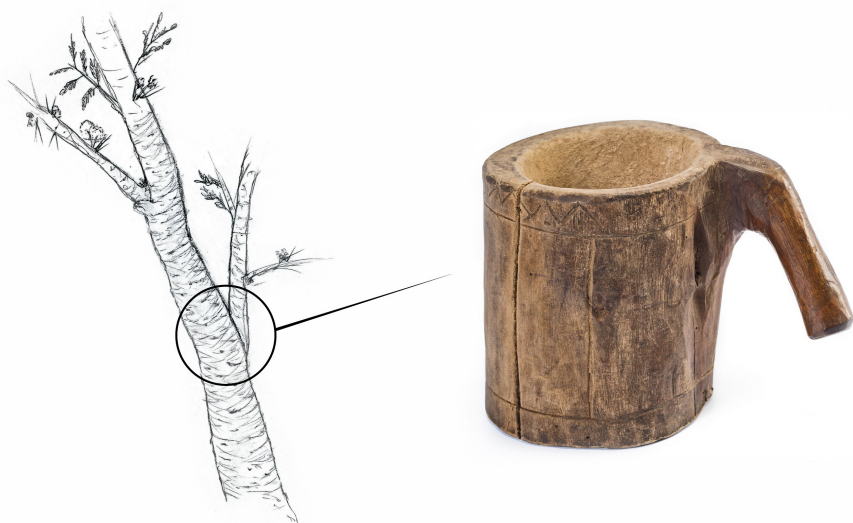


Figura 5. Los *tranatrapiwe* más pequeños suelen labrarse a partir de una rama del árbol, generalmente con su boca o sección más ancha orientada hacia el tronco principal. Ilustración elaborada por Marisol Toledo a partir de croquis de Miguel Chapanoff. *Tranatrapiwe* perteneciente a la Colección Museo Regional de la Araucanía, n.º inv. 2129. Fotografía de Gastón Calliñir Schifferli.

Wanco

Mobiliario básico de uso doméstico utilizado para sentarse, sin respaldo y con cubierta semicurva. Usualmente tenía una finalidad de descanso, favoreciendo una posición con los pies estirados, casi recostado, en un contexto de vida familiar comunitaria al interior de la *ruka* y en torno al fogón. Si bien no eran piezas singulares fabricadas especialmente para una persona, el dueño o dueña de una *ruka* podía tener uno de su uso exclusivo, así como también podía haberlos destinados solo para invitados y para algunas autoridades tradicionales espirituales o políticas que así lo solicitaban.

La pieza n.º inv. 987 (fig. 6, sup.) corresponde a un *wanco* de forma tradicional elaborado en madera de *koywe* rosado²⁷ apellinado, con una altura convencional para su uso a orillas de un fogón. Su forma es típica de mediados del siglo XX, ampliamente distribuida en la Región de la Araucanía, pero más común en los territorios *nagche* y *lafkenche*. Para su labrado a partir de un solo tronco, se utilizó primero hacha para la extracción profunda de madera entre sus patas y sus costados; azuela plana con una hoja aproximadamente de 2 pulgadas para las terminaciones; y azuela de hoja semicurva para la cubierta del asiento. En la cubierta se dejaron expresamente, con fines estéticos, las marcas del labrado que, al estar dispuestas regularmente, resultan en una superficie texturada. El color oscuro que presenta no se debe a la aplicación de tintes, sino a una larga exposición al humo. Su brillo aceitoso sugiere que pudo ser usado con un *trekke* ('cojín de cuero de oveja') que impregnó con su grasa la madera.

Por su parte, la pieza n.º inv. 989 (fig. 6, der.) corresponde a un *pichi wanco* ('asiento o banco pequeño') que no fue utilizado precisamente para sentarse, sino como base o superficie de apoyo para labores de talabartería. La forma redonda y semiconvexa de la cubierta debió servir a modo de molde: en la cubierta luce orificios de clavos y puntas, e incluso aún tiene algunas tachuelas clavadas, cuya finalidad era fijar las piezas que se trabajaban. Con toda seguridad estas correspondieron a piezas de cuero, que impregnaron de una pátina



Figura 6. Los dos *wanco* de la colección, elaborados en maderas de coigue rosado (sup.) y de boldo (inf.). Colección Museo Regional de la Araucanía, n.º inv. 987 y 989. Fotografías de Gastón Calliñir Schifferli.

²⁷ El coigüe rosado (*Nothofagus dombeyi*) toma esta denominación por la característica de su duramen, el cual varía del marrón rosado pálido al marrón rojizo o rojo cerezo brillante. El adjetivo de «apellinado» se refiere a un árbol maduro cuyo duramen ofrece mayor dureza y resistencia que un renoval o árbol joven de la misma especie.

aceitosa el banco. De hecho, en la base de sus patas todavía se encuentran adheridos distintos tipos de pelo animal, lo que refuerza la idea de su uso.

Otro rasgo característico de que sirvió como banco de talabartería son las huellas de cortes en su cubierta, que incluyen cortes rectos hechos por un cuchillo y marcas de cuño y de sacabocados (herramienta metálica puntiaguda usada para agujerear). A ello se agrega el desbaste que rodea en toda su circunferencia la base de su cubierta: esta marca de uso se produjo por desgaste progresivo al amarrar y fijar, probablemente con alambre, los cueros que se estaban trabajando.

Fue elaborado en madera de boldo, a partir de la base del árbol. El labrado grueso se realizó con hacha, mientras que para el vaciado entre sus patas se utilizó una gubia de hoja curva de unos 2 cm de ancho aplicada mediante golpes, no por presión.

Bateas

Las bateas son utensilios domésticos polifuncionales, aunque con un uso más generalizado como contenedores de alimentos. Sus diseños, formas y dimensiones tienen una amplia variabilidad, dependiendo del territorio y de los usos preferentes a los que estén destinadas. Habitualmente, se utiliza madera de *triwe* para su elaboración, tanto por las características físicas y mecánicas de la madera, que la hacen fácil de trabajar, como por sus propiedades aromáticas y medicinales. Algunas no se elaboran del tronco principal, sino de un brazo de este, con múltiples brotes reflejados en los nudos que presenta el objeto: este es el caso de la batea n.º inv. 1001, fabricada a partir de un brazo que creció junto al árbol madre (fig. 7). Otras, como la batea *mazawe* n.º inv. 2173, están hechas del duramen de un tronco en sentido vertical, con la base de la pieza hacia la sección exterior del tronco y la boca, hacia el interior.

Muchas presentan reparaciones, ya sea con corchetes de alambre (batea n.º inv. 1001) o bien con parches, en este caso, de aluminio (batea n.º inv. 2173). Esta práctica era común para extender su uso y funcionalidad.

Rali

Utensilio doméstico de forma circular, ahuecado y de bordes finos, utilizado al interior de la *ruka* como plato para servir, porcionar y disponer alimentos.

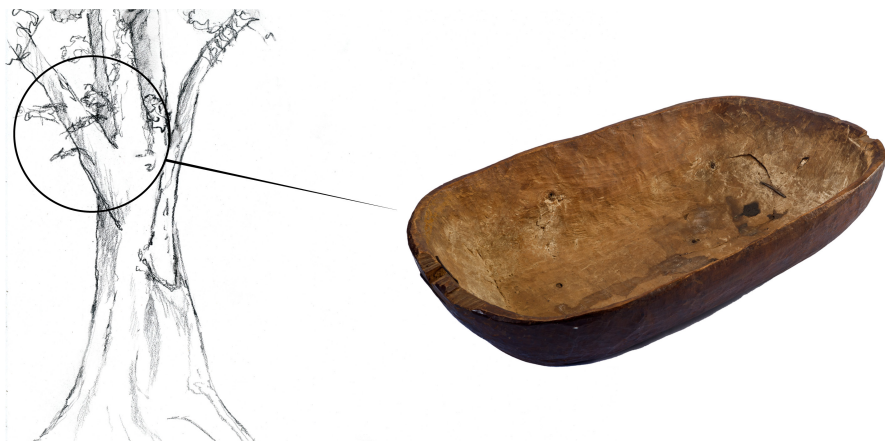


Figura 7. La batea de la imagen no está elaborada del tronco principal del árbol, sino de un brazo de este con múltiples brotes reflejados en los nudos que presenta el objeto. Ilustración elaborada por Marisol Toledo a partir de croquis de Miguel Chapanoff. Batea perteneciente a la Colección Museo Regional de la Araucanía, n.º inv. 1001. Fotografía de Gastón Calliñir Schifferli.

Su forma y tamaño dependen de las necesidades de sus dueños, aunque, en general, obedecen a la costumbre de manipularlos con una sola mano. Los *rali* son importantes en nuestra cultura: el servir y el comer no solo eran actos de recibir, sino también de ofrendar en un gesto recíproco.

Los *rali* de la colección fueron elaborados en madera de *triwe* utilizando una azuela metálica de hoja semicurva (fig. 8). Sus superficies se aprecian muy pulidas, con la intención de una terminación fina. Es probable que el pulimentado se haya hecho no con una herramienta metálica como lima o escofina, sino con un trozo de vidrio, como se observa en el caso del *rali* n.º inv. 959.

Por lo general, los *rali* cumplen una función doméstica, pero eso no excluye su uso ceremonial. En efecto, dos *rali* de la colección poseen características que nos sugieren esto último: las piezas con n.ºs inv. 1004 y 957. El primero corresponde a un *rali* de servicio bastante usado. Fue elaborado en madera de lingue trabajada con azuela de hoja curva tanto en su interior como en el exterior, pulida y alisada por efecto de su empleo continuo. Su tamaño, mayor que el de una porción individual, indica que pudo ser utilizado en ceremonias o eventos colectivos, para llevar y compartir agua, *muday* u ofrenda. Por su forma, debió tomarse con las dos manos. Un rasgo muy interesante es que su pátina interior posee una impronta de vaciado dispuesta



Figura 8. El *mamülfé* Héctor Curiqueo Melivilu muestra dos modos distintos de utilizar el *maichihue*, un tipo de azuela artesanal de hoja metálica plana: a la izquierda, como herramienta de desbaste para el vaciado interior del *rali*, mediante aplicación por golpe directo; y, a la derecha, como herramienta de cepillado para terminación exterior, aplicada por presión.

a modo de una franja de coloración oscura a lo largo de todo su diámetro. Este tipo de marca es común en los artefactos muy utilizados en *mizagun*, es decir, el acto de compartir un líquido (usualmente *muday*) en ceremonia. Es así: la persona sostiene entre sus dos manos el *rali* y lo inclina hacia sí para tomar; luego, lo pasa a la persona que tiene enfrente, quien toma del mismo líquido, inclinando el recipiente desde el lado contrario.

La pieza n.º inv. 957, en tanto, consiste en un *pichi rali*—esto es, un plato pequeño—, también en madera de *triwe*, que se observa muy usado y antiguo. Un objeto como este no es habitual, y lo más seguro es que no sea de uso doméstico, sino exclusivamente ceremonial: solo hemos visto este tipo de utensilio en ceremonias específicas como *machitun* o *nguillatun*. Por su cara exterior, desde el borde hacia su base, tiene impronta de que se desbordó algún tipo de líquido desde el interior—tal vez pueda corresponder a sangre resea—. Su tamaño sugiere una porción individual, mas no de alimento, sino de algún líquido dosificado. Está elaborado a mano con gubia y muy pulido. Es un trabajo fino, especial.

Rufüwe

El término con que se conoce este utensilio en nuestra lengua alude al acto de revolver, de mover algo contenido en un recipiente. En Maquewe se les llama también *witriü*, que significa ‘extraer algo para su traslado’. Generalmente no se elaboraban a partir del tronco principal de un árbol, sino de un brazo o rama de este (fig. 9).



Figura 9. Por lo general, los cucharones se elaboraban a partir de una rama del árbol, no del tronco principal. Ilustración elaborada por Marisol Toledo a partir de croquis de Miguel Chapanoff. Cucharones pertenecientes a la Colección Museo Regional de la Araucanía. Fotografías de Gastón Calliñir Schifferli.

Rali kultrung²⁸

El *kultrung* es un tambor ceremonial propio del pueblo y la cultura *mapuche*. Está elaborado a partir de un *rali* con forma de cuenco cubierto por una membrana de piel animal tensada. Su sonoridad deriva de la vibración de la membrana en su caja de resonancia, producida por un golpe directo efectuado con una vara que actúa como percutor. Esta sonoridad se potencia con la introducción en su interior de diversos objetos mágicos (piedras, *llanca* [‘piedras preciosas’, ‘joyas’], monedas, etc.) propios de la *machi*, que

²⁸ El término *kultrung* significa, literalmente, ‘objeto del sonido o del eco’. Esto implica que cualquier instrumento que produzca sonido vibratorio por percusión podría caer, de manera genérica, dentro de dicha denominación. Por eso al objeto estudiado se le da el nombre específico de *rali kultrung*: para connotar que su caja de resonancia está hecha a partir de un tronco excavado y ahuecado en forma de fuente, plato grande o *rali*.

cascabelean al ritmo de los golpes. A ellos se agrega la propia voz de la *machi* que es introducida en el *kultrung* antes de cerrar y sellar la membrana de cuero. Durante su ejecución, se toca cerca del oído para aumentar la percepción de su vibración, sonoridad y despliegue energético, favoreciendo así el trance y la conexión con el mundo espiritual.

El *rali kultrung* n.º inv. 3816 fue elaborado a partir de un cuero de caballo tensado por medio de lazos y crin de caballo sobre un *rali* en madera de *triwe*. Nos vamos a permitir no pronunciarnos sobre su *werikan* ('diseño en la cubierta de cuero del *kultrung*') en términos de descifrar su contenido. Por lo general, los *rali kultrung* pertenecen a la *machi* o a otra autoridad religiosa ceremonial como *lonko nguillatufe*, y las figuras que llevan se relacionan con quien lo usó y contienen los secretos más profundos de esa persona y de la cultura *mapuche*. Lo sagrado, su energía y conexión cósmica representados en las graficaciones de un *rali kultrung* les pertenece a las personas que trabajan directamente con ellos, y eso está fuera de nuestra competencia y de este trabajo. No somos nosotros los indicados para descifrarlos, por eso nos limitamos a analizar la parte técnica de su fabricación.

Sí podemos decir que una *machi* suele tener de 4 a 5 *kawin kura* ('encuentro de piedras')²⁹ o *rali kultrung*. Creemos que el ejemplar en estudio podría corresponder a un *kultrung* secundario, no principal, de un *machi*, elaborado específicamente para esta persona con la finalidad de ser utilizado en *ayekan*. Quien lo tensó pudo haber sido su propio dueño o dueña. Al hacerlo sonar, podemos apreciar que, asombrosamente, todavía tiene *aukin* ('vibración sonora').

Como sea, resulta perturbador que un objeto como este permanezca en un museo, cuando debió estar en vida y en su muerte con quien era su dueño o dueña. Aun cuando haya llegado de buena forma, la energía de la persona a la que pertenecía ya no está: su *am*, su *püllli* ya no está contenido en él. Por nuestra parte, no percibimos ni dolor ni energía negativa alguna; más bien, está en estado neutro. Considerándolo desde un punto de vista positivo, podríamos decir que, de algún modo, este *rali kultrung* sigue en contacto con otros objetos que forman parte de su entorno y de la cultura *mapuche*. El mundo de los objetos antiguos es misterioso: si bien en este contexto de museo están estancados, sin fluir, tal vez han podido construir una nueva relación energética entre ellos que los hace, al menos, estar en paz, tranquilos, según lo podemos percibir.

²⁹ La expresión alude a las *llanka* o piedras especiales que todo *kultrung* contiene en su interior y que actúan como elementos sonoros complementarios al sonido de la percusión.

Raguiñelwe

Si bien está catalogada por el Museo como *rewe*, esta estatua de madera (n.º inv. 3809) corresponde a un *raguiñelwe*, es decir, una representación material de espíritus acompañantes y conectores entre lo tangible y lo intangible (fig. 10). No necesariamente debió pertenecer a una *machi*, a pesar de que tiene *praprawe* o escalera de cuatro peldaños, que es lo habitual en tal caso: este tipo de estatuas también las tienen los *zomo machife* ('persona que interpreta y media entre la comunidad y el *newen* o fuerza interior de la *machi* cuando esta se encuentra en trance durante la ceremonia'), los *llankan* ('ayudantes de la *machi*') y algunos *lonko*.

Por sus características, no parece haber correspondido a una estatua principal, sino a una de acompañamiento. Probablemente, no fue utilizado en ceremonias, pues no presenta indicios de pintado ni rastros de fluidos. Tampoco tiene rasgos de un uso prolongado, como, por ejemplo, desgaste diferencial por exposición al sol —el cual sería esperable dado que habitualmente son instalados fuera de la casa, con su reverso o espalda orientada a la primera luz del sol—; por lo demás, aún posee corteza, siendo que, en uso, debió haberla perdido. Sus características sugieren, asimismo, que tampoco proviene de un *eltún* ('cementerio').

Junto al *praprawe*, el diseño del *raguiñelwe* estudiado presenta un



Figura 10. *Raguiñelwe* elaborado en madera de canelo. Colección Museo Regional de la Araucanía, n.º inv. 3809. Fotografía de Gastón Calliñir Schifferli.

rostro humano y *chimirrü* ('diadema')³⁰. Los diseños de estos objetos presentan mucha variabilidad al interior de un mismo territorio, ya que obedecen, más bien, a la singularidad de quien lo usa, expresada en un mandato específico de diseño para el *mamüllfe*. En consecuencia, no es posible adscribirlo a un territorio específico.

Fue elaborado en un árbol joven de *foye* o canelo³¹ (*Drimys winteri*), principalmente con hacha. El rostro está tallado con formón, mediante la aplicación de golpes. En la nariz tiene dos orificios de clavos. Su base está cortada, y la cara inferior se encuentra pulida por una lija muy fina o herramienta eléctrica.

Mazo

Mazo (n.º inv. 999) de madera apellinada de especie no conocida, probablemente alóctona. Su veta recuerda la madera de quebracho (quebracho colorado, *Schinopsis balansae*), árbol que crece en Patagonia Argentina y cuya madera es muy pesada, dura y densa, razón por la que fue utilizada para hacer durmientes. El objeto fue elaborado del centro del tronco, correspondiendo la parte más gruesa del mazo a su base (la sección más dura y densa del árbol). No tiene huellas de uso doméstico; solo el desgaste en la base de su sección más gruesa sugiere un apoyo constante sobre una superficie abrasiva como el suelo de tierra. Desconocemos su función específica. No lo reconocemos como un objeto común *mapuche* del *Ngulumapu*³², aunque pudo haberlo sido del *Puelmapu*³³. Tal vez pudo ser empleado para lavar una manta y apalearla en el proceso, como un bastón protector de apoyo y defensa o como garrote de caza. No muestra características de haber sido utilizado como mazo de molienda asociado a un gran mortero.

³⁰ Representación de un *rali* o *metawe* ('vasija') sobre la cabeza, cuya función es proyectar la conexión de la esultura hacia el cielo. La evocación de ambos contenedores se relaciona con la capacidad de recibir y atraer elementos benéficos como luz, aire y lluvia. Algunas interpretaciones no *mapuche* lo consideran un sombrero, que reflejaría la adopción de este elemento por parte de la cultura *mapuche*.

³¹ Especie sagrada en la cultura *mapuche*.

³² Denominación del territorio *mapuche* al oeste de la cordillera de los Andes, hasta el océano Pacífico, en lo que actualmente corresponde a territorio chileno.

³³ Denominación del territorio *mapuche* al este de la cordillera de los Andes, hasta el océano Atlántico, en lo que actualmente corresponde a territorio argentino.

Azadón

El objeto n.º inv. 2016.17 corresponde a una herramienta de cultivo para remover la tierra. Su mango alisado y las huellas en su cabezal sugieren un uso intensivo. Fue elaborado con machete a partir de una sola pieza en madera de luma, apropiada para este fin por su dureza y peso. Se eligió una parte del árbol acorde a la forma requerida, probablemente una extensión de su raíz (fig. 11).

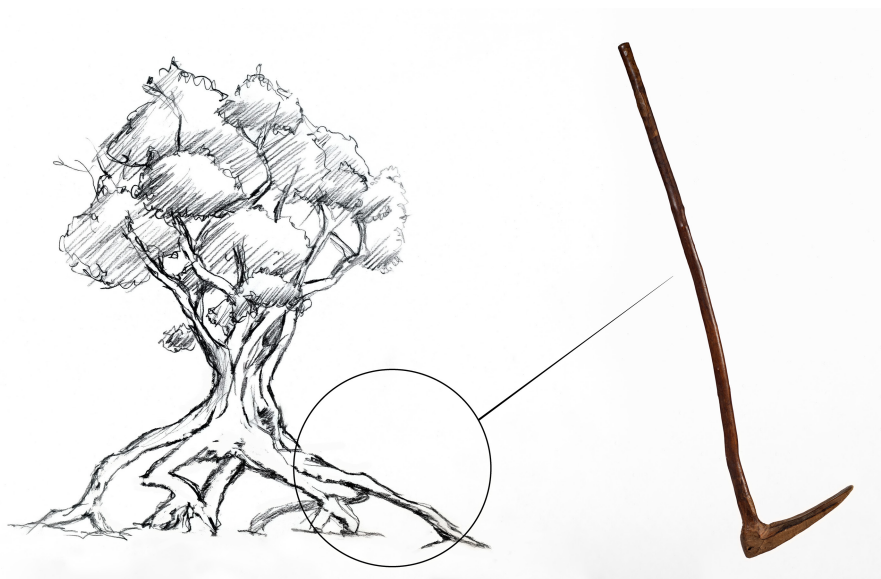


Figura 11. Para la elaboración de este azadón se eligió una sección precisa de la base del tronco y raíz de una luma —es decir, de la parte más dura del árbol—, adecuada a la forma y funcionalidad del objeto. Ilustración elaborada por Marisol Toledo a partir de croquis de Miguel Chapanoff. Azadón perteneciente a la Colección Museo Regional de la Araucanía, n.º inv. 2016.17. Fotografía de Gastón Calliñir Schifferli.

Conclusiones

El trabajo expresado en este artículo no pretende reemplazar aproximaciones científicas al estudio de objetos de museos; más bien, lo que busca es aportar a la coconstrucción de conocimiento acerca de la cultura material *mapuche*, incorporando la mirada de dos *mamüllfe* que, de manera dialógica y colaborativa, expresan su visión respecto de la colección de objetos monóxilos *mapuche* del MRA. A diferencia del conocimiento académico, la base epistemológica

que adoptan los autores corresponde a la filosofía *mapuche*, la cual condensa tanto el conocimiento atesorado y transmitido de forma oral –y, por tanto, colectiva– por dicho pueblo así como su experiencia personal en cuanto *mamüllfe*. Este corpus de saberes les posibilita una aproximación material y simbólica a los objetos analizados.

El análisis objetual comenzó con los aspectos técnicos. Esta etapa se orientó a develar cómo fue elaborado el objeto, a partir de qué materias primas y con cuáles técnicas y herramientas de labrado. Los especialistas concluyeron que la mayoría de los objetos estudiados fueron fabricados con madera de especies nativas y valiéndose de técnicas tradicionales, es decir, labrado por desbaste y empleo de herramientas manuales. Las huellas de corte y labrado permitieron identificar la utilización sucesiva de hacha, azuela, gubias y formones, de acuerdo con una técnica especializada de uso.

Luego, los autores desarrollaron una perspectiva «biográfica» de los objetos, situando cada pieza en determinados contextos de uso. La mayoría de las piezas fue adscrita temporalmente a la segunda mitad del siglo XX y, de acuerdo con las materias primas utilizadas y con ciertos aspectos formales, en algunos casos fue posible inferir sus territorios de origen. Los objetos presentan huellas de haber sido usados en ámbitos domésticos y ceremoniales: algunos tuvieron múltiples aplicaciones (bateas y *weñu*, por ejemplo), mientras otros estuvieron destinados a funciones sumamente específicas (*kultrung*, *pifilka*, *kollong*). Cabe destacar que, de acuerdo con los especialistas, en la cultura material *mapuche* utensilios y artefactos pueden «fluir» a lo largo de sus «vidas» entre distintos ámbitos y funciones.

Otro aspecto importante fue la identificación de aquellos objetos que pudieron haber sido elaborados para una persona y uso específicos por parte de especialistas que trabajan principalmente por encargo, al margen de sistemas de intercambio comercial o circuitos artesanales. Estas piezas tendrían una relevancia cultural mayor que aquellas de uso genérico y habrían pertenecido a miembros prominentes de la sociedad *mapuche*.

Contenidos simbólicos y espirituales relacionados con la comprensión de las materialidades por parte de la cultura *mapuche* están presentes en todo momento. A diferencia del conocimiento occidental, donde los materiales culturales son considerados inertes y, por tanto, cosificados, para estos especialistas se trata de objetos con vida y, por tanto, poseedores de agencia y capaces de interactuar tanto entre ellos como con otras entidades humanas y no humanas. En conformidad con esta visión, los *mamüllfe* se manifiestan

críticos de los museos y de sus dispositivos de exhibición, por cuanto «congelan» el flujo vital del cual los objetos y las materialidades son parte. Ahora bien, no es que se opongan de manera esencialista a que objetos de la cultura *mapuche* sean colectados y exhibidos; lo que desaprueban es el modo en que los museos lo han hecho y lo siguen haciendo, excluyendo las propuestas de los *mapuche* y restringiendo la fluidez de la vida social de los objetos a tipologías rígidas, ya sea contextualistas acordes con su uso (doméstico, ceremonial, utilitario, no utilitario, etc.) o formalistas (agrupación por materialidad). Se muestran críticos asimismo de la exhibición en vitrinas, práctica que impide al público el contacto directo con los objetos. Esto les resulta particularmente contradictorio, considerando que la relación sensorial con las materialidades y la sinestesia son muy importantes en el sistema de aprendizaje *mapuche*—de hecho, el análisis efectuado por los autores se basó en ellas—. Desde la perspectiva de los autores, al prohibirse el contacto entre las personas y los objetos, estos se cosifican, dejan de fluir y se vuelven inaprehensibles para el/la observador/a.

Aun cuando exceden los alcances de este trabajo, las miradas desarrolladas por Curiqueo y Marinao con respecto al museo y a los modos de exhibir los objetos *mapuche* y de vincularlos con los diferentes públicos permiten al MRA, por una parte, explorar de manera crítica su museografía y sus formas de mediación; y por otra, reflexionar sobre la incorporación simétrica de conocimientos y saberes *mapuche* en los procesos y dispositivos de puesta en valor patrimonial. La información aportada por los autores viene a subsanar, en parte, la ausencia de información documental sobre estas piezas en los sistemas de registro e inventario del MRA. En su gran mayoría, se trata de objetos sin datos de autoría, contexto de producción o uso, que han recibido poca atención del mundo académico, salvo por las iniciativas desarrolladas a comienzos de los 90 por los investigadores del propio Museo. Dada esta situación, el aporte de Curiqueo y Marinao a la comprensión de la colección patrimonial de objetos monóxilos pertenecientes al pueblo *mapuche* es de sumo valor.

Referencias

- Adorno, T. (2008). *Crítica de la cultura y la sociedad I*. Madrid: Akal.
- Aldunate, C. (1989). Estadio alfarero en el sur de Chile. En J. Hidalgo *et al.* (eds.), *Culturas de Chile. Prehistoria: desde sus orígenes hasta los albores de la conquista* (pp. 329-348). Santiago: Ed. Andrés Bello.

- Alvarado, 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. <https://www.museorancagua.gob.cl/sitio/Contenido/Colecciones-digitales/97801:Las-nuevas-vidas-de-los-objetos-mapuches>
- Álvarez, E. (2021). *El diseño representado a través de la artesanía. Emprendedores de la etnia mapuche. Región de la Araucanía, Chile*. Cuaderno 90. Centro de Estudios y Comunicación.
- Bengoa, J. (2003). *Historia de los antiguos mapuches del sur. Desde antes de la llegada de los españoles hasta las paces de Quilín*. Santiago: Catalonia.
- Bizama, K. (2021). *Nütram* (conversación), una herramienta con pertinencia cultural en la investigación en contexto mapuche. *Revista Inclusiones*, 8, 344-358. <https://revistainclusiones.org/index.php/inclu/article/view/2544>
- Bragg, K. (1981). *La etnobotánica y ecología humana de una comunidad indígena de Chile*. Rhode Island: The Thomas J. Watson Foundation.
- Canals, A. (2017) *(Re)presentar al indígena. El discurso sobre los mapuche en los museos de Chile* [tesis de doctorado]. Universidad de Barcelona.
- Catrileo, M. (1992). Tipos de discurso y texto en *mapuzugun*. *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, (5), 63-70.
- Dietz, G., Cortés, M., Selene, L., Jiménez, Y. y Mendoza, R. (2009). Estudios interculturales: una propuesta de investigación desde la diversidad latinoamericana. *Sociedad y Discurso*, (16), 57-67. <https://doi.org/10.5278/ojs.v0i16.862>
- Dillehay, T. D. (1984). A Late Ice Age settlement in southern Chile. *Scientific American*, (251), 100-109.
- Dillehay, T. D. (ed.). (1989). *Monte Verde: A Late Pleistocene settlement in Chile. Vol. 1. Paleoenvironment and site context*. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press.
- Domeyko, I. (1846). *Araucanía i sus habitantes. Recuerdo de un viaje hecho en las provincias meridionales de Chile, en los meses de enero i febrero de 1845*. Santiago: Imprenta Chilena.
- Donoso, C. (1971). *Museo Regional de la Frontera Museo Araucano, Temuco, Chile. 30 años de vida*. Padre las Casas: Imprenta y Editorial San Francisco.
- Foerster, R. (1995). *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago: Editorial Universitaria.
- García, M. (2021). Territorios y tallados. Narrativas de identidad cultural y nacional del pueblo mapuche. *ALPHA*, (53), 191-208. <https://doi.org/10.32735/S0718-2201202100053950>

- Gay, C. (2018). *Usos y costumbres de los araucanos*. Santiago: Editorial Taurus.
- Góngora y Marmolejo, A. (1536-1575/1862). *Historia de Chile. Desde su descubrimiento hasta el año 1575*. Colección de Historiadores de Chile. Tomo II. Santiago: Imprenta del Ferrocarril.
- González de Agueros, P. (1791). *Descripción historial de la provincia y archipiélago de Chiloé en el Reyno de Chile, y Obispado de la Concepción*. Madrid: Imprenta de don Benito Cano.
- Grebe, M. E. (1993-1994). “El subsistema de los ngen en la religiosidad mapuche”. *Revista Chilena de Antropología*, 45-64.
- Grebe, M. E. (2000). Relaciones hombre/naturaleza en la cultura mapuche. Los *Ngen*: sus implicancias y proyecciones socioculturales. En *IX Jornada de Alternativas Religiosas en América Latina* (pp. 1-8). Buenos Aires.
- Hilger, I. (1957). *Araucanian child life and its cultural background*. Washington: Smithsonian Institution.
- Joseph, C. (1930). Antigüedades de la Araucanía. *Revista Universitaria de la Universidad Católica de Chile*, 15(9), 1171-1235.
- Joseph, C. (1931). La vivienda araucana: (continuación): artefactos de madera. *Anales de la Universidad de Chile*, (2), 229-251.
- Latcham, R. (1924). La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Lenz, R. (1897). Estudios araucanos. Materiales para el estudio de la lengua, la literatura i las costumbres de los indios. *Anales de la Universidad de Chile*, (XCVII), 1-447.
- Mac Grail, S. (1985). Toward a classification of water transport. *World Archaeology*, 16(3), 289-303.
- Malik, B. y Ballesteros, B. (2015). La construcción del conocimiento desde el enfoque intercultural. *Diálogo Andino*, (47), 15-25.
- Menard, A. (2017). Cachureos, mercancías, reliquias, monumentos. Vida y vitalidad de los fetiches en la era de la patrimonialización. En *Tramas de la diversidad. Reflexiones, debates y propuestas en torno al patrimonio en Chile*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Menard, A. (2018). Sobre la vida y el poder de las piedras: *Newenke kura* en el Museo Mapuche de Cañete. *Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural*. <https://www.museomapuchecanete.gob.cl/publicaciones/sobre-la-vida-y-el-poder-de-las-piedras-newenke-kura-en-el-museo-mapuche-de-canete>
- Moesbach, E. W. (1930). *Vida y costumbres de los indígenas araucanos de la segunda mitad del siglo XIX*. Santiago: Imprenta Cervantes.

- Mora, H. y Samaniego, M. (2018). *El pueblo mapuche en la pluma de los araucanistas. Seis estudios sobre construcción de la alteridad*. Santiago: OchoLibros.
- Ñanculef, J. (2016). *Tayiñ mapuche kimiün*. Epistemología mapuche - Sabiduría y conocimientos. Santiago: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
- Oliver, C. (1941). *El Museo Araucano de Temuco*. Temuco: Ediciones Arauco.
- Pavez, J. (2015). *Laboratorios etnográficos. Los archivos de la antropología en Chile (1880-1980)*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- Rapoport, E. y Ladio, A. (1999). Los bosques andino-patagónicos como fuentes de alimento. *Bosque*, 20(2), 55-64.
- Rosales, D. de (1678/1877). *Historia general del reyno de Chile, Flandes indiano*. Valparaíso: Imprenta de El Mercurio.
- Ruffer, M. (1984). La exhibición del otro: tradición, memoria y colonialidad en museos de México. *Antíteses*, 7(14), 94-120. <http://dx.doi.org/10.5433/1984-3356.2014v7n14p94>
- Skewes, J. y Guerra, D. (2015). Sobre árboles y personas: La presencia del roble (*Nothofagus obliqua*) en la vida cordillerana mapuche de la cuenca del río Valdivia. *Atenea*, (512), 189-210.
- Smith-Ramírez, C. (1996). Algunos usos indígenas-tradicionales de la flora del bosque templado. En J. Armesto, C. Villagrán y M. Kalin (eds.), *Ecología de los bosques nativos de Chile* (pp. 389-404). Santiago: Editorial Universitaria.
- Thomasson, K. (1963). Araucarian lakes. *Acta Phytogeographica Sve*, (47), 1-139.
- Treutler, P. (1958). *Andanzas de un alemán en Chile: 1851-1863*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- Vargas, C. (2019). *Los aportes de Claude Joseph sobre el mundo mapuche: cultura material y fotografía del Museo Histórico Nacional*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.mhn.gob.cl/publicaciones/los-aportes-de-claude-joseph-sobre-el-mundo-mapuche-cultura-material-y-fotografia-del>
- Villagrán, C. (1998). Etnobotánica indígena de los bosques de Chile: sistema de clasificación de un recurso de uso múltiple. *Revista Chilena de Historia Natural*, (71), 245-268.
- Vivar, G. de. (1558/1966). *Crónica y relación copiosa y verdadera de los reinos de Chile*. Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina.

- Zumaeta, H. y Sánchez, M. (1993). (A) Documentación de objetos artesanales de la colección base del Museo Regional de la Araucanía IX Región. En *FAIP Informes* (pp. 22-28). Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Zumaeta, H. y Sánchez, M. (1993). (B) Documentación de colecciones etnográficas: La madera. *Museos*, (17), 5-6.
- Zumaeta, H. y Sánchez, M. (1994). Documentación de colecciones etnográficas de madera: Artesanos de Liquiñe, X Región. En *FAIP Informes* (pp. 29-33). Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.