

COLECCIÓN BAJO LA LUPA

# El despertar de los objetos

Museos, colecciones y conocimientos



GABRIEL CANTARUTTI  
JOSÉ MIGUEL RAMÍREZ  
JAVIERA ALARCÓN  
ANDRÉ MENARD  
SUSANA CHACANA  
JUAN PAINECURA & MIGUEL CHAPANOFF  
MANUEL SAN ROMÁN

Selección de textos  
DANIEL QUIROZ



EL DESPERTAR DE LOS OBJETOS.  
MUSEOS, COLECCIONES Y CONOCIMIENTOS

*Colección Bajo la Lupa*  
*Volumen II*

©Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. 2019.  
Inscripción N° 310.092

ISBN 978-956-244-464-4

El despertar de los objetos.  
Museos, colecciones y conocimientos

*Gabriel Cantarutti, José Miguel Ramírez, Javiera Alarcón, André Menard,  
Susana Chacana, Juan Painecura & Miguel Chapanoff, Manuel San Román*

Selección de textos  
*Daniel Quiroz*

Derechos exclusivos reservados para todos los países

Director del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural  
y Representante Legal  
*Carlos Maillat Aránguiz*

Subdirectora de Investigación  
y Directora Responsable  
*Susana Herrera Rodríguez*

Diseño de portada y diagramación  
*Leticia Martínez Vergara*

Editora de textos  
*Pilar de Aguirre Cox*

Editora de imagen  
*Marisol Andrea Toledo Peñaloza*

Coordinadora Proyecto Bajo la Lupa  
*Daniela Mahana Goldberg*

Fotografía portada  
*Kitra con dos figuras ornitomorfas. Museo Regional de la Araucanía.*  
*Juan César Astudillo*

Ediciones del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural  
Av. Libertador Bernardo O'Higgins n° 651  
Teléfono: 56-2-23605278  
[www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl](http://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl)  
Santiago, Chile, 2019.

IMPRESO EN CHILE/PRINTED IN CHILE

EL DESPERTAR DE LOS OBJETOS.  
MUSEOS, COLECCIONES Y CONOCIMIENTOS

GABRIEL CANTARUTTI  
JOSÉ MIGUEL RAMÍREZ  
JAVIERA ALARCÓN  
ANDRÉ MENARD  
SUSANA CHACANA  
JUAN PAINECURA & MIGUEL CHAPANOFF  
MANUEL SAN ROMÁN

SELECCIÓN DE TEXTOS  
DANIEL QUIROZ



Chile  
en marcha



SUBDIRECCIÓN DE  
INVESTIGACIÓN



## ÍNDICE

### PRESENTACIÓN

9

La alfarería pintada en los albores de la cultura  
diaguita chilena del valle del Limarí

**GABRIEL CANTARUTTI REBOLLEDO**

11

La colección Isla de Pascua del Museo de Historia  
Natural de Valparaíso

**JOSÉ MIGUEL RAMÍREZ ALIAGA**

49

Colección de tallado en madera contemporáneo del  
Mapse-Museo Rapa Nui

**JAVIERA ALARCÓN OSSA**

71

Sobre la vida y el poder de las piedras: *nwenke kura* en el  
Museo Mapuche de Cañete

**ANDRÉ MENARD**

105

*Tariwe* de machi: investigación y documentación

**SUSANA CHACANA HIDALGO**

137

*Kitras* de plata del Museo Regional de la Araucanía: artefactos fumatorios  
en la cultura mapuche

**JUAN PAINECURA ANTINAO & MIGUEL CHAPANOFF CERDA**

153

Los arpones y armas de hueso de las colecciones del Museo Antropológico  
Martin Gusinde: tecnología emblemática de la interacción entre humanos y  
el mar en el confín de América

**MANUEL SAN ROMÁN BONTES**

183

AUTORES

205

## PRESENTACIÓN

Los objetos que forman las colecciones de nuestros museos se encuentran, en muchos casos, dormidos y pasan desapercibidos para las personas. Todo intento por “despertarlos” es una real contribución al conocimiento que necesitamos tener de las poblaciones que los fabricaron y usaron, y de los procesos que pueden explicar su desprendimiento. Los diversos trabajos que constituyen este libro buscan sacar a los objetos del sopor en el que se encuentran.

Los museos, por su parte, son una fuente inagotable de información sobre (a) los pueblos que construyeron y usaron los objetos que las constituyen y (b) el momento histórico en que los entregaron o perdieron. Un estudio de los objetos que custodian nos muestra, entonces, la forma como sus dueños enfrentaron y resolvieron los problemas que su ambiente les deparaba no sólo en un instante sino a través de los tiempos. Los objetos también entregan información sobre aquellos que las recogieron y guardaron.

Las colecciones estudiadas surgen en el seno de los grupos humanos que llamamos hoy “pueblos originarios”: diaguitas, rapanui, mapuches, yaganes. Por esta razón (y muchas otras) acostumbramos a nombrarlas colecciones etnográficas. Se intenta mostrar, en sus materialidades, estilos de vida de un pasado ajeno; es nostalgia pura de un mundo que se ha ido, en parte, por nuestras propias acciones.

Las colecciones etnográficas son el reflejo de un contacto asimétrico entre culturas enormemente diferenciadas. Hombres que entregan objetos, repletos de profundos significados que se ignoran, para recibir sólo baratijas de poca monta, en principio inútiles. Los objetos etnográficos son fragmentos inconexos, “restos de un naufragio”.

El antropólogo-poeta Juan Carlos Olivares ha expresado de manera singular la naturaleza de los objetos etnográficos y sus palabras nos ofrecen un escenario en donde situar cada uno de los trabajos que componen este libro:

“En los museos, los objetos etnográficos pueden extraviar la luz de su claridad. Intromisión de la incertidumbre en el mensaje. La inmanencia se transforma en opacidad. Dejan de ser cosas diáfanas, se convierten en oscuridades, “agujeros de gusanos”, “agujeros negros”. Cosas singulares, de

pulso inescrutable que podría destruirnos si entramos en él. Estrellas rotas, intensamente densas, no dejan escapar su luz radiante. Se impregnan de insignificancia, se traspasan de nihilidad. Gritos atragantados, inmóviles, nada pueden decir. Es la destrucción misteriosa de la profundidad significativa de las cosas. En ese silencio, las ilusiones escriben sus textos, repletan los museos de fantasmas, nos engañan. El hombre que estaba escondido, el constructor, vuelve a desaparecer otra vez”<sup>1</sup>.

Objetos opacos, objetos dormidos. Disponibles para ser escrutados. Nos hemos acostumbrado a creer que sólo las culturas “primitivas”, los “aborígenes”, “los otros”, producen objetos etnográficos, sin embargo, esa idea es una falsa creencia. ¿Qué pasa con nuestras propias y también fascinantes colecciones etnográficas, qué pasa con aquellos objetos que nuestra propia cultura crea y desecha con increíble rapidez? No están en los museos, no al menos en nuestros museos. El futuro es, por decir lo menos, oscuro, si estas instituciones no se preocupan por rescatar estos trozos de nuestra historia.

**Daniel Quiroz Larrea**

Subdirección de Investigación,  
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

---

<sup>1</sup> Olivares, Juan Carlos (1992) El engaño de los objetos opacos: los Selk'nam en la Colección Gusinde (1917-1924). *Museos*, 13: 17-20.

# LA ALFARERÍA PINTADA EN LOS ALBORES DE LA CULTURA DIAGUITA CHILENA DEL VALLE DEL LIMARÍ

Gabriel Cantarutti Rebolledo

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo se ofrece una caracterización de aquellos conjuntos cerámicos encontrados en el valle de Limarí que marcan el inicio de la tradición alfarera que posteriormente cristalizará en la inconfundible alfarería diaguita chilena de estilo Clásico (Cornely, 1956). La definición y caracterización arqueológica de las comunidades creadoras de la alfarería que describimos en esta investigación es una materia sobre la cual aún existen grandes vacíos e interrogantes, pese a ser una temática presente desde comienzos del siglo XX, cuando la cultura diaguita fue reconocida arqueológicamente (Latcham, 1928). Desde entonces, se han propuesto secuencias y entidades arqueológicas en función de determinadas distribuciones y atributos de ciertos tipos de cerámica con decoración pintada, planteamientos que en este trabajo pretendemos sintetizar y discutir a la luz de las más recientes investigaciones. Ello nos llevará a examinar cómo fue definido el complejo cultural Las Ánimas y cómo se lo diferenció de la cultura diaguita chilena, advirtiendo la escasa cohesión y alta variabilidad que expresa como categoría cultural dicho complejo entre las áreas de Copiapó y el Limarí.

Los avances logrados en los últimos quince años a partir del estudio de colecciones museológicas y del registro de las evidencias más recientes nos permitirán formular preguntas y, finalmente, dejar planteadas hipótesis de trabajo —que esperamos someter a contrastación en futuras entregas— sobre la naturaleza del complejo cultural Las Ánimas en el Elqui y algunas de sus implicancias para el Limarí. Finalmente, ofrecemos una caracterización de los tipos cerámicos que, hasta ahora, consideramos que marcan los inicios de la tradición alfarera diaguita, al menos en la zona norte del mencionado valle.

En gran medida, este trabajo se organiza a partir de una exhaustiva revisión bibliográfica, que por razones de espacio hemos intentado sintetizar al máximo, privilegiando las referencias a obras de síntesis antes que a estudios más específicos. En particular, la caracterización del material cerámico del Limarí descansa mayoritariamente en trabajos de registro de colecciones efectuados junto al colega Rodrigo Mera hace ya varios años en el propio Museo del Limarí (en adelante, ML); con el colega Carlos Osorio en el Museo Nacional de Historia Natural (en adelante, MNHN); y por el autor en el Museo Arqueológico de La Serena (en adelante, MALS).

Nuestra motivación ha sido la de difundir, tanto entre el público general como entre lectores especializados, los principales atributos de tipos cerámicos poco conocidos del centro de la Región de Coquimbo, así como acercar a una audiencia más amplia las visiones y preguntas que hoy nos planteamos en torno al complejo cultural Las Ánimas y los inicios de la cultura diaguita.

#### DE LA ETAPA DIAGUITA ARCAICA AL COMPLEJO CULTURAL LAS ÁNIMAS

La primera caracterización de la cultura diaguita chilena, incluida la formulación de su nombre, fue obra del pionero de la arqueología chilena Ricardo E. Latcham (1928, 1937). Para este investigador, la historia de los diaguitas estaba marcada por influencias foráneas y desarrollos locales susceptibles de ser identificados en la producción alfarera. De acuerdo con esa visión, planteó una secuencia de cinco etapas para esta cultura, teniendo a la vista alfarería que hoy denominamos como «Ánimas IV», «Diaguita Transición», «Diaguita Clásico», «Cuarto Estilo», y de la fase «Diaguita-Inca». Latcham (1937) argumentó que todas estas manifestaciones eran propias del desarrollo cultural de una misma entidad arqueológica, postura que basó en superposiciones estratigráficas observadas en áreas funerarias y en un enfoque evolucionista del material cerámico.

Por los mismos años en que Latcham daba a conocer sus obras de síntesis sobre la cultura diaguita chilena, Francisco Cornely iniciaba un período de investigaciones que se extendió por casi tres décadas a lo largo del Norte Semiárido (en adelante, NSA). A partir de ellas, modificó

la secuencia propuesta por Latcham y dividió «la evolución de la alfarería dibujada de este pueblo en cuatro etapas: *la arcaica, la de transición, la clásica y la de influencia incaica*» (Cornely, 1956, p. 21). El investigador empleó estos nombres para denominar estilos cerámicos, pero en sus textos dichas categorías también fueron utilizadas para distinguir cuatro etapas culturales en las cuales habrían sido producidos los respectivos estilos cerámicos, y que el autor correlacionó especialmente con transformaciones en los modos de sepultación. Aunque Cornely (1956) advirtió importantes contrastes entre la cerámica que llamó «diaguita arcaica» (siguiendo a Latcham, 1932) y la de etapas posteriores, defendió la idea de que esta alfarería era característica de la primera etapa de la cultura diaguita chilena. Desafortunadamente, el investigador nos dejó un escaso registro de las asociaciones materiales observadas en las sepulturas que contenían dicha cerámica.

En la década de los setenta se dieron pasos importantes para plantear la existencia de una entidad arqueológica anterior y distinta a la cultura diaguita chilena. La nueva propuesta comenzó a tomar forma cuando Julio Montané (1969), siguiendo el criterio de sitio-tipo, distinguió cuatro tipos cerámicos que denominó «Las Ánimas I», «II», «III» y «IV» (figs. 1 y 2) dentro de la alfarería que Cornely (1956) había llamado «diaguita arcaica». Planteó entonces que los tipos alfareros que pasaba a llamar «Las Ánimas» debían formar «parte de un conjunto ergológico» (Montané, 1969, p. 170) que, aunque posterior a El Molle y anterior al diaguita chileno, podía haber llegado a ser contemporáneo con el fin del primero y el comienzo del segundo. Aunque no propuso un nombre para aquel «conjunto ergológico», no descartó que la entidad tuviera una fase temprana, caracterizada por los tipos Ánimas I y II, y otra tardía, asociada con los tipos Ánimas III y IV.

Fue Gonzalo Ampuero quien introdujo el concepto de «complejo cultural Las Ánimas» (en adelante, CCLA) (Ampuero, 1973; Ampuero e Hidalgo, 1975), integrando las proposiciones que hemos revisado de Montané con nuevos datos derivados de contextos domésticos —conchales— de los sitios Los Pozos de Puerto Aldea (Montané, 1960a), Punta Teatinos, (Montané 1960b), Compañía de Teléfonos y áreas funerarias del sitio Punta de Piedra (Ampuero, 1973). Concluyó que el tipo Ánimas IV era parte integral del

desarrollo alfarero de la cultura diaguita chilena y que, por consiguiente, debía ser incluido como uno de los tipos cerámicos del estilo Diaguita Transición. Por otro lado, propuso que los tipos cerámicos Ánimas I, II y III debían ser contemporáneos, pero anteriores al estilo Transición, y podían considerarse característicos del CCLA (Ampuero, 1973, 1978). Por aquellos años el autor recalca que la propuesta presentaba varios vacíos, pero el descubrimiento accidental de una extensa área funeraria durante la remodelación de la plaza de Coquimbo en 1981 contribuyó a modificar este panorama.



Figura 1. Dos pucos hallados en Quebrada Las Ánimas, valle del Elqui. (a) y (b) Pucos tipo Ánimas I, vistas lateral y superior. Museo Nacional de Historia Natural, n° inv. 10806. Fotografías de Gabriel Cantarutti. (c) y (d) Pucos tipo Ánimas II, vista lateral y detalle. Museo Arqueológico de La Serena, n° inv. 81-5. Fotografías de Romina Moncada.



Figura 2. (a) y (b) Puco tipo Ánimas III hallado en Tongoicillo, posiblemente cerca de Guanaqueros, vistas lateral y superior. (c) y (d) Puco tipo Ánimas IV encontrado en La Chimba, cerca de Ovalle, vistas lateral e inferior. Museo del Limarí, n°s inv. 51 y 1277, respectivamente. Fotografías de Darío Tapia y Gabriel Cantarutti.

Los trabajos en el sitio Plaza de Coquimbo (Castillo, 1984; Castillo *et al.*, 1985) permitieron por primera vez excavar en forma controlada contextos funerarios (34 en total) atribuidos al CCLA en la costa del valle del Elqui. El sitio arrojó un patrón de sepultación en el cual destacaba la disposición de camélidos completos (en 18 entierros), usualmente en número de uno o dos, acompañando a una persona adulta y, en ocasiones, a niños. Los contextos proporcionaron una variada colección de materiales, incluidos artefactos de piedra tallada y pulimentada, de hueso y de metal a base de cobre, además de una cantidad menor, pero aun así importante, de objetos de concha y madera, minerales (pigmentos) y alfarería. En relación

a esta última, la única vasija con decoración pintada hallada en los entierros correspondió al tipo Ánimas I y su presencia fue clave para asignar el conjunto de sepulturas al CCLA.

En el mismo año en que se realizaron los descubrimientos en Plaza de Coquimbo tuvo lugar otro importante hallazgo de sepulturas en Chancoquín Chico (Kuzmanic, 1988), en la hoya del Huasco (río Tránsito). Los hallazgos dieron pie para presentar una breve revisión de antecedentes conocidos sobre sitios que confirmaban la distribución de los tipos cerámicos Ánimas I y II, y por ende del CCLA, desde la costa hasta la cordillera del Valle de Huasco (Kuzmanic, 1988).

Poco después, Gastón Castillo (1989) realizó la primera caracterización global del CCLA, basándose en la colección reunida en el sitio Plaza de Coquimbo para la descripción de sus distintas materialidades. En función de la presencia de alfarería decorada diagnóstica para el complejo, el investigador confirmó la extensión de este entre los valles de Copiapó y Limarí, en tanto que estimó su ubicación temporal entre los años 800 y 1200 d. C. Dicho rango, al parecer, se obtuvo de la conversión a años calendáricos, aunque sin calibración, de los dos fechados radiocarbónicos que se tenían de contextos atribuidos al complejo Las Ánimas. El primero, a partir de carbón del conchal de Compañía de Teléfonos, entregaba una fecha de 905 d. C. ( $1045 \pm 95$  AP) (Ampuero, 1973), mientras que el segundo, obtenido de un objeto de madera hallado en la sepultura 12 de Plaza de Coquimbo, arrojaba una fecha de 1210 d. C. ( $740 \pm 60$  AP) (Niemeyer *et al.*, 1991).

Investigaciones posteriores en la hoya del río Copiapó aportaron información sustantiva sobre la prehistoria de sus valles y las características locales del CCLA (Niemeyer *et al.*, 1998). Desde los trabajos de Niemeyer y su equipo en Copiapó, se ha entendido el complejo Las Ánimas como una entidad arqueológica con una fuerte variabilidad valle a valle, distribuida desde la zona de Copiapó hasta el valle de Limarí, en la mitad norte de la Región de Coquimbo. Curiosamente, la vinculación de este último valle con el CCLA solo se ha sustentado en la presencia del tipo cerámico Ánimas III, detectado también en la hoya del Elqui, pero no más al norte.

En los últimos años, teniendo en consideración la diversidad del registro en el NSA, hemos optado por reemplazar las referencias al CCLA por la expresión «grupos del período Alfarero Medio» (Troncoso *et al.*, 2016): con ella se ha procurado aludir a sociedades ubicadas entre el período Alfarero Temprano y el Intermedio Tardío, evitando otorgarles una identidad cultural subordinada a dicho complejo. Ciertamente, el principal elemento unificador en el registro, al menos entre la zona de Copiapó y el valle del Elqui, es la presencia de los tipos cerámicos Ánimas I y II. Por lo mismo, estimamos conveniente comentar algunos aspectos sobre la variabilidad regional de estos.

#### REVALUANDO ANTIGUAS Y MODERNAS EVIDENCIAS: NUEVAS INTERROGANTES SOBRE EL COMPLEJO CULTURAL LAS ÁNIMAS

En la última década se ha retomado el estudio de la variabilidad que presentan los tipos cerámicos Ánimas I y II, y su distribución espacial, siempre trabajando con piezas completas o semicompletas. Es así como Garrido (2007) y Guajardo (2008) han confirmado que en el tipo Ánimas I las formas varían entre elipsoidales verticales (también llamadas «acampanadas») y tronco-cónicas, con bases casi exclusivamente planas. A juzgar por la frecuencia de piezas completas documentadas y referencias bibliográficas relativas a fragmentería Ánimas I a lo largo del NSA, cabe pensar que este tipo sería más frecuente en los valles de Copiapó y Huasco, y más escaso en el Elqui, donde hasta ahora solo se han registrado tres piezas procedentes de contextos funerarios en distintos sitios de su curso inferior (tabla 1). En coherencia con esta apreciación, Garrido (2007) ha postulado que la más tardía cerámica Copiapó habría sido directa heredera de los hábitos productivos de la cerámica Ánimas I, tesis que se sustenta en atributos comunes como la morfología de pucos, la disposición de campos y estructuras de diseño, ciertos motivos y aspectos tecnológicos de las pastas (cocción, tipos y tamaños de inclusiones). También el tipo Ánimas II es considerado por el autor como antecedente estilístico de la cerámica Copiapó, en virtud de que comparte casi todos sus rasgos con el tipo

Ánimas I —en efecto, solo los distingue el hecho de que las vasijas Ánimas II presentan superficie interior negra, algo que Montané (1969) atribuyó a que habrían sido sometidas a una atmósfera reductora—.

Resulta interesante observar que el tipo Ánimas II presenta variaciones morfológicas entre las piezas procedentes de las zonas de Copiapó y Huasco, y aquellas que suelen encontrarse en el Elqui (Castillo *et al.*, 1985). De las once vasijas que conocemos para este valle, diez presentan un perfil subesférico<sup>1</sup> y base cóncava, es decir, con una oquedad central en la cara externa que a veces sobresale por la cara interna de la pieza, rasgo que fuera ya observado por Montané (1969). En el valle del Huasco y Copiapó, en tanto, parecen prevalecer las formas llamadas «acampanadas» y «tronco-cónicas» (Niemeyer, 1998), también descritas como elipsoides verticales (Garrido, 2007) u ovoides invertidas (Guajardo 2008), con una base exterior plana. Estas formas, compartidas con el tipo Ánimas I, son las que se presentan como antecedente directo de los tipos Copiapó. Más al sur, en tanto, las formas subesféricas con paredes de perfil curvo y bases cóncavas del tipo Ánimas II del Elqui guardan estrecha relación con los atributos morfológicos de su contemporáneo Ánimas III y con la cerámica que Ampuero (1978) ha atribuido a la Fase I de la cultura diaguita, es decir, el tipo Ánimas IV y vasijas que Cornely (1956) clasificó como de estilo Diaguita Transición. En consecuencia, y de acuerdo con los actuales cuadros cronológicos, podría decirse que, en el Elqui, la forma característica de los tipos Ánimas II y III del complejo Las Ánimas sería un antecedente de las vasijas de perfil subesférico y base cóncava diaguitas. No obstante, ¿qué tan seguros estamos de que los tipos cerámicos Ánimas I, II y III son contemporáneos y anteriores a los tipos Ánimas IV y al estilo Transición?

Hasta ahora, las asociaciones cerámicas sugieren situaciones contrapuestas cuando se comparan contextos domésticos y funerarios. En el sitio Los Pozos de Puerto Aldea (Montané, 1960a) se ha destacado la existencia

---

<sup>1</sup> Utilizamos el término «subesférico» para englobar dentro de un solo concepto piezas que otros autores han descrito como «de perfil simple» y forma «semiesférica», «hemisférica» y de «elipsoides horizontales».

de conchales en los que se verificó una secuencia de ocupación iniciada con cerámica Las Ánimas, seguida de alfarería Diaguita Transición y, finalmente, Diaguita Clásica (Ampuero, 1989, 2007). Sin embargo, no debería olvidarse que en dos de los conchales se registraron asociaciones entre fragmentos de cerámica estilo Diaguita Transición y Ánimas III, que hicieron sospechar a Montané la posibilidad de una relativa contemporaneidad entre ambos. A partir de las ilustraciones de este material realizadas por Guajardo (2011), es evidente que la mayoría, si no todos los fragmentos de estilo Transición consignados por Montané pertenecen al tipo cerámico Ánimas IV, dos de los cuales presentan diseños con pintura negra-ferrosa (usualmente llamada de «hierro oligisto»), situación que estrecha los vínculos con el tipo cerámico Ánimas III. Desafortunadamente, los materiales recuperados de estos trabajos no conservan adecuadas referencias de excavación, por lo cual es imposible hacer una reevaluación de las asociaciones contextuales.

La asociación estratigráfica de los tipos Ánimas I, II, y III detectada por Ampuero (1973) en conchales del sitio Compañía de Teléfonos fue confirmada en otro del sitio El Olivar, sector E de Brillamar, en una excavación acotada de 4 x 2 m, dirigida por el autor y Gloria Cabello (Guajardo, 2011). En ambos sitios, la presencia de fragmentos Ánimas I y II es minoritaria, e incluso varios de los fragmentos de uno y otro tipo pertenecían a una misma vasija (tablas 1 y 2). Los fragmentos Ánimas III, en tanto, sin ser abundantes, son mayoritarios en ambos conchales, y en los dos se registra la presencia del tipo cerámico Ánimas IV y alfarería Transición, pero dentro de estratos superiores, es decir, como parte de ocupaciones más tardías. Las más recientes excavaciones conducidas por Paola González y el autor de este trabajo en El Olivar revelan que en los sectores de las exparcelas 105 y 106 existe casi una treintena de conchales, y en ellos también se registró durante la excavación de sondeos la presencia de los tipos Ánimas I, II, III, y IV. Sin embargo, las relaciones estratigráficas entre estos y otros tipos cerámicos se encuentran aún en etapa de estudio.

TABLA 1

Zona	Sitio/procedencia	Descripción de alfarería Ánimas I observada	Referencia
Copiapó	Pacara de Puntilla Blanca	Fragmentería en número indeterminado procedente de excavaciones y recolecciones superficiales.	Niemeyer, 1998
Copiapó	Algún sitio en el río Jorquera	Puco de la colección particular de Juan Carlos Carmona.	Garrido, 2007
Copiapó	La Puerta A	Puco sin mayores antecedentes conservado en el Museo Arqueológico de La Serena (n° 14797).	Garrido, 2007; Guajardo, 2008; Inventario MALS
Copiapó	-	Puco sin antecedentes conservado en el Museo Regional de Atacama (n° 1.1118).	Garrido, 2007; Guajardo, 2008
Copiapó	Área de Obispio	Puco de la colección particular de Juan Carlos Carmona.	Garrido, 2007
Copiapó	Área de Caldera	4 pucos obtenidos en la zona de Caldera e incluidos en la colección Ludwig del Museo de Historia Natural de Valparaíso (n°s 804, 853, 939, 949).	Garrido, 2007; Guajardo, 2008
Huasco	Alero Pastero	2 fragmentos obtenidos de una excavación, a 40 cm de profundidad.	Kuzmanic, 1988
Huasco	Juntas de Valeriano	Fragmentería en número indeterminado al abrir un camino de penetración.	Kuzmanic, 1988
Huasco	Chancoquín Chico	10 fragmentos hallados en sedimentos por sobre el entierro 2.	Kuzmanic, 1989
Huasco	La Huerta de Alto del Carmen	Pucos dispuestos sobre el cráneo de dos individuos flectados. Los contextos incluían una espátula de hueso y restos de conchas.	Kuzmanic, 1988
Huasco	Vallenar Centro	2 pucos fragmentados recuperados en la construcción del edificio Domeyko (calle Prat 450).	Kuzmanic, 1988
Huasco	Quebrada de Pinte - escuela	Puco semicompleto asociado a entierros de subadultos (Museo Arqueológico de La Serena n° 5417)	Iribarren, 1956; Inventario MALS
Huasco	Quebrada de Pinte - túmulos	Fragmentos en relleno de túmulos del complejo cultural El Molle.	Iribarren, 1956
Huasco	Punta de Lobos	Puco conservado en el Museo del Huasco (s. n.)	Guajardo, 2008
Interfluvio Huasco-Elqui	Los Choros	Fragmentos con "espacios semicirculares con un relleno de puntos o círculos", como en el sitio Quebrada Las Ánimas.	Iribarren, 1956
Elqui	El Olivar	Puco donado al Museo Arqueológico de La Serena por el Sr. Alejandro Carmona (n° 132).	Garrido, 2007; Guajardo, 2008; Inventario MALS
Elqui	El Olivar, sector Brillamar	20 fragmentos distribuidos entre un estrato de conchal (n=11) y otro de arena (n=9), 10 de los cuales (en el estrato de conchal) pertenecen a una misma vasija que presentaba orificios de restauración. En el estrato de conchal también se registraron fragmentos Ánimas II (n=6) pertenecientes a una misma vasija y Ánimas III (n=42), en tanto que en el de arena se registraron fragmentos Ánimas III (n=6). Museo Arqueológico de La Serena.	Guajardo, 2011
Elqui	Pefuclas, parcela N° 24	4 fragmentos "de paredes oblicuas [borde evertido directo], color de pasta naranja y decoración de trazos negros rectos". Encontrados en un depósito de conchal. No se aclara la vinculación con otros tipos cerámicos en el conchal (Ánimas II, III, y alfarería Diaguita de estilo Transición y Clásico).	Biskupovic y Ampuero, 1991
Elqui	Quebrada Las Ánimas	Una vasija recobrada en las excavaciones de Cornely (n° 10806 MNHN) y otra semicompleta con apéndice antropomorfo sobre el labio (n°s 7926 y 7927 MALS) recobrada por Montané e Iribarren.	Cornely, 1956; Inventario MALS; Inventario MNHN
Elqui	Compañía de Teléfonos	Un fragmento de borde contenido en estrato de conchal. Museo Arqueológico de La Serena.	Ampuero, 1973; Osorio, 2003

TABLA 2

Zona	Sitio	Descripción de alfarería Ánimas II observada	Referencia
Copiapó	Pucara de Puntilla Blanca	Fragmentería en número indeterminado procedente de excavaciones y recolecciones superficiales. Vasijas tronco-cónicas.	Niemeyer, 1998
Copiapó	Pucara Quebrada Seca	Fragmentería en número indeterminado procedente de excavaciones y recolecciones superficiales. Vasijas tronco-cónicas.	Niemeyer, 1998
Copiapó	La Puerta A	8 a 9 puco recuperados del sector de sepulturas en fosas cilíndricas ("Necrópolis"). Son descritas como de forma "campaniforme" y base plana, aunque se ilustra al menos una pieza de perfil subsférico.	Niemeyer, 1998
Copiapó	Ciudad de Copiapó	Puco conservado en el Museo Regional de Atacama, de perfil subsférico (n° 1.26).	Guajardo, 2008
Huasco	Chancoquín Chico	Un fragmento vinculado a la sepultura n° 1 y otros 2 puco como ofrendas de la sepultura n° 3, más fragmentos recuperados en superficie. Las forma de las vasijas es descrita como "troncocónica, base plana, pared recta oblicua".	Kuzmanic, 1988
Huasco	Quebrada de Pinte - túmulos	2 puco semicompletos cuyos fragmentos se hallaron en el relleno de túmulos funerarios del complejo El Molle. Fueron recientemente restaurados en el CNCR y son de forma tronco-cónica, con base plana (n°s 5635, 5636 MALS).	Iribarren, 1956
Elqui	El Olivar	3 puco de perfil subsférico y base cóncava hallados en tres sepulturas excavadas por Samuel K. Lothrop (n°s 17/5125, 17/5126, 17/5242 Museum of the American Indian). A estos se suman otros 3 puco contenidos en una sepultura y un puco contenido en otra del área funeraria "T" excavada por F. Cornely. 2 de las piezas de la primera sepultura se conservan en el Museo de Historia Natural de Concepción (n°s 4.0009, 4.0014).	Slusser, 1950; Cornely, 1969
Elqui	El Olivar, sector Brillamar	6 fragmentos que pertenecerían a un mismo puco, contenidos en un estrato de conchal que también contenía fragmentos de un puco Ánimas I y fragmentos Ánimas III (n=42). Museo Arqueológico de La Serena.	Guajardo, 2011
Elqui	El Olivar, sector Pinamar	Puco subsférico dispuesto como ofrenda en el entierro de un individuo acompañado de un camélido.	Guajardo, 2011
Elqui	Peñuelas, parcela N° 24	13 fragmentos de "pared ligeramente curva" con decoración pintada exterior e interior negro reducido. Encontrados en un depósito de conchal, sin que se aclare su vinculación con otros tipos presentes en el conchal, a saber: Ánimas I, III y alfarería diaguita de estilos Transición y Clásico.	Biskupovic y Ampuero, 1991
Elqui	Compañía de Teléfonos	2 fragmentos de cuerpo en un estrato de conchal que contenía, además, 1 fragmento Ánimas I y 10 fragmentos Ánimas III. Museo Arqueológico de La Serena.	Ampuero, 1973; Osorio, 2003
Elqui	Lengua de Vaca (¿Los Pozos?)	Un fragmento "con pintura roja y negra en el exterior y el interior reducido", sin otras referencias. Se conserva junto a un fragmento Ánimas III. Museo Arqueológico de La Serena.	Guajardo, 2011
Elqui	Quebrada Las Ánimas	Vasija de perfil subsférico y base cóncava recuperada por F. Cornely (n° 81-5 MALS).	Cornely, 1956
Elqui	Altovalso (cementerio de la etapa de Transición)	Vasija incompleta de perfil subsférico y base cóncava recuperada por F. Cornely (n° 840 MALS).	Montané, 1969; Montané, MALS
Elqui	Hacienda San Carlos	Vasija de perfil semiesférico y base plana recobrada por el Sr. Carlos Toro (n° 9837 MALS).	Cornely, 1947; Montané, 1969
Elqui	-	Vasija incompleta de perfil semiesférico y base cóncava, sin procedencia (n° 4757 MALS).	Guajardo, 2008; Inventario MALS

En términos de cronología absoluta, el fechado  $^{14}\text{C}$  para el estrato Ánimas del sitio Compañía de Teléfonos, tradicionalmente convertido a años calendáricos como 905 d. C. conforme a los más recientes estándares de alibración, se expresa como 787 a 1227 cal. d. C. ( $1045 \pm 95 \text{ AP}$ )<sup>2</sup>. Evidentemente, el rango de años calendáricos que ofrece la fecha resulta muy amplio y, por lo tanto, de escasa utilidad para situar la antigüedad de dicha ocupación. En el caso del conchal de El Olivar, sector E de Brillamar, se obtuvieron dos fechados radiocarbónicos. El primero, obtenido a partir de carbón y procedente de la parte inferior del conchal con alfarería Ánimas, arrojó una fecha de 1025 a 1180 cal. d. C. ( $981 \pm 36 \text{ AP}$ ). Para el segundo fechado se muestreó hueso de camélido procedente de la parte superior del conchal, el cual entregó la fecha de 1150 a 1287 cal. d. C. ( $856 \pm 46 \text{ AP}$ ). Estas fechas resultan ser unos 100 a 200 años más tardías que las originalmente planteadas por Ampuero para las ocupaciones atribuidas al complejo Las Ánimas y, desde luego, será necesario obtener nuevas dataciones para ir precisando la antigüedad de aquellos contextos con presencia de los tipos Ánimas I, II y III.

En el ámbito funerario, recientes excavaciones realizadas en El Olivar han revelado interesantes asociaciones contextuales hasta ahora no documentadas para la prehistoria regional. Es así como ha sido posible registrar, por primera vez en detalle para el Elqui, sepulturas que contienen cerámica del tipo Ánimas III y un particular contexto con el tipo Ánimas II. La única sepultura en la que se encontró alfarería Ánimas III en estrecha asociación con otros tipos diagnósticos fue la de un niño o niña (individuo 199) acompañado de un camélido. Entre el cuello y las extremidades delanteras del animal se recuperó un jarro zapato pequeño, mientras que por debajo de su cuello se registraron un puco Ánimas III y un cuenco Ánimas IV (fig. 3), ambos fracturados por el peso del animal. Las ofrendas cerámicas se completan con otro jarro zapato, esta vez dispuesto por detrás del cuerpo del humano.

---

<sup>2</sup> Todas las fechas radiocarbónicas en este trabajo fueron convertidas a rangos de años calendáricos utilizando la aplicación OxCal v4.3.2 (Bronk Ramsey, 2009), aplicando la curva de calibración sudamericana SHCal 13 (Hogg et al., 2013). Los rangos de fechas se expresan con un 95,4 % de probabilidad (dos desviaciones estándar).

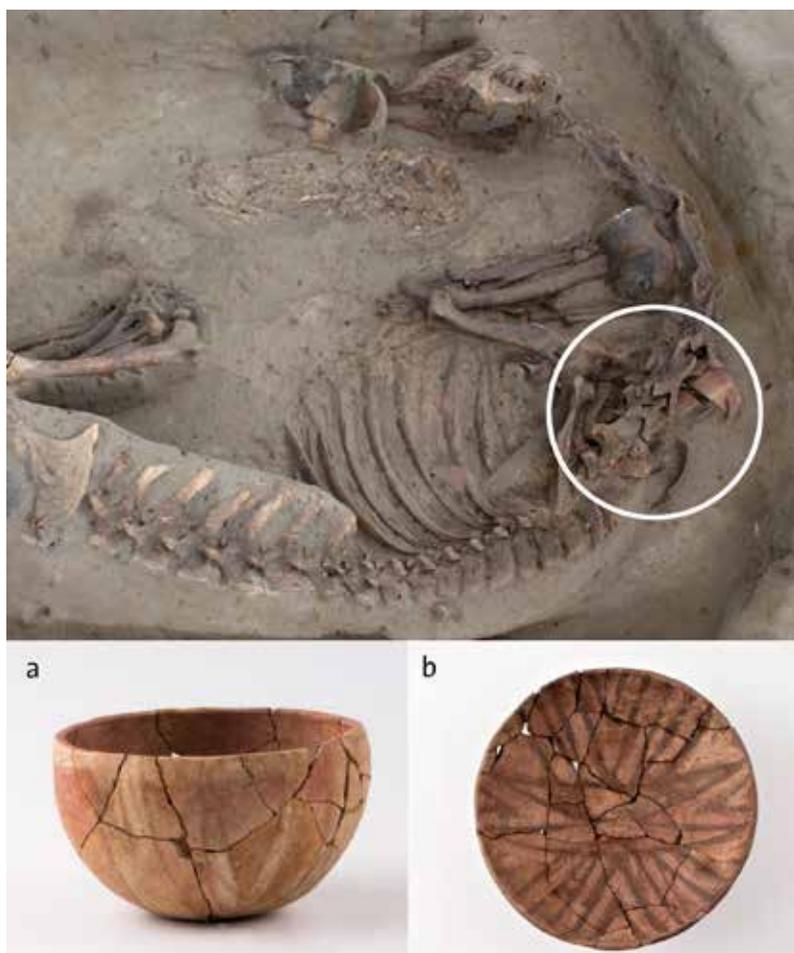


Figura 3. Entierro del individuo N° 199, sitio El Olivar (exparcela 105). Dentro del círculo se señala el área donde estaban dispuestas las dos piezas que se muestran debajo: (a) cuenco Ánimas IV y (b) pucó Ánimas III. Fotografías de Romina Carozzi y Paola González.

El caso de la sepultura del individuo 134, que contiene la vasija Ánimas II, es quizás todavía más sorprendente para los marcos vigentes de la prehistoria regional, pues muestra una asociación entre este tipo cerámico y una pieza estilo Diaguita Transición (según Cornely, 1956). En este contexto, una

persona de posible sexo masculino yace junto a un camélido juvenil (fig. 4). Cerca de la mandíbula del camélido se encontraron dos vasijas cerámicas dispuestas una sobre otra, ambas boca abajo. La vasija inferior es del tipo Ánimas II, de perfil subesférico y base cóncava. Se trata de una pieza decorada exteriormente con dos campos triangulares blancos y otros dos rojos, que se oponen en forma cuatripartita (fig. 4b). Estos campos están muy erosionados, pero sobre la superficie roja se advierten trazos de un diseño reticulado. La superficie interior es negra, aparentemente por reducción, coloración que abarca las paredes e incluso se prolonga hacia el borde exterior, pero no alcanza la región basal interior de la pieza. Cubriendo al puco Ánimas II se encontró una vasija de estilo Diaguita Transición (fig. 4a), de forma subesférica y base cóncava, con decoración exterior pintada a lo largo de una banda con patrón Zigzag P (González, 2013), mientras que el interior es rojo engobado.

En sepulturas vecinas a la recién mencionada y con presencia de camélidos completos, incluida la del individuo 199, también se registraron vasijas atribuibles al tipo Ánimas IV (sepultura del individuo 127) y al estilo Diaguita Transición (sepultura del individuo 161), así como otras piezas cerámicas de características hasta ahora no reportadas en la región (sepultura del individuo 182) pero cuyos atributos estilísticos definitivamente las vinculan con el desarrollo inicial de la cultura diaguita. Por cierto, también fueron excavadas otras sepulturas con y sin presencia de camélidos completos que, como las anteriores, presentaban esqueletos humanos en posición hiperflexada, seguramente porque los cuerpos debieron estar enfardados. Sin embargo, estas no incluían objetos culturalmente diagnósticos. Situaciones similares a las registradas en las recientes excavaciones de El Olivar también fueron observadas por el autor en el sector Pinamar del mismo sitio (Guajardo, 2011), donde el investigador Carlos Ocampo detectó dos sepulturas vecinas de personas acompañadas de camélidos: una incluía un puco Ánimas II y la otra, un puco estilo Diaguita Transición, además de un jarro zapato.

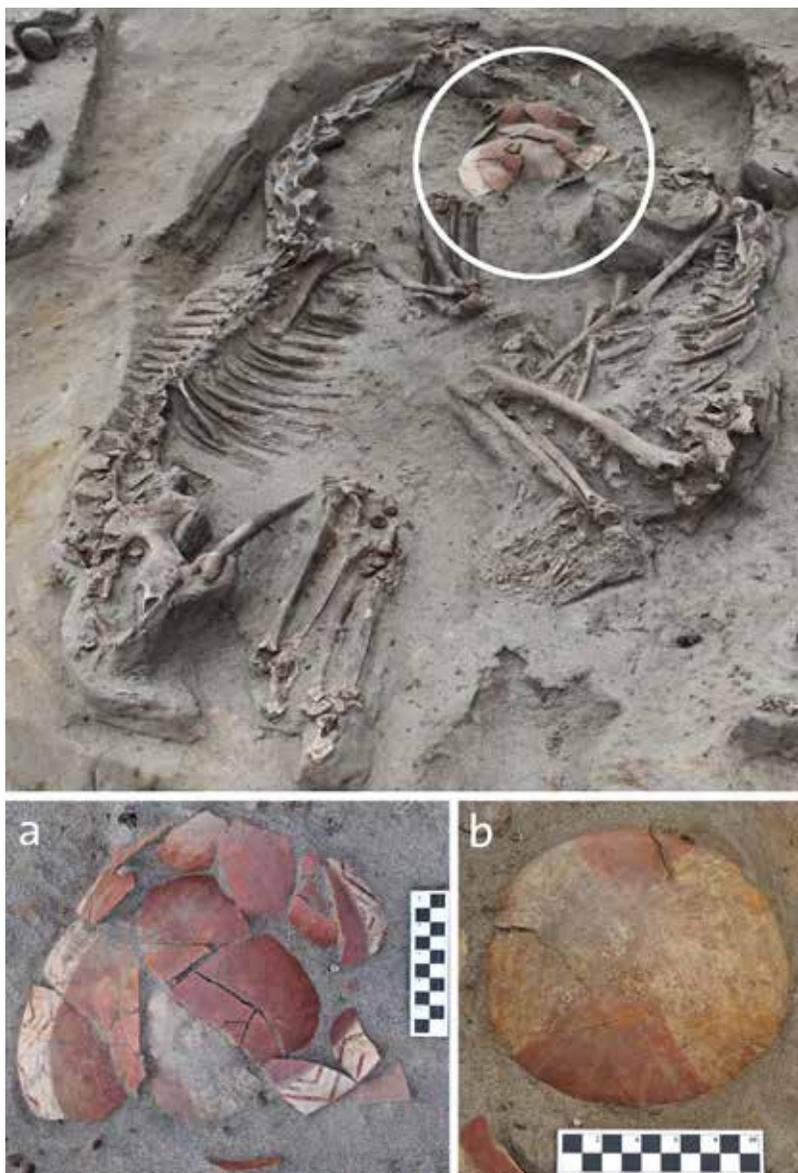


Figura 4. Entierro del individuo N° 134, sitio El Olivar (exparcela 105). Dentro del círculo se señala el área donde estaban dispuestas las dos piezas que se muestran debajo: (a) puco estilo Transición y (b) puco Ánimas II. Fotografías de Romina Carozzi y Paola González.

La asociación entre alfarería Ánimas III y IV en una misma sepultura, incluida la presencia de jarros zapato o de vasijas Ánimas II y estilo Transición, nunca antes había sido descrita. Desde luego, esperamos en lo próximo poder discutir las eventuales situaciones de contemporaneidad que sugieren los contextos funerarios del sitio El Olivar a la luz de los fechados radiocarbónicos que de ellos se obtengan. También será importante cruzar esta información con las relaciones estratigráficas que arroje el análisis de los pozos de sondeo excavados en el mismo sitio. Actualmente, sería arriesgado calificar determinadas sepulturas sin objetos diagnósticos (con individuos hiperfectados, a veces acompañados de uno o dos camélidos) como pertenecientes al complejo Las Ánimas, y aquellas con alfarería Ánimas IV y Transición como pertenecientes a la fase I de la cultura diaguita, pues, como hemos señalado, hay sepulturas donde se mezclan tipos cerámicos atribuidos al complejo Las Ánimas con otros asignados a la cultura diaguita. De manera preliminar —y para mantener todas las posibilidades interpretativas abiertas—, sin forzar tampoco la secuencia cultural vigente, hemos optado por denominar este momento inicial de actividad funeraria del sitio El Olivar como «período Protodiaguita». Lo que resulta sumamente interesante en el sitio, en particular dentro de las áreas recientemente investigadas, es el uso recurrente del lugar como espacio funerario hasta tiempos incaicos. Dicha recurrencia revela un estrecho sentido de identidad y vinculación histórica entre quienes fueron sepultados inicialmente allí y aquellos que perpetuaron dicha práctica ritual en el tiempo. En gran medida, fue esta sucesión de eventos funerarios observada en el mismo sitio lo que llevó a Latcham (1937) y a Cornely (1956) a interpretar el registro como representativo de un proceso histórico continuo, propio de la cultura diaguita chilena.

Recientemente, siguiendo a Castillo *et al.* (1985), también hemos indicado (Troncoso *et al.*, 2016a) aquellos elementos que permiten trazar un estrecho vínculo cultural e histórico entre las manifestaciones atribuidas al complejo Las Ánimas del Elqui y la cultura diaguita, cada uno de los cuales requiere investigaciones específicas. Entre ellos se cuentan continuidades en la ocupación de sitios domésticos y funerarios en la costa y valles, opciones tecnológicas compartidas en el ámbito de la producción cerámica (Guajardo, 2011) y

la fabricación de artefactos líticos (i. e., puntas de proyectil, torteras), objetos de hueso (i. e., espátulas, tubos) y de metal (i. e., aros, anzuelos, cinceles). A dichos elementos se suman ciertas características de los tipos Ánimas III y Banda Perimetral en Zigzag (en adelante, BPZ) (Guajardo, 2008, 2011), como sus formas, atributos de pasta, tonalidades de pigmentos e, incluso, el uso de hematita especular que, aunque ocasional, también está presente en el tipo Ánimas IV y en el estilo Transición (Ampuero, 2007; Guajardo, 2011) del Elqui, así como en la alfarería de estilo Diaguita Transición en el Limarí (Guajardo, 2011). Tema aparte es el de la evaluación de afinidades biológicas entre muestras poblacionales atribuidas al complejo Las Ánimas y la cultura diaguita, trabajo que no ha sido abordado, principalmente, debido a la escasez de restos bioantropológicos Ánimas con buenos registros contextuales.

A la espera de lo que nos puedan indicar los fechados absolutos correspondientes a los últimos descubrimientos realizados en El Olivar, nuestra posición para la zona del Elqui es la de mantener abiertas dos hipótesis que deberán ser testadas. La primera consiste en que contextos con tipos cerámicos Ánimas I, II y III puedan ser contemporáneos con variantes del tipo Ánimas IV y del estilo Transición. Dicha alternativa nos situaría ante un momento inicial de la cultura diaguita que, en cierta medida y con matices, reivindicaría la postura de Cornely de incluir lo catalogado bajo el rótulo «Ánimas» como primera fase del proceso histórico de dicha cultura. Consecuentemente, también nos exigiría repensar la idoneidad de hablar de un «Período Medio», al menos para el Elqui. La segunda hipótesis plantearía la diacronía entre los contextos Ánimas y diaguitas en los mismos términos planteados por Ampuero (1973, 1978, 2007), pero incluyendo momentos de traslape en el empleo de tipos cerámicos hacia finales del desarrollo de Ánimas e inicios de la cultura diaguita, que podrían verificarse en contextos funerarios y eventualmente domésticos, postura que fue insinuada por Montané (1969) desde los inicios de la problemática.

De cualquier modo, lo que está fuera de toda duda es que, en términos estilísticos—formales, tecnológicos y decorativos—, los tipos cerámicos Ánimas III y IV representan el referente directo de la tradición alfarera diaguita que encontrarán los incas a mediados del siglo XV en el NSA. Es por

ello que, considerando información dispersa y de difícil acceso en diferentes publicaciones, nos detendremos a examinar aquella alfarería enraizada en los orígenes de la cultura diaguita en la zona del Limarí.

#### ALBORES DE LA ALFARERÍA DIAGUITA EN EL VALLE DE LIMARÍ

Se ha planteado que los orígenes de la cultura diaguita estarían vinculados a la penetración de ideas, tecnologías y formas de vida compartidas por poblaciones del área centro-sur andina, canalizadas hasta la Región de Coquimbo por grupos del CCLA (Ampuero, 1989). Para Niemeyer (1998), tal influjo transformador habría ingresado a la hoya del río Copiapó por medio de contactos entre grupos alfareros tempranos y poblaciones trasandinas herederas de la cultura de La Aguada y se habría expandido hacia el sur, donde habría cristalizado localmente de manera diferenciada. Desde esta perspectiva, la identidad regional Ánimas del valle del Elqui daría origen posteriormente a la cultura diaguita.

Dentro de una lógica similar, pero ahondando en las formas de materialización de sistemas simbólicos, Troncoso y Pavlovic (2013) destacan el rol transformador de la «expansión de elementos ideacionales» o flujos de ideas en dos momentos de la secuencia cultural del NSA. Sin establecer direccionalidades geográficas, plantean que una de estas corrientes habría marcado el comienzo del Período Medio, pero con efectos diferenciales a lo largo del territorio en función de cómo las nuevas ideas se iban articulando y plasmando a diferentes ritmos, o incluso eran ignoradas por sociedades con tradiciones y trayectorias históricas particulares en tres zonas distintas del NSA. Dentro de este modelo, si interpretamos correctamente a Troncoso y Pavlovic (2013), el surgimiento de la cultura diaguita estaría vinculado a las dinámicas culturales particulares de las poblaciones del Período Medio en los valles de Elqui y Limarí. De acuerdo con las más recientes investigaciones en este último valle (Troncoso *et al.*, 2016b), el inicio de la cultura diaguita habría tenido lugar entre los años 1000 y 1200 d. C., dentro de escenarios todavía no investigados de contemporaneidad e interacción social con grupos identificados con el complejo El Molle.

El conocimiento alcanzado hasta ahora apunta a que entre los años 1100 y 1200 d. C. se observa en las regiones de Atacama (hoyas de Copiapó y Huasco), Coquimbo, Chile Central (hoyas de los ríos Aconcagua y Maipo), norte de la provincia de San Juan y suroeste de la Rioja (Argentina) el surgimiento y consolidación de sociedades que comparten ciertas prácticas culturales similares, aunque con identidades materiales muy distintivas. Nos referimos a las culturas Copiapó, diaguita chilena, Aconcagua y Angualasto, que se desarrollaron a la par con otros grupos que han comenzado a ser definidos en las regiones antes mencionadas (Falabella *et al.*, 2016). Se trata de sociedades con modos de vida sedentarios, que producen alfarería con decoración pintada y en la cuales se practica la inhalación de sustancias psicotrópicas, entre otros rasgos. La cultura diaguita forma parte de este panorama y, como hemos planteado anteriormente, debió derivarse de aquellos grupos que fabricaron, entre otros tipos cerámicos, los pucos subsféricos Ánimas II, III, IV y BPZ. Ante la ausencia del primero en el Limarí, caracterizaremos sucintamente los demás tipos presentes.

### *El tipo cerámico Ánimas III*

Hace más de una década advertíamos sobre la variabilidad formal y decorativa de las piezas que vinculábamos con el tipo Ánimas III en el valle de Limarí (Cantarutti y Solervicens, 2005). Posteriormente, Guajardo (2008) separó tipos cerámicos a partir de estas vasijas, por lo que nos referiremos a ellas en función de su clasificación. Ninguna de ellas tiene una procedencia conocida, pero en virtud de que la colección del ML se nutre de objetos recuperados mayoritariamente en la hoya del Limarí, presuimos que podíamos asignarle dicha procedencia genérica a todas las piezas. Hoy refrendamos esta premisa, basándonos en información publicada por Iribarren (1970) y por Troncoso *et al.*<sup>3</sup> (2016b), que confirman la presencia del tipo en sitios del Limarí.

---

<sup>3</sup> Diferimos con Troncoso *et al.* (2016b) en la clasificación de los fragmentos (f) y (g) de la figura 7 como similares al tipo BPZ descrito por Guajardo (2008). A nuestro juicio, ambos –uno hallado en el sitio El Arenoso (cerca de El Bolsico) y el otro en el sitio Parcela 23 (unos 10 km al suroeste de Ovalle)– corresponden al tipo Ánimas III.

Es conveniente mencionar que desde que Montané (1960a) hiciera analizar la pintura negra del tipo Ánimas III a partir de fragmentos del sitio Los Pozos de Puerto Aldea y se reconociera en ella la presencia de hematita especular (también llamada «especularita» o «hierro oligisto»), se ha dado por supuesto que ese es el mineral presente en todos los casos. Sin embargo, nosotros también hemos verificado ocasionalmente la presencia de magnetita en fragmentos procedentes de El Olivar, lo cual se condice con la presencia de rodados de este mineral en conchales del mismo sitio. Por esta razón, nos referiremos a la pintura en cuestión de manera más cauta, como «negra-ferrosa».

En el trabajo de 2005 incluíamos dos pucos<sup>4</sup> del MDL (n<sup>o</sup>s 49 y 53) como representativos del tipo Ánimas III descrito por Montané (1969). Como bien lo señaló Guajardo (2008) posteriormente, la pieza n<sup>o</sup> 53 representa, más bien, una variante de este tipo cerámico, pues muestra una superficie exterior alisada color marrón propia de la pasta cerámica y no el característico rojo engobado con bandas horizontales delgadas de color blanco y negro-ferroso sobre el borde que sí exhibe la pieza n<sup>o</sup> 49. El interior de ambas piezas sí se ajusta a la descripción general del tipo Ánimas III que formuló Montané (1969). En estos casos (fig. 5), se verifica la aplicación interior de los colores rojo, blanco y negro-ferroso en motivos geométricos tendientes a triangulares, organizados en oposición cuádruple (n<sup>o</sup> 53) y óctuple alrededor de una figura central con forma de clepsidra achatada (n<sup>o</sup> 49). Ambas son de forma subsférica, pero solo en una (n<sup>o</sup> 53) se conserva la base, que es de tipo convexo, es decir, sin la concavidad central.

Iribarren (1970) menciona el hallazgo de algunos fragmentos cerámicos en el sector de El Bolsico y Huerto del Chañaral (cerca de El Chañar), al interior de Río Hurtado, que por sus descripciones muy probablemente correspondan al tipo Ánimas III. Sin embargo, ignoramos si estos fueron

---

<sup>4</sup> Cabe advertir que el ML conserva una tercera pieza del tipo Ánimas III, registrada como procedente de «Tongoicillo» (fig. 2a y b). Este es el nombre de una quebrada que desemboca en la bahía de Guanaqueros y también de un antiguo fundo en las nacientes de la misma quebrada. Podría corresponder asimismo a un paraje homónimo ubicado unos 8,6 km aéreos al suroeste del pueblo de El Peñón. Como sea, se trata de localidades ubicadas en la provincia de Elqui.

ingresados en su momento al MALS. Mejor suerte hemos tenido con fragmentos descritos por el mismo autor en los sitios Potrero El Llano y La Puntilla, que sí se conservan en dicho museo, los que pueden ser definidos sin problemas como Ánimas III.



Figura 5. Dos pucos cerámicos, sin datos de procedencia: (a) y (b) pucón n° inv. 49, vistas superior y lateral; (c) y (d) pucón n° inv. 53, vistas superior y lateral. Museo del Limarí. Fotografías de Darío Tapia.

El Potrero El Llano es descrito como un terreno agrícola ubicado a unos 100 m de las casas de la hacienda El Bosque, donde Iribarren documentó la existencia de un montículo de unos 10 m de diámetro y 2 m de alto, con un estrato de ocupación humana de cerca de 40 cm de potencia, seguido de un compacto estrato estéril. Desafortunadamente, Iribarren no entrega mayores detalles que permitan clarificar si el montículo tuvo un carácter doméstico, quizás como asiento de una vivienda, o una connotación ceremonial. Al margen del hallazgo de escasa «alfarería rústica diaguita» alrededor de la elevación, solo menciona que, al excavarla, a poca profundidad encontró un gran fragmento de pucón tipo Ánimas III y, luego, un aro de metal blanco

indefinido —posiblemente plata— y una figurilla cerámica antropomorfa. El fragmento del puco (n° 4747) conserva aproximadamente un 20 % del borde de la pieza y presenta un diámetro estimado de 30 cm (fig. 6a). En el borde exterior presenta las tradicionales bandas delgadas negra-ferrosa y blanca, con el resto del cuerpo rojo engobado, mientras que el interior luce motivos triangulares en los mismos colores, con la particularidad de que el rojo incorpora un mineral ferroso que provoca reflejos. Los motivos que se distinguen son similares a los observados en el interior del puco n° 49 del ML.

El sitio de La Puntilla también se ubica cerca de las casas de la hacienda El Bosque, y en él se encontraron dos sepulturas asignadas a momentos tardíos del complejo El Molle (fase II, según Iribarren, 1970). Estas fueron halladas accidentalmente por el entonces inquilino de la hacienda, cuando realizaba trabajos en su casa. De la excavación recuperó siete vasijas cerámicas con distintos grados de integridad y fragmentos asignados al complejo El Molle. Uno de los fragmentos (n° 7923), sin embargo, fue catalogado por Iribarren como «diaguita arcaico» y se corresponde con el tipo Ánimas III (fig. 6b). La presencia del fragmento junto a los otros materiales llamó la atención de Iribarren, quien frente a la ausencia de referencias contextuales por parte del donante y al carácter tardío que le atribuyó, se limitó a comentar que podía tratarse de un elemento hallado casualmente durante la excavación o, incluso, haber sido obtenido como un hallazgo superficial en otro lugar. A la luz de la ubicación cronológica que se ha comenzado a develar para las expresiones Molle más tardías como las del sitio La Turquí (entre el 800 y el 1200 d. C., aproximadamente), tendríamos que agregar la posibilidad de que la presencia en el sitio del fragmento no fuera casual y de que los fabricantes de cerámica Ánimas III hubiesen sido contemporáneos de dichas poblaciones Molle. En este sentido, no deja de ser llamativa la presencia de decoración pintada bicroma y tricroma en la producción alfarera de los grupos Molle tardíos de Hurtado e, incluso, la aplicación ocasional de pintura negro-ferrosa en algunas piezas (Ampuero e Iribarren, 1975; Pérez, 2014), todo lo cual podría vincularse a interacciones y momentos de contemporaneidad entre ambas tradiciones alfareras.



Figura 6. Dos fragmentos de pucos tipo Ánimas III hallados en la hacienda El Bosque, valle del río Hurtado: (a) fragmento procedente de Potrero El Llano, cara interior; (b) fragmento encontrado en La Puntilla, cara interior. Museo Arqueológico de La Serena, n<sup>o</sup>s inv. 4747 y 7923, respectivamente. Fotografías de Gabriel Cantarutti.

Entre las vasijas que comparten algunos atributos con el tipo Ánimas III, pero cuyas formas y decoración pensamos que ameritan ser disociadas de este, se cuenta una pieza hasta ahora única, que Guajardo (2008) consideró pertinente incluir como parte del tipo. La vasija en cuestión es la n<sup>o</sup> 48 del ML y morfológicamente es casi idéntica a otro tipo cerámico que Guajardo (2008, p. 26) definió como «alisado con borde hundido». Es decir, se trata de un puco de forma subesférica, en este caso con base cóncava, que tiene la particularidad de presentar un par de concavidades semicirculares opuestas diametralmente en el borde (fig. 7). La decoración exterior es la misma que se observa en los pucos Ánimas III, pero en el interior y a lo largo del borde que se ha preservado presenta una hilera de tres triángulos invertidos en pintura negra-ferrosa, los que muy probablemente también estaban presentes en el borde interior opuesto. Parte de las paredes interiores conserva un engobe rojo, en tanto que la zona basal es pulida. Una pieza muy similar a la descrita, también con base cóncava, pero de superficie alisada y que preserva solo una de las concavidades, fue hallada por Cornely en el sitio Quebrada

Las Ánimas y se conserva en el MNHN (n° 10800). Una tercera pieza con la misma forma y tratamiento de superficie, pero de base convexa, es la que decíamos que describe Guajardo (2008). Este último puco se conserva en el MALS (n° 8210) con la procedencia genérica de «Lengua de Vaca», que eventualmente podría corresponder al sitio que Niemeyer (1960) llamó «Los Pozos», cerca de la caleta de Puerto Aldea, y que sabemos presentó ocupaciones que incluían al tipo cerámico Ánimas III (Montané, 1960a; Guajardo, 2011).

#### *En torno al tipo cerámico BPZ*

Este tipo cerámico fue definido por Guajardo (2008) y su nombre es el acrónimo de lo que en términos decorativos fue descrito como una «banda perimetral en zigzag». En el ML se conservan cuatro de estas piezas, dos cuencos (n°s 57 y 640) y dos pucos (n°s 56 y 58), tres de ellas con base cóncava y una con base convexa (n° 57). Sobre el labio-borde pueden presentar pequeños protúberos, ocasionalmente incisos, ya sea opuestos diametralmente o, bien, dispuestos en forma tripartita o cuatripartita.

Como lo admite Guajardo (2008), si se considera la decoración pintada de estas piezas como un diseño continuo, se reconoce en él cierta variabilidad. Según nuestra apreciación, la unidad mínima de este tipo de decoración, más que una línea en zigzag, es un motivo discreto, que puede variar desde un triángulo invertido a pentágonos y heptágonos con dos o tres puntas respectivamente, que se repiten en forma continua o espaciada (fig. 8). En caso de estar espaciados, se ordenan mediante oposiciones cuádruples u óctuples. Excepcionalmente, una de las piezas (n° 56) presenta, en una mitad, un pentágono de dos puntas y un heptágono de tres puntas, mientras que en la mitad opuesta se disponen tres motivos escalonados espaciados (fig. 8d). En tres de las piezas del ML las superficies internas son de color rojo engobado, pero en un caso la región basal se muestra solo alisada (n° 640). La cuarta pieza (n° 57) es de color blanco engobado en su interior.



Figura 7. Pucos con borde hundido, variante tricolora, vista general (der.) y detalle del borde interior, con motivos triangulares pintados con pintura negra-ferrosa (izq.). Museo del Limarí, n° inv. 48. Fotografías de Romina Moncada y Darío Tapia.

A diferencia de lo observado por Guajardo (2008), advertimos en dos de las piezas del ML (n°s 58 y 640) el uso de pintura negra-ferrosa muy erosionada para rellenar los motivos triangulares, en forma similar a la pieza ya descrita n° 48 y los propios pucos Ánimas III. Esto, sumado al trazo ancho de las líneas blancas que los delimitan, el uso de engobe rojo en el cuerpo exterior y otros atributos de manufactura, nos sugirió una relación con el tipo cerámico Ánimas III (Cantarutti y Solervicens, 2005). Es más, una de las vasijas Ánimas III halladas por Cornely (1956) en Quebrada Las Ánimas, así como fragmentos analizados por Guajardo (2011) del sitio Los Pozos de Puerto de Aldea (Montané, 1960), presentan protúberos sobre el labio-borde similares a los observados en las vasijas mencionadas en el presente trabajo. Varios años antes, Ampuero (1994) ya había catalogado un cuenco tipo BPZ procedente del sitio Punta de Piedra (MALS n° 9166) como parte del tipo Ánimas III, demostrando apreciaciones similares a la nuestra en cuanto a su cercanía estilística con dicho tipo. En este último caso, la pintura negra-ferrosa de los motivos triangulares está aparentemente muy deteriorada<sup>5</sup>. Lo mismo pensamos en su momento (Cantarutti y Solervicens, 2005) en relación a las piezas n°s 56 y

<sup>5</sup> Si bien esta pieza (MALS n° 9166) no ha sido registrada por el autor, la base de datos [www.surdoc.cl](http://www.surdoc.cl) consigna que los motivos triangulares han sido pintados «de color negro (con especularita)». Guajardo (2008, p. 40), en cambio, señala el uso de «un color claro», lo cual podría deberse a la alteración de la pintura negra.

57 del ML, ya que en ellas la supuesta pintura negra-ferrosa se ha erosionado a tal punto que en la primera ha adoptado un color blanquecino, mientras que en la segunda se deja ver la pasta pulida. Actualmente somos más cautos respecto a la posibilidad de que los motivos estuvieran pintados con la pintura ferrosa, ya que Guajardo (2008) también describe vasijas de este tipo en el Elqui (MALS n°s 1228, 1845 y 1846) que solo presentan pintura negra, aparentemente sin los reflejos que otorga el contenido de minerales ferrosos.

La ubicación cronológica del tipo cerámico BPZ todavía no ha sido bien precisada y no descartamos que exista una diferencia temporal entre los ejemplares con y sin pintura negra-ferrosa, pudiendo ser más tempranos estos últimos. Hasta ahora, dos piezas completas entregan pistas sobre la temporalidad de las vasijas con pintura negra-ferrosa. La primera (fig. 8a) se conserva en el MNHN (n° 10810) y es parte del conjunto cerámico recuperado por Cornely (1956) del sitio Quebrada Las Ánimas, donde se obtuvieron piezas asignadas a los tipos Ánimas I, II, III y IV. La segunda pieza es la ya mencionada del sitio Punta de Piedra (MALS n° 9166), recuperada por Montané en 1962 de la sepultura 18, sin otras ofrendas. Este fue el único de los 30 contextos funerarios excavados en aquel año que proporcionó una vasija catalogada entonces como diaguita arcaica. La posición aparentemente hiperfectada del individuo y la disposición de fragmentos cerámicos gruesos sobre el cuerpo coinciden con los atributos que Montané describió para tumbas más tardías, que actualmente serían catalogadas como de la fase Diaguita I (Montané 1962 Ms). A la luz de estos escuetos datos y de los atributos estilísticos del tipo BPZ negro-ferroso, parece coherente mantener la posibilidad de una relativa contemporaneidad entre este y los tipos cerámicos Ánimas III y IV. Troncoso *et al.* (2016b) asocian el tipo BPZ con ocupaciones diaguitas del interior del valle del río Hurtado, pero, como hemos advertido antes (v. nota 5), al menos dos de los fragmentos ilustrados nos parecen asignables al tipo cerámico Ánimas III. A este respecto, cabe mencionar que algunas de las piezas del Elqui clasificadas como del tipo BPZ por Guajardo (2008) —particularmente aquellas con pintura negra pero sin los reflejos de mineral ferroso (p. e., MALS n° 1228)— fueron incluidas por Grete Mostny (1942, 1944) como parte del llamado «Cuarto Estilo» de la cerámica diaguita chilena. Si bien la autora vinculó este estilo a la alfarería diaguita preincaica que hoy llamamos

«de estilo Clásico», la información actual apunta a que la particular forma de decorar vasijas de color rojo engobado con motivos negros delineados de blanco perduró hasta tiempos incaicos y parece hundir sus raíces en los inicios mismos de la tradición alfarera diaguita, que aquí vinculamos con los tipos Ánimas.



Figura 8. Pucos tipo Ánimas BPZ: (a) puco hallado en Quebrada Las Ánimas, valle del Elqui. Museo Nacional de Historia Natural, n° 10810; (b) cuenco, Museo del Limarí, n° inv. 57; (c) puco, Museo del Limarí, n° inv. 58; y (d) puco, Museo del Limarí, n° inv. 56. Fotografías de Gabriel Cantarutti y de Darío Tapia.

#### *El tipo cerámico Ánimas IV*

Al definir el tipo cerámico Ánimas IV, Montané (1971, p. 181) distinguió dos variedades: una «con engobe rojo» y otra «negro sobre blanco». Sus caracterizaciones, sin embargo, no permiten establecer diferencias claras entre ambos. Posteriormente, no hubo nuevas definiciones sobre el tipo cerámico Ánimas IV, y sus descripciones se limitaron a unas pocas fotografías contenidas en publicaciones (i. e., Ampuero, 1978, 1994; Castillo, 1989). De la observación de ejemplares en museos y la revisión de las investigaciones

más recientes e ilustraciones de antiguas publicaciones, resulta evidente que la cerámica Ánimas IV ofrece un rango de variabilidad decorativa, morfológica y, posiblemente, tecnológica, que esperamos poder sintetizar en un futuro trabajo. Aquí damos a conocer características de aquellas piezas completas que alberga el ML (n<sup>os</sup> 50, 52, 54, 55, 72 y 1277) y de otras obtenidas en la hoya del Limarí conservadas por el MALS.

Desde que Ampuero (1973, 1978) propusiera al complejo cultural Las Ánimas como una entidad arqueológica distinta y anterior a la cultura diaguita, el tipo Ánimas IV pasó a ser considerado una cerámica característica de la fase I de la cultura diaguita, habitualmente hallada en contextos domésticos y asociada a la que Cornely (1956) describió como «de estilo Diaguita Transición» (Ampuero, 1973; Guajardo, 2011; Montané, 1960a, 1960b; Serani *et al.*, 2004). Los vínculos formales y decorativos entre ambas cerámicas son evidentes y han sido advertidos desde la primera mitad del siglo pasado por distintos autores (Ampuero 1973, 1978; Cornely, 1956; Garrido, 2007; Guajardo, 2011; Latcham, 1932, 1937), razón por la cual no ahondaremos en dicho tema.

El tipo cerámico Ánimas IV en el Limarí incluye pucos de forma subesférica, la mayoría con base cóncava. Las piezas pueden presentar decoración pintada exterior e interior (fig. 9), aunque en algunos casos la primera se limita a una delgada banda blanca con bordes negros sobre la cual se pintan líneas negras paralelas oblicuas sobre blanco, dejando el resto de la superficie roja engobada. Más comúnmente, la decoración pintada cubre solo una de las caras de la pieza, mientras la otra es roja o blanca engobada. Cuando la decoración cubre ampliamente una de las caras del puco, es frecuente el diseño de una cruz diametral ancha y blanca delineada en negro, sobre la cual se observan motivos pintados en negro, o bien en negro y rojo sobre blanco, configurando patrones decorativos propios de la cerámica diaguita, usualmente variedades del patrón Zigzag B 3-2 (González, 2013). Los cuatro espacios triangulares (de color rojo engobado) en torno a la cruz diametral están decorados con bandas delgadas blancas delineadas de negro, sobre las cuales se pintan líneas negras paralelas oblicuas sobre blanco o, bien, en reticulado oblicuo. Estas bandas delgadas, que pueden adoptar la forma de grecas triangulares o de una letra «V», o figurar sencillamente como franjas lineales, generalmente se unen a los bordes

del diseño de cruz diametral. Excepcionalmente, se registra un caso en que la decoración pintada interior se organiza conforme a oposiciones séxtuples de motivos triangulares blancos sobre los cuales se han pintado en negro líneas reticuladas oblicuas (ML n° 55) y otro, que describiremos próximamente (MALS n° 596), con una banda diametral exterior.

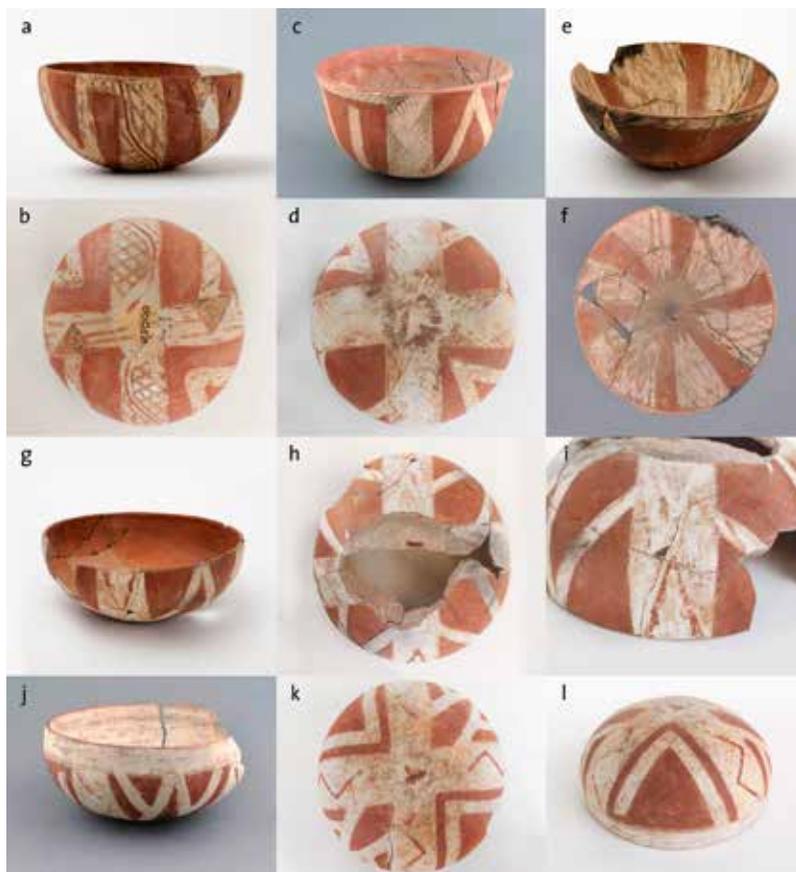


Figura 9. Pucos tipo Ánimas IV conservados en el Museo del Limarí. (a) y (b) puco n° 50, vistas lateral e inferior; (c) y (d) puco n° 72, vistas lateral e inferior; (e) y (f) puco n° 55, vistas lateral e inferior; (g), (h) e (i) puco n° 52, vistas lateral, inferior y detalle de la decoración exterior; (j), (k) y (l) puco n° 54, vistas lateral, inferior y lateral-inferior. Museo del Limarí. Fotografías de Gabriel Cantarutti, Darío Tapia y Romina Moncada.

Las primeras noticias de vasijas del tipo cerámico Ánimas IV en el Limarí fueron divulgadas por Gualterio Looser (1930), cuando describió e ilustró un puco de este tipo que formaba parte de una colección de vasijas cerámicas halladas en la localidad de San Julián, el cual posiblemente se conserve en el MNHN. Poco más de 70 años después, excavaciones practicadas por el autor en el mismo lugar (Serani *et al.*, 2004; Guajardo, 2011) permitieron confirmar la asociación de este tipo cerámico con alfarería de estilo Diaguita Transición en un depósito doméstico y fechar por termoluminiscencia un fragmento del tipo Ánimas IV en  $880 \pm 70$  AP o 1120 d. C. (Cantarutti y Solervicens, 2004).

Más cerca de Ovalle, en la localidad de La Chimba, son frecuentes las noticias de hallazgos relacionadas con áreas funerarias diaguitas, por lo que no es raro que el ML conserve entre las piezas de su colección un puco Ánimas IV (n° 1277) con dicha procedencia (figs. 2c y 2d). Bastante más al interior, ya en el valle del río Hurtado, Cornely e Iribarren también registraron la presencia del tipo cerámico Ánimas IV cuando dieron a conocer los resultados de trabajos conjuntos realizados en el sitio Falda Mala, cerca de las casas de la hacienda El Bosque. En este lugar, Iribarren (1970) menciona el descubrimiento de dos sepulturas de niños, cerca del cráneo de uno de los cuales se hallaron dos vasijas cerámicas (Cornely, 1945). La primera correspondía a un puco Ánimas IV (MALS n° 596) que cubría un pequeño cuenco de borde evertido (MALS n° 595), este último con decoración descrita por Cornely como «de estilo Transición». Al parecer, años antes, Iribarren (1970) había recuperado otros elementos arqueológicos<sup>6</sup>, entre los cuales se contaba un segundo puco tipo Ánimas IV (MALS n° 597).

---

<sup>6</sup> Entre los objetos recuperados años antes por Iribarren en Falda Mala, Cornely (1945) menciona la pieza n° 598 del MALS. Iribarren (1970), sin embargo, entra en contradicciones al describir esta pieza como parte de los hallazgos realizados en un sitio cerca de El Bolsico, pero en la misma obra y al pie de una fotografía se le asigna como procedencia el sitio de Falda Mala.



Figura 10. Tres vasijas halladas en Falda Mala, valle del río Hurtado: (a) y (b) puco tipo Ánimas IV n° 597, vistas lateral y superior; (c) y (d) puco tipo Ánimas IV n° 596, vistas lateral e inferior. (e) y (f) cuenco estilo Transición n° 595, vistas lateral y superior. Similar a este último es el cuenco n° 1037 que se muestra en (g) y (h), también de estilo Transición: fue encontrado en El Parrón y presenta decoración con pintura negra-ferrosa. Fotografías de Romina Moncada, Gabriela Alt, Gabriel Cantarutti y Darío Tapia.

La vasija n° 596 del MALS presenta decoración pintada en el exterior y el interior rojo engobado (figs. 10c y 10d). En el exterior no muestra el característico diseño en cruz diametral, sino una banda diametral con una variante de patrón Cadenas (González, 2013), en negro y rojo sobre blanco. En los campos rojos engobados, a cada lado de la banda diametral, se ha pintado desde el borde un motivo en forma de letra «W», en negro y rojo sobre blanco. El puco n° 597, por su parte, presenta decoración pintada tanto interior como exterior, reservada en este último caso solo al borde, mientras el resto del cuerpo es rojo engobado (figs. 10a y 10b). En el interior presenta el característico diseño de la cruz diametral acompañado de bandas delgadas que adoptan la forma de grecas triangulares. Finalmente, proporcionamos imágenes también del cuenco n° 595 del MALS (figs. 10e y 10f), que acompañaba al puco Ánimas IV (MALS n° 596) en Falda Mala: cuencos similares a este, todos de base cóncava, fueron hallados en el mismo valle de Hurtado en los sitios de Potrero Las Rosas (MALS n° 605, n° 4746) y El Parrón (MALS n° 1037) (Iribarren, 1970). Esta última pieza posee decoración pintada en negro-ferroso y rojo sobre blanco (figs. 10g y 10h). Cabe agregar que ejemplares de la misma forma y decoración que el cuenco n° 595 también han sido hallados en el valle de Elqui (MALS n° 1677).

La amplia distribución espacial del tipo cerámico Ánimas IV, desde la costa hasta al interior del valle de Limarí, parece confirmarse con la presencia de fragmentería de este tipo en conchales del sitio Los Pozos, de Puerto Aldea, espacio costero históricamente vinculado a las dinámicas de las poblaciones del curso inferior del Limarí. Como hemos señalado anteriormente, gran parte de la alfarería decorada de estilo Diaguita Transición recuperada por Montané (1960a) de estos conchales era del tipo Ánimas IV, tal como puede apreciarse en las ilustraciones de este material realizadas por Guajardo (2011). La misma investigadora menciona que en dos de estos fragmentos la pintura negra empleada en los diseños es del tipo ferrosa con reflejos. El uso de pintura negra-ferrosa en pucos Ánimas IV, aunque ocasional, también ha sido verificada al interior del Elqui en un segmento de vasija procedente de hacienda San Carlos (Guajardo, 2011), característica que no ha sido observada en las piezas de este tipo que conocemos para el valle de Limarí.

## CONSIDERACIONES FINALES

En este trabajo hemos realizado una revisión de la alfarería con decoración pintada producida por las comunidades que dan origen a la cultura diaguita en la hoya del Limarí, particularmente de la zona norte, más inmediata al Elqui. Hemos procurado, por una parte, difundir las principales características de tipos cerámicos presentes en el valle de Limarí prácticamente desconocidos para el público general y especialistas, y por otro lado, discutir la vinculación de estos con dos entidades culturales de la secuencia prehispánica alfarera del NSA: el complejo cultural Las Ánimas y la cultura diaguita chilena.

Hace más de una década expresábamos que el complejo Las Ánimas nos parecía «un complejo de pucos» (Cantarutti y Solervicens, 2005), con la intención de subrayar la escasa uniformidad espacial de los tipos de vasijas descritos como diagnósticos para este a lo largo del NSA. Como hemos señalado en estas páginas, ante la evidente variabilidad que demuestran materialidades, prácticas y sitios identificados con el complejo Las Ánimas entre la zona de Copiapó y el Limarí, hemos sido partidarios de denominar a las sociedades identificadas con estas expresiones, valle a valle, como «grupos del período Alfarero Medio» (Troncoso et al., 2016a). Esto, en el entendido de que, en términos cronológicos relativos, dichas poblaciones habrían ocupado en el NSA una posición entre los desarrollos del período Alfarero Temprano (complejo cultural El Molle) y los del período Alfarero Intermedio Tardío (culturas Copiapó y diaguita). Sin embargo, en el valle de Elqui son de tal fuerza las continuidades y similitudes entre las expresiones culturales atribuidas al período Medio (complejo Las Ánimas) y la cultura diaguita, que no es posible descartar de plano que aquello que ha sido definido como un complejo cultural pueda ser mejor definido como una fase inicial de la cultura diaguita. De verificarse esto último, no sería apropiado mantener la expresión «grupos del período Alfarero Medio». Desgraciadamente, son escasos los sitios que cuentan con registros lo suficientemente controlados como para evaluar más profundamente este tema, y más aún las dataciones absolutas para entender los rangos temporales en que habrían ocurrido las situaciones observadas.

Más allá de las categorías arqueológicas que utilizemos para referirnos a las poblaciones que sentaron las bases para el desarrollo de la cultura diaguita, las evidencias sugieren que, inicialmente, este proceso ocurrió en el Elqui dentro del contexto de dinámicas de interacción regional con grupos procedentes de más al norte del valle del Huasco. Así lo indica la presencia del tipo cerámico Ánimas I, principal denominador común del complejo Las Ánimas entre las zonas de Copiapó y el Elqui, y, en mucha menor medida, el tipo cerámico Ánimas II, que en esta última cuenca muestra atributos que lo diferencian de su variedad septentrional. Dentro de este panorama, el Limarí no formó parte de las redes sociales que propiciaron la producción o circulación de los tipos cerámicos Ánimas I y II; en cambio, las poblaciones del extremo norte del Limarí sí compartieron con las del Elqui la producción de los tipos cerámicos Ánimas III, Ánimas BPZ y Ánimas IV, restando aún clarificar con mayor precisión la temporalidad de estos eventos. En este sentido, la similitud entre las cerámicas de las cuencas del Elqui y del Limarí nos ha ayudado a discutir lo que actualmente podemos aventurar respecto a la ubicación cronológica de estas expresiones, que situamos alrededor del 1000 al 1200 d. C., lo cual deja abierta la posibilidad a momentos de contemporaneidad que deberán ser evaluados especialmente a partir de excavaciones de contextos domésticos.

A pesar de que el registro de la alfarería que hemos tratado en este trabajo se encamina a cumplir los 100 años, recién comenzamos a comprender su variabilidad y ubicación cronológica. Resta todavía mucho trabajo con miras a caracterizar aspectos bioantropológicos y prácticas cotidianas, económicas, rituales y organizativas de las comunidades del período Alfarero Medio en el NSA, sin descuidar las particularidades de la interacción social entre estas. Conforme avancemos en estas direcciones, estaremos en un mejor pie para integrar distintos tipos de evidencias que permitan reconstrucciones más globales sobre la forma de vida de los grupos humanos que, entre otras muchas actividades, produjeron la alfarería a la cual nos hemos referido.

## REFERENCIAS

- Ampuero, G. (1973). Nuevos resultados de la arqueología del Norte Chico. Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena. *Boletín de Prehistoria*. Número Especial, 310-337.
- (1978). Notas para el estudio de la Cultura Diaguita Chilena. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena*, 16, 111-124.
- (1989). La cultura diaguita chilena (1200 a 1470 d. C.). En J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate e I. Solimano (eds.), *Culturas de Chile: Prehistoria, desde sus orígenes hasta los albores de la Conquista* (pp. 277-287). Santiago: Andrés Bello.
- (2007). *Los diaguitas en la perspectiva del Siglo XXI*. Santiago: LOM.
- Ampuero, G. e Hidalgo, J. (1975). Estructura y proceso en la prehistoria y protohistoria del Norte Chico de Chile. *Chungará*, 5, 87-124.
- Bronk Ramsey, C. (2009). Bayesian analysis of radiocarbon dates. *Radiocarbon*, 51(1), 337-360.
- Biskupovic, M. y Ampuero, G. (1991). Excavación arqueológica en la parcela #24 de Peñuelas, Coquimbo, Chile. En *Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología Chilena* (pp. 41-48). La Serena, Chile.
- Cantarutti, G. y Solervicens, C. (2005). Cultura diaguita preincaica en el valle del Limarí: Una aproximación a partir del estudio de colecciones cerámicas. En *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena* (pp. 147-156). Concepción, Chile: Editorial Escaparate.
- Castillo, G. (1984). Un cementerio del Complejo Las Ánimas en Coquimbo: Ejemplo de relaciones con San Pedro de Atacama. *Estudios Atacameños*, 7, 199-209.
- (1989). Agricultores y pescadores del Norte Chico: el Complejo Las Ánimas (800-1200 d. C.). En J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate e I. Solimano (eds.), *Culturas de Chile: Prehistoria, desde sus orígenes hasta los albores de la Conquista* (pp. 265-276). Santiago: Andrés Bello.
- Castillo, G., Biskupovic, M. y Cobo, C. (1985). Un cementerio costero del Complejo Cultural Las Ánimas. En *Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Tomo II (pp. 194-239). La Serena: Boletín del Museo Arqueológico de La Serena.

- Cornely, F. (1945). Arqueología del río Hurtado superior. *Publicaciones de la Sociedad Arqueológica de La Serena*, 1, 8-10.
- (1947). Informe del director técnico sobre las excavaciones practicadas por la Sociedad Arqueológica de La Serena durante el año 1947. *Publicaciones de la Sociedad Arqueológica de La Serena*, 3, 8-10.
- (1956). *Cultura diaguita chilena y cultura de El Molle*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- (1969). Correspondencia con el Director del Museo de Concepción, el Profesor Carlos Oliver Schneider. *Publicaciones del Museo Arqueológico de La Serena*, 13, 11-36.
- Falabella, F., Pavlovic, D., Planella, M. T. y Sanhueza, L. (2016). Diversidad y heterogeneidad cultural y social en Chile Central durante los períodos Alfarero Temprano e Intermedio Tardío. En F. Falabella, M. Uribe, L. Sanhueza, C. Aldunate y J. Hidalgo (eds.), *Prehistoria en Chile desde sus primeros habitantes hasta los Incas* (pp. 365-399). Santiago, Chile: Editorial Universitaria.
- Garrido, F. (2007). *El camélido sagrado y el hombre de los valles: Una aproximación a la cultura Copiapó y sus relaciones a partir de la alfarería*. Memoria para optar al título de arqueólogo, Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- González, P. (2013). *Arte y cultura diaguita chilena. Simetría, simbolismo e identidad*. Santiago, Chile: Ucayali Editores.
- Guajardo, Á. (2008). *Tipología cerámica del Período Medio del Norte Semiárido (Complejo Cultural Las Ánimas)*. Informe de Práctica Profesional, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Guajardo, Á. (2011). *El Complejo Cultural Las Ánimas y sus vínculos con la cultura diaguita en la Región de Coquimbo*. Memoria para optar al título de Arqueóloga, Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Hogg, A. G., Hua, Q., Blackwell, P. G., Niu, M., Buck, C. E., Guilderson, T. P., Heaton, T. J., Palmer, J. G., Reimer, P. J., Reimer, R. W., Turney, C. S. M. y Zimmerman, S. R. H. (2013). SHCal13 Southern Hemisphere Calibration, 0-50,000 Years cal BP. *Radiocarbon*, 55(4), 1889-1903.
- Iribarren, J. (1956). Arqueología en el Valle del Huasco, Provincia de Atacama. *Revista Universitaria - Anales de la Academia Chilena de Ciencias Naturales*, 20, 183-212.
- (1970). *Valle del Río Hurtado. Arqueología y antecedentes históricos*. La Serena: Ediciones del Museo Arqueológico de La Serena.

- Kuzmanic, I. (1988). Un cementerio del Período Medio en Chancoquín Chico, Provincia del Huasco, III Región de Chile. *Boletín Ocasional del Museo Regional de Antofagasta*, 1.
- Latcham, R. E. (1928). *La alfarería indígena chilena*. Santiago: Soc. Imp. y Lit. Universo.
- (1932). Alfarería diaguita arcaica. *Revista Chilena de Historia Natural*, 3, 137-138.
- (1937). Arqueología de los indios diaguitas. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, 16, 17-35.
- Looser, G. (1930). Notas de arqueología chilena. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, 13, 50-62.
- Montané, J. (1960a). Arqueología diaguita en conchales de la costa, Puerto Aldea, Excavaciones estratigráficas. *Publicaciones del Museo y de la Sociedad Arqueológica de La Serena*, 11, 57-67.
- (1960b). Arqueología diaguita en conchales de la costa, Punta Teatinos. *Publicaciones del Museo y de la Sociedad Arqueológica de La Serena*, 11, 68-75.
- (1962). Figurillas de arcilla chilenas, su ubicación y correlaciones culturales. *Anales de Arqueología y Etnología*, 16, 103-133.
- (1962 Ms). Informe preliminar sobre investigaciones arqueológicas en el sitio denominado «Potrero Largo» en Punta de Piedra, Departamento de La Serena, Provincia de Coquimbo. Archivo del Museo Arqueológico de La Serena, La Serena, Chile.
- (1969). En torno a la cronología del Norte Chico. En *Actas del V Congreso Nacional de Arqueología Chilena* (pp. 167-183). La Serena, Chile.
- Mostny, G. (1942). ¿Un nuevo estilo arqueológico? *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, 20, 91-96.
- (1944). ¿Un nuevo estilo arqueológico? II. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, 22, 191-196.
- Niemeyer, H. (1998). El período medio complejo Las Ánimas. En *Culturas Prehistóricas de Copiapó* (pp. 115-162). Copiapó: Museo Regional de Atacama.
- Niemeyer, H., Cervellino, M. y Castillo, G. (1991). Los períodos temprano y medio en la cuenca del río Pulido, Provincia de Copiapó, III región de Atacama. En *Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Tomo III (pp. 1-30). La Serena: Boletín del Museo Arqueológico de La Serena.
- (1998). *Culturas prehistóricas de Copiapó*. Copiapó: Museo Regional de Atacama.

- Pérez, I. (2014). *El complejo Cultural El Molle en los valles de Elqui y Limarí: una aproximación a partir de sus conjuntos alfareros de vasijas completas*. Memoria para optar al título de arqueología. Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Osorio, C. (2003). *Sitio Compañía de Teléfonos de La Serena, una reevaluación*. Informe de Práctica Profesional, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Serani, D., Cantarutti, G., Seguel, F. R. y Eisner, F. (2004). Cultura diaguita en San Julián: Aportes a la prehistoria del valle del Limarí y el norte semiárido chileno. En *Informes Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial* (pp. 36-42). Santiago: Dibam-Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Slusser, M. S. (1950). *Preliminar archaeological studies of Northern Central Chile*. Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía. Universidad de Columbia, Nueva York, EE.UU.
- Troncoso, A., Cantarutti, G. y González, P. (2016a). Desarrollo histórico y variabilidad espacial de las comunidades alfareras del Norte Semiárido (ca. 300 a. C. a 1450 d. C.). En F. Falabella, M. Uribe, L. Sanhueza, C. Aldunate y J. Hidalgo (eds.), *Prehistoria en Chile desde sus primeros habitantes hasta los Incas* (pp. 319-364). Santiago: Editorial Universitaria.
- Troncoso, A. y Pavlovic, D. (2013). Historia, saberes y prácticas: un ensayo sobre el desarrollo de las comunidades alfareras del Norte Semiárido chileno. *Revista Chilena de Antropología* 27, 101- 140.
- Troncoso, A., Vergara, F., Pavlovic, D., González, P., Pino, M., Larach, P., Escudero, A., La Mura, N., Moya, F., Pérez, I., Gutiérrez, R., Pascual, D., Belmar, C., Basile, M., López, P., Dávila, C., Vásquez, M. J. y Urzúa, P. (2016b). Dinámica espacial y temporal de las ocupaciones prehispánicas en la cuenca hidrográfica del río Limarí (30° Lat.S.). *Chungará*, 48(2), 199-224.

## LA COLECCIÓN ISLA DE PASCUA DEL MHNV, UNA VISIÓN GENERAL

José Miguel Ramírez Aliaga

La primera pieza de la colección consignada en el libro de registro del museo, una maza de guerra (*paoa*), ingresó el año 1915 (fig. 1), cuando la isla estaba arrendada a la Compañía Explotadora de Isla de Pascua. Para esa fecha, el arte rapanui ya mostraba evidencias claras de la influencia externa. El transporte en barco permitía la producción de piezas de gran tamaño y peso, que naturalmente tendrían un mayor valor. Versiones de moái *kava kava* en troncos de más de 2 m de altura, cuando no existían árboles de ese tamaño en la isla, solo fueron posibles con la introducción de árboles exóticos, como el *miro tahiti* (*Melia azedarach*) y después con el eucaliptus.



Figura 1. Reproducción moderna de maza de guerra (*paoa*), con ojos de vértebra de tiburón y discos de obsidiana. Ingresada en 1915. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n° inv. 1. Fotografía: Romina Moncada.



Figura 2. Busto de concreto modelado con rasgos de moái *kava kava*, grabados toscos de *tangata manu* y signos de rongo rongo, c. 1934. Recuperado de la expedición franco-belga de 1934 y donado por Roberto Cabezas Destibaux. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n° inv. 101. Fotografía: Romina Moncada.

Curiosamente, en su obra monumental sobre el arte rapanui, Thor Heyerdahl incluye solamente dos piezas modernas del MHNV: la escultura de un busto de piedra que «apareció en singulares circunstancias» (1975, lámina 156h), recuperada de la expedición franco-belga de 1934 por Roberto Cabezas Destibaux y donada inmediatamente al museo (fig. 2), y una extraña calavera tallada en un trozo de madera (1975, lámina 147f) entregada por el teniente Flores en el año 1947 (n° 39).

Entre los primeros donantes de objetos rapanui se cuentan oficiales y guardiamarinas de la corbeta General Baquedano, de paso en la isla durante su viaje de instrucción anual. Entre ellos destaca el mencionado teniente José

Flores, quien en 1947 aportó veinte objetos a la colección. La mayoría corresponde a artesanías en fibras vegetales y plumas, incluyendo faldas, diademas y bolsos (*keté*), y un excepcional ejemplar de la bandera rapanui (fig. 3), confeccionada en *mahute* y plumas. Entre los tallados en madera, destaca un interesante reimiros (fig. 4) con dos caras delicadamente talladas. Ese mismo año, Federico Felbermayer, tesorero de la Sociedad de Amigos de Isla de Pascua creada en Valparaíso para ayudar a los isleños y mejorar las condiciones del leprosario, donó once piezas. La mayor parte son artesanías en madera y fibras vegetales, junto con dos agujas de hueso y un *mataa*. En 1940, la Sra. Cohen de Naranjo donó tres interesantes faldas de baile confeccionadas con *mahute* y plumas, además de una capelina y una diadema de los mismos materiales.



Figura 3. Bandera rapanui confeccionada en tejido de *mahute*, con ornamentos de plumas, diseños pintados y pespunte a máquina. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n° inv. 197. Fotografía: Romina Moncada.



Figura 4. Reproducción moderna de adorno pectoral (*reimiro*) en madera no nativa. Donado en 1947 por el teniente José Flores. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n° inv. 38. Fotografía: Romina Moncada.

Posteriormente, el famoso padre Sebastián Englert, creador del museo que actualmente lleva su nombre en la isla, donó al MNHV doce objetos arqueológicos y artesanías modernas en el año 1956.

El primer estudio sobre la colección rapanui del MHNV fue realizado por Max Puelma Bunster, escritor que realizó varios viajes a la isla entre fines de la década de 1950 y comienzos de la de 1960. Puelma llevó al renombrado isleño Leonardo Pakarati Rangitaki (1887-1994) a conocer la colección del museo en el año 1963 y publicó su aporte en el primer número de los *Anales del Museo* (1968). Pakarati describe algunas piezas con detalles especiales e incluso entrega los nombres de algunos autores de los tallados. Es el caso de un moái *kava kava* «*va'e pau*» ('pie desgastado') en madera de toromiro, que representa a «una especie de mayordomo de palacio, común en toda Polinesia en estas funciones» (Puelma, 1968, p. 263) y que el informante atribuye a Ioteve a Hare Ko Hou (hermano de la profetisa María Angata Pakomio, líder de la revuelta de 1914, de acuerdo con lo señalado por Julio Hotus en comunicación personal), hacia 1900. Del mismo autor serían otros tres moái *kava kava* de toromiro, que muestran un estilo más «moderno», tosco, con las costillas menos prominentes, el sexo menos visible como producto de la influencia

de los misioneros, boca en punta y peinado redondo. Otro moái *kava kava* de toromiro, de mejor factura, con orejas de tamaño mediano y brazos separados del cuerpo, sería obra de Gabriel Veri-Veri, hacia 1920. Un moái *tangata* que denomina «Tae ha'a ti'a i te ki» ('hacer lo correcto' en tahitiano, según Julio Hotus, com. pers.), de unos 20 cm y tallado en *mako'i* «representa a un tipo de persona intocable, que se negaba a dar la mano o recibir cosas. Tiene peinado especial, y ojos prominentes para fijarse mejor. Es figura antigua y puede tener más de 150 años, llamando la atención por su tipo intelectual, de poco desarrollo muscular y similar a estatuillas orientales» (Puelma, 1968, p. 263). El moái de Huri A Vai, en toromiro, «representa al niño hijo del rey Ka Inga (sic) que fue muerto por Hoto Ari, enemigo de su padre, desencadenando una de las últimas guerras tribales en Pascua. El peinado indica que era considerado guerrero» (Puelma, 1968, p. 264).



Figura 5. Figura antropomorfa con rasgos cadavéricos (moái *kava kava*) en madera, principios del s. XX. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n° inv. 21. Fotografía: Patricia Novoa.

Lamentablemente, por el momento no es posible asociar estas excepcionales descripciones etnográficas a alguna de las piezas de la colección, excepto el moái «*va'e pau*» mencionado más arriba, que podría corresponder al moái *tangata* n° 4, con una pierna más corta.

En relación a los dos moái grandes instalados a la entrada del museo (fig. 5), Puelma consigna que fueron fabricados por Gabriel Veri-Veri e Isaías Fati, respectivamente (1968, p. 264).

#### LAS PIEZAS DE MADERA

Los objetos tallados en madera se pueden clasificar en cinco categorías: armas, insignias de rango, accesorios para la danza, ornamentos ceremoniales y figuras antropomorfas, zoomorfas o mixtas. La colección del MHNV se compone mayoritariamente de tallados de la primera mitad del siglo XX, pero entre las figuras en madera más representativas del arte antiguo se cuentan los moái *kava kava* y los moái *tangata*, un *tangata manu*, un *paoa*, un *ao*, un *reimiro* y un *tahonga*. Los moái *kava kava* y los moái *tangata* muestran los cambios estéticos característicos de tiempos históricos. Otros tallados son recreaciones en madera de motivos producidos originalmente en otros soportes (*mataa*, *tangata manu* y moái de tipo «*pakeopa*» o «*piro piro*», que son las formas clásicas de los moái de piedra, de los cuales hay ocho piezas); réplicas toscas de tablillas *rongo rongo*; objetos importados con aplicación de motivos locales (bastones, sables, una fusta) y un motivo original: peces sobre pedestal.

El moái *kava kava* es sin duda el modelo más característico del antiguo arte escultórico en madera y se reprodujo en gran cantidad para el trueque y la venta a los ocasionales visitantes que aparecían de tarde en tarde por la isla. Oficiales y guardiamarinas de la Armada de Chile eran clientes importantes pero muy poco frecuentes: el buque escuela —en especial la famosa corbeta Baquedano— pasaba una vez al año, pero llevaba importantes cantidades de recuerdos de vuelta al continente. Eran ampliamente conocidos en Valparaíso como «*tolomiro*» (de *toromiro*, la madera sagrada), pero en verdad en esa época era casi imposible conseguir una materia prima tan invaluable. Muchos de ellos llegaron a distintos museos, en tanto se difundió el mito urbano de que traían mala suerte.



Figura 6. Figura antropomorfa masculina con rasgos naturalistas (moái *tangata*), posiblemente tallada en *mako'i*. Donada por el almirante Gómez Carreño en 1916. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n° inv. 3. Fotografía: Romina Moncada.

Los moái *kava kava* (24 piezas) y los moái *tangata* (8 piezas) de la colección muestran los cambios provocados por el mercado, los rasgos aberrantes y la pérdida de los finos rasgos característicos del arte antiguo. Una de las piezas más interesantes (n° 3) fue regalada al museo por el almirante Luis Gómez Carreño en el año 1916 (fig. 6): se trata de un moái *tangata* de 35 cm de alto, al parecer confeccionado en *mako'i*, con las manos juntas dirigidas al cuello, muy diferente del patrón de los brazos extendidos a los costados del cuerpo que muestran todos los moái *kava kava* y moái *tangata*. La mayoría de las materias primas son maderas exóticas, como el *miro tahiti* y el eucaliptus, pero se conservan otros dos pequeños moái (15 cm) confeccionados en *mako'i*, llegados al museo a

fin de los años cincuenta. Destaca asimismo por la calidad de su factura un moái *kava kava* ingresado el año 1954, en el que no se marcaron las costillas (n° 55).

Dentro de los artefactos exóticos asimilados por los isleños entre mediados de los años 1930 y fines de los años 1950 se cuentan objetos utilitarios como los bastones (4 piezas), que incorporaron cabezas de moái *kava kava* como adorno, y objetos decorativos como cuchillos o cimitarras (8 piezas), en los que se combinan hojas con rasgos de peces y mangos con cabezas de moái *kava kava* y *manutara*.

#### LA PIEDRA

Entre los artefactos de piedra, destacan en primer lugar las herramientas arqueológicas clásicas, *toki* y *mataa*, que caracterizan las dos grandes fases de la prehistoria *rapanui*: la construcción de moái y la época de los conflictos.

Los *toki* se pueden clasificar en dos grandes categorías: percutidos y pulidos. Los primeros suelen ser picotas con uno o ambos extremos aguzados a percusión, generalmente asociadas al tallado de los moái en la cantera de Rano Raraku, a las terminaciones más gruesas realizadas antes de levantarlos sobre los *ahu* y al tallado de los bloques de basalto para las construcciones monumentales (muros de *ahu*, fundaciones de casas con bloques labrados de basalto *-hare paenga-*). Según su tamaño y peso, se manejaban con una o ambas manos. En la colección del museo se cuentan solamente cinco piezas de este tipo, cuatro de ellas en torno a los 20 cm de longitud y una de 34 cm (fig. 7). Los *toki* con superficies pulidas corresponden normalmente a azuelas o formones, donde el bisel fue suavizado para un trabajo de desbaste más fino, ya sea de objetos de piedra o de madera. Existe una variedad de tipos de *toki* pulidos, según atributos morfológicos, pero entre los quince ejemplares de la colección destaca un pequeño fragmento confeccionado en un basalto negro de grano muy fino (n° 106) con un detalle morfológico-funcional único: muestra un bisel de borde convexo, para utilizarse como gubia.



Figura 7. Picota de basalto arqueológica (*toki*), aguzada a percusión. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n° inv. 94. Fotografía: Romina Moncada.

La colección incluye además un hacha, fabricada en una delgada laja de basalto de forma trapezoidal y dotada de un filo recto biconvexo (n° 149), y un cuchillo (*hoe*) de la misma materia prima, con un borde curvo lateral y pulido bifacial (n° 97).

Los *mataa* suelen ser el tipo de artefacto arqueológico más numeroso en las colecciones, debido a su abundancia en la isla: la colección del MHNV cuenta con 69 piezas. Un rasgo característico de estas lascas de obsidiana de tallado a percusión unifacial es la extraordinaria variabilidad morfológica de la hoja (fig. 8), sin embargo todas comparten la presencia de un pedúnculo que servía para amarrar la pieza a un mango de madera, a fin de ser utilizadas como cuchillos de mango corto, dagas o lanzas arrojadas. Uno de los *mataa*, de pequeño tamaño, presenta un rasgo poco común: el pedúnculo fue reutilizado como taladro (n° 344.37). Max Puelma aporta un dato etnográfico extraordinario entregado por Leonardo Pakarati en su visita al museo el año 1963: el número de vueltas del cordel con que se amarraba el mango al pedúnculo del *mataa* «indicaba la tribu a la que pertenecía su dueño. Los Marama por ejemplo usaban 4 vueltas (*hahau*)» (1968, pp. 268-269).



Figura 8. Arma de obsidiana (*mataa*), tallada por percusión unifacial, con pedúnculo para enmangar. Donada por el capitán Adolfo Montaña en 1955. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n° inv. 125.

Fotografía: Romina Moncada.

Entre los antiguos artefactos de piedra destinados a la pesca, la colección cuenta con un peso para red (*kupenga maea*) consistente en un pequeño guijarro con una línea incisa a lo largo del eje longitudinal (n° 105).

Pieza excepcional es un disco de basalto de 27 cm de diámetro y 3 cm de espesor (fig. 9) que presenta una superficie plana pulida: probablemente se trate de un ojo de moái. Fue donado al museo el año 1931, por el comandante Danilo Bassi.

Entre las esculturas antropomorfas se encuentran cuatro piezas de un estilo muy característico, talladas en la década de 1930 (n°s 91, 92, 108 y 109): se trata de unos pequeños bustos cubiertos con betún de zapato negro (fig. 10). El estudio de Max Puelma sobre estas piezas consigna un dato cronológico fundamental: «El betún se acabó en 1938, la compañía dejó de llevarlo por un tiempo y a los isleños se les pasó el entusiasmo y no lo han vuelto a

usar en sus figuras» (1968, p. 264). Ahora bien, esculturas del mismo tipo que se conservan en otras instituciones figuran descritas como procedentes de Quemchi en Chiloé (Looser, 1932), de la isla Mocha (en el MNHN) y de San José de la Mariquina (Museo Chileno de Arte Precolombino), y existe otra en el Museo Fonck (Colección Felbermayer). Lo interesante del caso es que Víctor Carvacho en su *Historia de la Escultura en Chile* (1983) considera que, aparte de las similitudes morfológicas, esas piezas «mapuches» muestran un «temperamento enfriado racionalmente [...] abstracto», sustancialmente diferente del que atribuye a la escultura rapanui, que caracteriza como de «gran intensidad expresiva» (p. 95). Sin embargo, esas piezas procedentes supuestamente del sur de Chile estaban talladas en una lava violácea típica de la isla (*kere kere tu*) y cubiertas con pasta de zapatos (Ramírez, 1992, pp. 62-63), lo que coincide con el dato de Puelma y permite ubicarlas todas ellas como artesanías de Rapa Nui de comienzos del siglo XX.



Figura 9. Disco de basalto arqueológico, posiblemente ojo de moái. Donado por el comandante Danilo Bassi en 1931. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n° inv. 93. Fotografía: Romina Moncada.



Figura 10. Busto de piedra masculino cubierto con betún negro, c. 1930. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n° inv. 108. Fotografía: Patricia Novoa.

El estilo de esas esculturas –los bustos cuadrangulares y planos (n°s 91, 92, 108), por un lado, y los que muestran un vientre abultado (n°s 109, 110)– no ha vuelto a repetirse hasta ahora y resulta tan característico que permite incluso adscribirlo a un par de artistas: según informó Leonardo Pakarati a Max Puelma (1968, p. 264), Matías Segundo Hotus fue el autor de una de las piezas del museo teñida con pasta de zapatos, aunque de un estilo más cercano a los moái de Rano Raraku (n° 151).

Una de las piezas más interesantes de la época tiene una controvertida historia (ver más arriba, fig. 2). Roberto Cabezas Destibeaux, viñamarino, coincidió en la isla con la expedición franco-belga de 1934, integrada por el famoso antropólogo Alfred Métraux y el arqueólogo Henri Lavachery. Tras percatarse de que los investigadores pretendían llevarse gran cantidad de materiales arqueológicos de la isla –incluyendo un moái que se encuentra hasta la fecha en Bruselas–, encargó a jóvenes isleños, a cambio de una caja de vino, rescatar algunas de esas piezas antes de que de la expedición partiera de regreso a Europa. Entre ellas, consiguieron recuperar un busto muy interesante, de 50 cm y enorme peso (43,2 k), que Imbelloni (1951) calificó como una pieza excepcional: «la más fina escultura pascuana». Lavachery, el arqueólogo belga, le informó rápidamente que se trataba de una escultura moderna, una «falsificación» realizada por artistas contemporáneos, cuya pátina oscura y brillante habían logrado con grasa de oveja. Imbelloni respondió (1952) insistiendo en su autenticidad y calidad. Al parecer, no pudo ver la escultura completa: en efecto, la base no presenta esa pátina, sino la superficie original que parece ser un cemento gris muy fino y denso, con huellas de alguna herramienta de metal. Los rasgos faciales de la escultura no corresponden a ningún moái de piedra clásico, sino al moái *kava kava*, lo que confirma su factura moderna.

Junto con esta controvertida pieza, a la vuelta de su viaje a la isla el año 1934, Roberto Cabezas entregó al MHNV un bloque de basalto de grano fino, muy denso y pesado, con un tallado en relieve que representa un *tangata manu* (nº 102). Se trata probablemente de un objeto arqueológico, dada la calidad de la piedra y del trabajo, asociado al culto al *tangata manu* en la aldea ceremonial de Orongo. Aunque no hay referencias sobre su origen, es muy probable que también haya sido «recuperada» por el Sr. Cabezas de la expedición franco-belga.

En ocasiones, los artesanos de la primera mitad del siglo XX aprovecharon moái originales que se encontraban dispersos en Hanga Roa para confeccionar imágenes más pequeñas, portátiles. Podría ser el caso de tres esculturas antropomorfas de piedra (piezas nºs 82, 84 y 87) donadas al museo entre 1915 y 1916, confeccionadas en toba de la cantera de los moái de Rano Raraku.

Existe una variedad de pequeñas esculturas y tallados en piedra de factura tosca, y alguna representación de pez finamente tallado en una fina lava gris (n° 112), o un clásico cenicero (n° 113) cuyo modelo es la escultura antropomorfa monumental conocida como «Vai a Heva» que se encuentra junto al Maunga Parehe, en Poike. Una representación de un pez fue realizada en un tipo de lava gris de grano fino (n° 157), muy similar a los cientos de pequeñas esculturas de inspiración prehispánica que un grupo de isleños realizó durante la expedición noruega de 1955-56, y que depositaron en unas «cuevas secretas» (Heyerdahl, 1958).

#### EL HUESO

El hueso (*ivi*) es una materia prima escasa en la isla. El único mamífero terrestre en Rapa Nui era el ser humano, y entre las especies marinas las focas y delfines podían aportar materias primas interesantes, pero de difícil acceso. Entre los peces, las vértebras de tiburón tuvieron un papel importante en la fabricación de los ojos de las figuras antropomorfas de madera: se incrustaban en pequeños orificios taladrados en las cuencas y en la concavidad de las vértebras se pegaban pequeños discos o botones tallados en obsidiana. Por su parte, los huesos de las patas de las gallinas y de algunas aves marinas aportaban la materia prima ideal para las agujas de coser (*ivi tia nua*) y las agujas para tatuar (*uhi*).

Las únicas piezas de hueso presentes en la colección son de origen arqueológico: agujas de coser y anzuelos de hueso humano (*mangai ivi tangata*) de una pieza (n° 2644), y barbas (n° 166, 170, 177) o vástagos (n° 169c) de anzuelos compuestos (*mangai vere vere*). La tradición de confeccionar anzuelos en base a hueso humano hace referencia al *mána* de un gran pescador fallecido (Metraux, 1940): esa fuerza espiritual, aún presente en sus huesos, permitía confeccionar anzuelos muy eficientes para la pesca. Probablemente, los anzuelos de dos piezas que se amarraban en la base surgieron de la carencia de huesos aptos para tallar anzuelos de más de 3 cm de ancho.

Además, en la colección se encuentran fragmentos trabajados de hueso humano, de función desconocida: un pequeño fragmento plano convexo de

forma rectangular con una perforación inconclusa (n° 169 a) y una punta con escotadura en el extremo opuesto (n° 169 b), para algún tipo de amarra con un cordel de fibra vegetal o pelo humano.

Las agujas en hueso de ave se encuentran con cierta frecuencia en los sitios arqueológicos domésticos y se utilizaron hasta tiempos históricos para coser las capas de *mahute* con hilo de la corteza de *hau hau*. Se conservan nueve agujas de hueso en la colección, tanto completas como fragmentos, confeccionadas en huesos largos de aves.

#### LAS FIBRAS VEGETALES

En Polinesia, los textiles de fibra vegetal tienen una enorme importancia social y simbólica (Seelenfreund, 2013). En Rapa Nui, vegetales como la to-tora (*nga'atu*) y el plátano (*maika*) aportaban fibras para el tejido de esteras (*moenga, peu'e*); la corteza del *mahute*, para taparrabos (*hami*) y capas (*nua*); la corteza del *hau hau*, para cordeles. No existen muestras de esos objetos en la colección, pero entre los objetos utilitarios más finos y menos conocidos se encuentran unos pequeños bolsos (*ketete*) de delicada factura, confeccionados en *mahute* (n°s 86, 107, 132, 186, 190, 193, 202), *kakaka* (fibra de plátano, n° 194) o una combinación de ambos (n° 195). También se conservan trozos de *mahute* procesados como materia prima (n°s 113, 210, 211). Junto al bolso con el n° 193 encontramos un trozo de *tapa* (capa) confeccionada en fibra de coco, y junto al trozo de *mahute* con el n° 210 encontramos dos piezas de *tapa* en fibra de coco, que no corresponden a artesanías rapanui, sino de otras islas.

Entre los objetos modernos elaborados con *mahute* y plumas, aparecen tapetes (n°s 109, 196, 222), un tapado (capelina) para los hombros (n° 215), faldas para conjuntos de baile (n°s 211, 214, 216, 217, 219, 220, 233), diademas (n°s 224, 225, 229, 230, 232, 234, 235) y un ramo (n° 221). En todas las prendas de vestir se observa el uso de máquina de coser y en varios casos se incluyen bordes o pretinas de *kakaka* (fibra de plátano) trenzada. Un elemento curioso son los posavasos trenzados en fibra de plátano y tejidos con máquina en espiral (n°s 188, 189, 192). Un sombrero

de paja (n° 185), probablemente importado desde el continente o desde Tahiti, adornado con una guirnalda de plumas, fue donado al museo en el año 1915.

Entre todas las piezas modernas (siglo XX) que combinan *mahute* y plumas, destaca una bandera rapanui (n° 197) donada por el teniente Flores el año 1947 (fig. 3). La pieza mide 75 x 68 cm y presenta como motivos centrales dos *reimiro*, dos *tangata manu* y dos *ao*, toscamente pintados en rojo y negro. Todo el borde de la pieza presenta un trenzado de *kakaka*, manojos de plumas embarriladas en cada esquina y otras cuatro en cada lado. El reverso está cubierto por completo con franjas paralelas de pequeñas plumas alternando los colores blanco, rojo y negro. Toda la pieza está cosida a máquina en sentido transversal, mediante pasadas paralelas irregulares, separadas entre 1 y 2 cm. En la actualidad, la bandera rapanui muestra un *reimiro* en color rojo sobre fondo blanco.

#### LAS PLUMAS

En la antigüedad, las plumas de gallina tenían una connotación sagrada. Normalmente, se usaron en las coronas de las personas de alto rango, como adorno de prendas de vestir y, en especial, en las faldas de los conjuntos de baile, introducidos desde Tahiti. Aparte de las piezas de fibra vegetal mencionadas anteriormente, que incorporan plumas como adornos, la colección cuenta con una gran corona de plumas negras (n° 231), ingresada en 1926.

#### LAS CONCHAS

La costa rocosa, que domina casi todo el perímetro de la isla, y las escasas playas de arena ofrecen una reducida variedad de especies de moluscos que pudieran tener una función práctica o simbólica (Seaver, 1986). Con todo, las conchas de algunas especies (diversos tipos de *pipi*, de color blanco o negro, y el valioso *pure* —*Cypraea caputdraconis*, *Cypraea engleri*—) se han utilizado

profusamente como adornos en prendas de vestir o cuentas de collares, de los cuales la colección del MHNV incluye doce ejemplares (además de un collar de semillas).

Antiguamente, las conchas de *pure* tenían un especial valor simbólico, pues eran objetos con *mána*. En la actualidad, la gran demanda de materia prima para la confección de artesanías —sobre todo de los collares de conchitas que se ponen al cuello de los visitantes al momento de partir de la isla— tiene a varias de esas especies en riesgo de sobreexplotación.

Más allá de su dimensión comercial, la confección de collares y medallones de conchitas —tarea esencialmente femenina— forma parte de la competencia de la Tapati Rapanui, que es la oportunidad propicia para que las maestras luzcan sus habilidades. Al mismo tiempo, el certamen sirve como estímulo para el desarrollo de nuevas expresiones estéticas, especialmente en la vestimenta de las candidatas a reina y en la decoración corporal que lucen las jóvenes durante la muestra final de la farándula.

## CONCLUSIONES

La colección de objetos de Rapa Nui depositada en el Museo de Historia Natural de Valparaíso constituye una muestra representativa de piezas arqueológicas y artesanías desarrolladas entre fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

Entre las 108 piezas arqueológicas se cuentan instrumentos de piedra para tallar la roca o la madera (20 *toki*, 1 *hoe*), un bloque denso con una imagen de *tangata manu* tallado en relieve (n° 102), un excepcional disco de basalto pulido que podría corresponder a un ojo de moái (n° 93) y un peso para red de pesca (n° 105). Dentro de los veinte *toki* se destacan dos ejemplares únicos: una pieza maciza de 34 cm (n° 34) y un fragmento de gubia (n° 106). Los 69 *mataa* son artefactos bastante comunes, salvo por uno de ellos que parece haber sido reciclado como perforador (n° 344.37). Entre los instrumentos de hueso, destacan cuatro partes de anzuelos compuestos y un anzuelo simple de hueso humano, dos huesos humanos trabajados y nueve agujas en hueso de ave.

Las artesanías modernas (145 piezas), producidas en su mayor parte para el intercambio con el mundo exterior, son tanto reproducciones de antiguos modelos como creaciones en que se reproducen diseños tradicionales o se aplican a artefactos exóticos.

Las figuras antropomorfas de piedra (28 piezas) son básicamente reproducciones de los antiguos moái monumentales, donde la fidelidad al patrón original es muy variada, al punto de incluir aberraciones tales como costillas de moái *kava kava*. Algunas de las figuras se asocian a historias interesantes, como aquellas que examinó el informante isleño Leonardo Pakarati o el caso del busto rescatado de la expedición franco-belga de 1934.

Entre las 64 piezas de madera se cuentan reproducciones de los tallados tradicionales (23 moái *kava kava*, 8 moái *tangata*, 1 *ao*, 1 *paoa*, 2 *reimiro*, 1 *tahonga* y 1 tablilla *rongo rongo*, de calidad muy heterogénea) y una variedad de artesanías en que se aplican motivos tradicionales sobre soportes distintos (8 moái del tipo Rano Raraku y 8 diseños diversos) o se incorporan nuevos elementos (8 cimitarras y 4 bastones). Algunas de estas piezas son muy interesantes por el estilo y la calidad del tallado, cuya variabilidad es la expresión de las diferencias entre los talladores. Entre todas las piezas destaca un *reimiro* de delicada factura (n° 38), *tahonga* (n° 12), algunos moái *tangata* (n°s 3, 8), moái *kava kava* (n°s 5, 21, 55) y un *tangata manu* (N° 54).

Aunque no se observa el uso del preciado toromiro en las piezas de madera de la colección, resulta interesante considerar que los antiguos maestros también utilizaron el *mako'i* (*Thespesia populnea*), que los colonizadores trajeron desde su tierra de origen, y otras especies que adquirieron gran valor simbólico, como la madera traída por las mareas hasta la isla. Según un estudio realizado en 200 objetos de madera conservados en museos de Europa, San Petersburgo y el MNHN de Santiago (Orliac, 2010) el toromiro fue utilizado de preferencia para el tallado de *rapa* (remos de baile), *moko* (lagartijas), moái *kava kava*, *tangata manu*, moái *tangata* y moái femeninos, mientras que la madera de *mako'i* fue empleada mayoritariamente para el tallado de *tahonga*, *reimiro* y tablillas *rongo rongo*. Hasta hoy, la materia prima es mucho más que un soporte material, y los maestros artesanos «descubren» su espíritu a medida que van desprendiendo las capas que lo ocultan, hasta convertirla en una obra de arte.

Las fibras vegetales están representadas en vestidos de baile y adornos corporales, así como tapetes, en los que se combinan la fibra del *mahute* y las plumas, con un total de 40 piezas. Entre todas ellas destacan los delicados bolsos (*kete*) de fibras trenzadas, sin costuras a máquina, y una bandera rapanui donada al museo el año 1947 (n° 197).

Los datos relacionados con las funciones simbólicas de los artefactos resultan de especial interés para la comprensión del contexto cultural original y sus cambios en el tiempo. Los antiguos objetos de culto se convirtieron en objetos de intercambio y, en la medida en que perdieron su significado simbólico y su *mána*, se liberaron de los estrictos cánones estéticos. Los artesanos recrearon los antiguos modelos en una amplia variedad de expresiones, pero con el tiempo se produjo una revalorización de la identidad cultural y, con ello, una recuperación de los valores estéticos tradicionales y el reconocimiento del *mána* de los artistas más dotados. Así como en sus inicios el contacto con el mundo exterior provocó un impacto negativo sobre la sociedad y la cultura, la globalización ha estimulado la resignificación del arte rapanui, con una renovada carga simbólica.

#### REFERENCIAS

- Abarca, S. (2015). *Manos del alma. Arte escultórico Rapanui, a través de la obra de Tomás Tuki Tepano*. Santiago de Chile: Imprenta Edición.
- Carvacho, V. (1983). *Historia de la escultura en Chile*. Santiago: Andrés Bello.
- Chauvet, S. (1945). *La Isla de Pascua y sus misterios*. Santiago: Zig-Zag.
- Heyerdahl, T. (1958). *Aku Aku. The secret of Easter Island*. Chicago: Rand McNally.
- Heyerdahl, T. (1975). *The art of Easter Island*. Nueva York: Doubleday & Co.
- Hunt, Terry L. (2007). Rethinking Easter Island's ecological catastrophe. *Journal of Archaeological Science* (34), 485-502.
- Imbelloni, J. (1951). La más fina escultura pascuana. *Runa*, 4, 288-295.
- Imbelloni, J. (1952). Otra vez sobre Pascua. El busto del Museo de Valparaíso. *Runa*, 5, 206-209.
- Kaeppeler, A. (2003). Sculptures of barkcloth and wood from Rapa Nui: symbolic continuities and Polynesian affinities. *Anthropology and Aesthetics*, (44), 10-69.

- Klein, O. (1988). *Iconografía de la Isla de Pascua*. Valparaíso: Universidad Técnica Federico Santa María.
- Lee, G. (1992). Rock art of Easter Island: Symbols of power, prayers to the gods. *Monumenta Archaeologica*, (17).
- Looser, G. (1932). Estatuilla de piedra hallada en la isla de Chiloé. *Revista Chilena de Historia Natural*, 36, 90-91.
- McCall, G. (1998). *Rapanui: Tradición y sobrevivencia en Isla de Pascua*. Los Osos: Easter Island Foundation.
- Metraux, A. (1940). The ethnology of Easter Island. *B.P. Bishop Museum Bulletin*, (160).
- Mulrooney, M., Ladefoged, T., Stevenson, C. y Hao, S. (2010). Empirical assessment of a pre-European societal collapse on Rapa Nui (Easter Island). En Wallin, P. y Martinsson-Wallin, H. (Eds.), *The Gotland Papers. Selected papers from the VII International Conference on Easter Island and the Pacific*, (141- 153). Visby: Gotland University Press.
- Orliac, C. (2010). Botanical identification of 200 Easter Island wood carvings. En Wallin, P. y Martinsson-Wallin, H. (Eds.), *The Gotland Papers. Selected papers from the VII International Conference on Easter Island and the Pacific*, (125- 139). Visby: Gotland University Press.
- Orliac, C. y Orliac, M. (1995). La escultura en madera de la Isla de Pascua. Els Moái de l'illa de Pasqua. Art i cultures al Mars del Sud, (145-156). Barcelona: Fundació «La Caixa».
- (2000). The woody vegetation of Easter Island between the early 14<sup>th</sup> to the mid-17<sup>th</sup> centuries AD. En Stevenson, C. M. y Ayres, W. S. (Eds.), *Easter island Archaeology. Research on early Rapa Nui culture*, (199-207). Los Osos: Easter Island Foundation.
- Puelma, M. (1968). Las colecciones del Museo de Historia Natural de Valparaíso. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso*, (1), 261-271.
- Ramírez, J. M. (1992). Contactos transpacíficos: Un acercamiento al problema de los supuestos rasgos polinésicos en la cultura mapuche. *Clava*, (5), 51-84.
- (1993). Rapa Nui: Artesanía para los dioses. En Baixas M. I. (Comp.), *Chile. Artesanía Tradicional*, (41-59). Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Ramírez, J. M. (2008). *Rapa Nui, el ombligo del mundo*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, Banco Santander.

- Routledge, K. S. (1919). *The mystery of Easter Island. The story of an expedition*. London: Hazell, Watson & Viney.
- Seaver, J. (1986). Pipi and pure: Ethnoarchaeology of the Rapa Nui shell industry. *Journal of NewWorld Archaeology*, 7, (1), 51-64.
- (1988). *An ethnology of wood carving: Continuity in cultural transformations on Rapa Nui*. (Ph. D. thesis). University of California, Los Angeles.
- (1997). *Ingrained images. Wood carvings from Easter Island*. Easter Island Foundation.
- Seelenfreund, A. (Ed.). (2013). *Vistiendo Rapa Nui. Textiles vegetales. Haka'ara o te kahu*. Santiago: Pehuén.
- Torres, F. (2017). Situación del arte y la artesanía Rapanui. En Fajreldin, V. (Ed.), *Lengua, arte y artesanía en Rapa Nui. Una perspectiva crítica*, vol. II, (39-78). Santiago: Ocho Libros Editores.
- Van Tilburg, J. A. (1984). Easter Island: New pieces in an ancient puzzle. *Archaeology*, (July/August), 58-61.
- (1986). *Power and symbol: The stylistic analysis of Easter Island monolithic sculpture*. (Ph. D. dissertation). University of California, Los Angeles.
- (2001). Changing faces: Rapa Nui statues in the social landscape. En *Splendid Isolation. Art of Easter Island*, (24-31). Nueva York: Metropolitan Museum of Art.



## COLECCIÓN DE TALLADO EN MADERA CONTEMPORÁNEO DEL MAPSE-MUSEO RAPA NUI

Javiera Alarcón Ossa

### INTRODUCCIÓN

El Museo Antropológico Padre Sebastián Englert (Mapse) recuerda al sacerdote capuchino del mismo nombre (1888-1969), quien residió en la isla desde 1936 y aportó una vasta documentación científica en áreas de la lingüística, la etnología y la arqueología. En sus 34 años de permanencia, logró dominar la lengua de Rapa Nui y recopilar su historia oral, dejando con ello un legado de gran valor para la bibliografía isleña. Se destacó además como uno de los primeros en publicar investigaciones en español sobre la materia<sup>1</sup> (Moreno, 2012), además de colaborar intelectualmente en los estudios realizados por los científicos Thor Heyerdahl y William Mulloy. En definitiva, Englert generó una estrecha relación con la comunidad rapanuí en virtud de su desempeño como sacerdote, profesor y autoridad en la isla frente al Estado chileno, motivación que influyó en su compromiso ético de fomentar la reconstrucción y difusión del patrimonio isleño — compromiso que obedeció principalmente a su intención de resguardar la cultura y la religiosidad católica rapanuí ante el temor que generaba la entrada de la modernidad a la isla—.

Con posterioridad a su muerte en 1969, su deseo de instalar un museo finalmente se concretó el 10 de octubre de 1973 en el sector de Tahai. El acervo inicial se componía de piezas arqueológicas y documentos que

---

<sup>1</sup> Una de las obras emblemáticas del padre Sebastián Englert es *La tierra de Hotu Matua*, publicada en 1948.

Englert legó al Estado chileno<sup>2</sup>. En sus primeros cinco años de funcionamiento, la institución recibió asimismo tallas de madera, objetos líticos y herramientas, la mayoría entregados por personas de la misma cultura tras un llamado que fue bien recibido por la comunidad. A ello se agregaron las tallas de madera donadas por científicos y particulares aficionados al arte rapanuí, como el coleccionista Yerko Obilinovic y la familia de Max Puelma Bunster, autor del libro *Un viaje a la Isla de Pascua*.

En la actualidad, la colección del Mapse reúne más de 1500 objetos catalogados como «evidencia arqueológica» y «artesanía»<sup>3</sup>. Estos incluyen más de 100 tallas de madera, a las que se suma la reciente adquisición de ocho obras de los destacados artistas contemporáneos Luis Hey, Cesar Manumatoma, George Tuki<sup>4</sup>, Andrés Pakarati, Alejandro Pakarati, Hugo Teave y Tuki Tuki, que serán documentadas en el artículo como parte del devenir histórico del tallado rapanuí. El conjunto refleja el interés del Mapse por estrechar vínculos con la comunidad, dando espacio a los nuevos actores que difunden y promueven la cultura de esta remota isla.

¿Qué dicen estas piezas? ¿En qué contexto se despliegan? ¿Cuál es la importancia del tallado dentro del patrimonio rapanuí? ¿Cómo se desarrolla actualmente el oficio? El presente texto abordará estas preguntas, abriendo paso a una investigación cuyas respuestas deben buscarse no solo en el presente, sino a lo largo de la historia.

---

<sup>2</sup> Es importante destacar que la creación de esta institución respondió a la necesidad de dar lugar al material arqueológico de Rapa Nui en plena época de restauración de sitios —entre ellos, la del complejo ceremonial de Tahai en 1968, a cargo de William Mulloy—. Ello, pues el artículo 43 de la Ley N° 16441 promulgada en el año 1966, más conocida como «ley Pascua», establece la restricción de salida de restos arqueológicos de este territorio insular.

<sup>3</sup> A esta cifra se suman las evidencias y muestras arqueológicas tomadas por diferentes científicos durante sus estudios y depositadas en la institución.

<sup>4</sup> George Tuki se ha especializado en el trabajo con maea o piedra. Las piezas de su autoría presentes en la Colección Etnográfica 2017 del Mapse consisten en una serie de artefactos líticos que no se describirán en este artículo, aunque sus relatos y su experiencia como tallador de madera y piedra constituyen un aporte fundamental a esta investigación.

## METODOLOGÍA

Se utilizó el método de investigación cualitativo de alcance exploratorio, en el cual primó un análisis descriptivo que confronta el campo reflexivo del investigador con la realidad práctica que se está estudiando (Delgado y Gutiérrez, 1995). Como elemento distintivo de la disciplina antropológica, la etnografía indaga en el fenómeno social a través de la manera en que los propios protagonistas lo experimentan. Para ello, en julio de 2018 se realizó un trabajo de campo basado en la observación participante que se acerca a los artesanos mediante un «estar ahí», compartiendo con ellos y frecuentando su cotidianidad (Hammersley y Atkinsons, 1994). Para obtener información en torno a la temática, se realizaron entrevistas semiestructuradas a siete talladores. Estos compartieron sus discursos, que se articularon como relatos de vida y que permanecerán en la documentación de la Biblioteca William Mulloy, para preservar las historias y apreciaciones de los creadores en torno a su oficio. Además, se revisó la colección de tallas de madera del Mapse, lo que se complementó con datos secundarios —principalmente revisiones bibliográficas— a modo de antecedentes históricos y teóricos para dar una mirada holística al arte del tallado rapanuí.

## EL TALLADO RAPANUÍ COMO ARTE POLINÉSICO

No es posible entender el tallado en madera sin reconocerlo como un arte polinésico. Para ello se debe ubicar a Rapa Nui entre la serie de islas y archipiélagos que rodean la porción del océano Pacífico delimitada por el llamado «triángulo polinésico», con Hawai'i al norte, Aotearoa al sudoeste y Rapa Nui al sudeste. Los vestigios de la sociedad y cultura ancestral de los primeros polinésicos se conocen gracias a los grupos humanos que, luego de migrar de Papúa Nueva Guinea hacia el este, llegaron a Tonga y Samoa cerca del año 3200 A. P. (Seelenfreund, Charó y Ramírez, 2016). El nivel del mar era más bajo entonces que hoy, lo que facilitó la navegación y los desplazamientos hasta lugares como las

islas Marquesas, Cook o Tahití. Dicho antecedente evidencia asimismo las habilidades marítimas de los primeros exploradores que llegaron a Rapa Nui hacia el año 1000 A. P.

La cultura material de la mencionada región exhibe patrones culturales repetidos, uno de los cuales es la escultura en madera, que figura entre los aspectos más importantes del simbolismo polinésico (Torres, 2017; Kaepler, 2008; Métraux, 1971). Al igual que otras manifestaciones artísticas, estos objetos se generaron como una extensión de los sistemas sociales imperantes, relacionándose con el estatus y el prestigio, y justificados ideológicamente dentro de los conceptos complementarios de *mana* y *tapu* (Kaepler, 2008).

Ambos conceptos formaban parte de un orden generalizado en la estructura social polinésica. El primero correspondía a una energía poderosa y omnipresente en seres vivos, espíritus y objetos; el segundo definía una serie de reglas coercitivas que habrían protegido al *mana*, y cuyo quebrantamiento podía cargar al sujeto con mala fortuna o, incluso, con la muerte.

En Rapa Nui se reconocía tradicionalmente a los «expertos» o «sabios» como «maori» (Métraux, 1950), que cultivaban distintas habilidades y transmitían su conocimiento al segmento en el cual se encuentran los escultores. Quien tenía la habilidad de tallar madera era apreciado como poseedor de *mana* (Seaver, 1997) y podía dotar sus tallas de dicha cualidad. A su vez, los mismos objetos podían acumular esta energía en la medida en que eran heredados por la siguiente generación, desarrollándose en la memoria de los individuos un aprecio por la genealogía de la pieza que le entregaba valor y autenticidad. El *mana*, por tanto, no era solo un sinónimo de poder, sino que estaba ligado también a la experiencia y a la sabiduría. Por ello es que la relación con los objetos rituales tallados en madera implicaba en Rapa Nui un trabajo especializado de alto valor social (Nahoe, 2017).

Kaepler (1979) propone cuatro categorías para estudiar el arte rapanuí como una expresión polinésica —elemento cultural adecuado a los diversos procesos sociales que lo influyen y que se revisarán de este artículo—: (1) Arte Tradicional, que comprende lo producido durante los primeros contactos con exploradores europeos; (2) Arte Tradicional Evolucionado, que, si bien supone una continuidad con el primero, se ve desplazado por cambios en la tecnología de fabricación, aun cuando la producción y el valor simbólico se mantienen;

(3) Arte Folklórico o Arte Vivo, que la comunidad se encuentra produciendo y que, al considerar las consecuencias de la aculturación, presenta cambios estructurales, ya sea en relación a la materia prima, a las herramientas, al diseño o al valor simbólico; y (4) Arte de Aeropuerto, producido para la venta por personas foráneas a la etnia (Torres, 2017; Kaeppler, 1979). El desarrollo equilibrado de estas cuatro categorías resulta hoy una necesidad fundamental para la preservación del arte rapanuí y su coexistencia con la industria del *souvenir*.

Torres (2017) sugiere que para hablar de «arte tradicional» es necesario obtener las fechas de recolección de los objetos producidos. En la experiencia de Rapa Nui, sin embargo, estas son imprecisas, pues existen impedimentos para precisar cuáles fueron elaborados con anterioridad y cuáles con posterioridad a la llegada de los misioneros; el único dato que se puede determinar es el de su ingreso a las colecciones de museo. Por ello, al autor mencionado le resulta conveniente unir las clasificaciones de Arte Tradicional y Tradicional Evolucionado en una sola categoría, que agrupa las piezas de origen rapanuí hasta el siglo XIX y que, denominada «Arte Tradicional y/o Evolucionado», se utilizará en este artículo.

La divulgación de la tradición oral rapanuí hace posible inferir que el tallado es una práctica de valor tradicional en la isla, pues al rey fundador Hotu Matu'a lo habría acompañado el rey Tu'u Ko Ihu, al cual una leyenda reconoce como uno de los grandes talladores ancestrales de Rapa Nui. Según el relato, este se topó en su camino con dos *aku aku* o espíritus cuyos cuerpos se encontraban durmiendo o en estado de posible descomposición. Al percatarse de que los observaban, los espíritus se vistieron para seguir al monarca hasta su casa, hostigándolo para que no revelara lo que había visto. El *ariki* o jefe-rey guardó silencio hasta que se marcharon, pero en su memoria quedó la figura que posteriormente tallaría para así grabar su experiencia: una estatuilla de costillas prominentes y rostro aterrador llamado moái «*kava kava*» (Englert, 2002).

Las tallas de piedra se conocen como moáis «*maea*» y las de madera como moáis «*toromiro*», y sus diseños son tanto humanos como de animales. Antes de que el tallado se viese afectado por los procesos de aculturación, existía una gran variedad de motivos y formas (Heyerdahl, 1979; Routledge, 1919), y los isleños se colgaban las estatuillas al cuello o las ponían en sus habitaciones (Chauvet, 1946).

Entre las tallas de madera tradicionales —es decir, realizadas antes del contacto con Occidente en 1772— figuran los moáis *tangata* —figuras masculinas de tallados sencillos— y *tangata manu* —hombre pájaro—; los *moko*, que representan una lagartija; los *reimiro* u ornamentos pectorales con forma de media luna usados por los *ariki*; el *ua* y el *paoa*, mazos para el combate largo y corto, respectivamente; y el *ao* y el *rapa* —remos dobles; el primero, símbolo de estatus social y el segundo empleado en las danzas—. Para tallar y pulir estas piezas se empleaban herramientas que el mismo ecosistema entregaba, como hojas de concha, dientes de tiburón y colmillos de roedores, identificándose también pieles de animales marinos, piedra pómez y arena.

#### EL CONTACTO CON OCCIDENTE Y LA CONSOLIDACIÓN DEL TALLADO RAPANÚÍ COMO BIEN DE INTERCAMBIO

Las piezas talladas en madera correspondientes al Arte Tradicional y/o Evolucionado son principalmente las que salieron de Rapa Nui en la época de los primeros contactos e intercambios con europeos y que hoy se encuentran en distintos museos del mundo (Torres, 2017) —a saber, el Museo Británico (Inglaterra), el Museo de Canterbury (Nueva Zelanda), la Smithsonian Institution y el Peabody Museum (Estados Unidos) y el Museo Vür Völkerkunde (Alemania)—. La motivación tradicional para confeccionar piezas se vio paulatinamente afectada por el establecimiento de los primeros occidentales residentes en Rapa Nui en 1866, pues las dinámicas sociales internas sufrieron profundos cambios con la llegada de nuevas herramientas, valores simbólicos y sistemas productivos.

A partir de 1772, la isla suscitó gran interés entre los europeos. El fenómeno se inició con el arribo de una flota holandesa a cargo del almirante Jacob Roggeveen el día de Pascua de Resurrección del 1722, cuando Rapa Nui fue nombrada, precisamente, «Isla de Pascua». Desde entonces y hasta 1862, principalmente barcos exploradores y balleneros se acercaron al territorio insular (Cristino y Fuentes, 2011). En 1770 llegó la expedición española a cargo de Felipe González Haedo, seguida por la de James Cook y su tripulación británica en 1774, y por la expedición

francesa comandada por el conde La Pérouse en 1786. Con ellas proliferó el intercambio de bienes preciados para ambos mundos: además de carne de ballena, los europeos entregaban a la población local cuchillos, tijeras, anzuelos, botellas, sombreros y piezas de cobre y hierro —además de pagos por servicios sexuales—, mientras que los isleños ofrecían camotes, plátanos, ñames, pollos y agua (Heyerdahl, 1979). En general, sin embargo, los únicos grupos que tenían la ocasión de participar con mayor frecuencia en dichos intercambios eran los grupos que ocupaban y controlaban las áreas costeras, por lo cual los contactos con los europeos probablemente se limitaron a ellos (Torres, 2017).

Según las crónicas, los europeos no conocían las tallas antes de la llegada del capitán Cook (Heyerdahl, 1979). Fue entonces cuando comenzaron a ser intercambiadas, y una de las adquisiciones más reconocidas de la expedición inglesa corresponde a la talla de una mano humana en madera de sándalo, hoy en el Museo Británico y considerada una de las colecciones etnográficas más antiguas. Además, los relatos de viaje de la expedición británica fueron ampliamente difundidos a lo largo del tiempo, aumentando el interés por las figuras exóticas —fue así como, por ejemplo, la imagen del moái *kava kava* se hizo popular en el Primer Mundo (Heyerdahl, 1979)—. Consecutivamente, los ingleses volvieron a interesarse por las islas polinésicas, y el paso del capitán Beechey en 1825 registró, por ejemplo, a los isleños nadando hacia sus botes cargados de bananas, ñames, papas, caña de azúcar, redes e ídolos<sup>5</sup> para intercambiarlos por objetos de su interés (Foerster y Lorenzo, 2016, p. 112).

En aquella época se promovía la dominación por parte de Occidente de aquellas culturas consideradas como «primitivas», lo que afectó también a la isla que, al no estar administrada por institución o país alguno hasta 1866, permaneció vulnerable al arribo constante de barcos esclavistas. Estos la miraban literalmente como una tierra «sin dueño», lo que tuvo como resultado el nefasto traslado de miles de isleños hacia El Callao en Perú, donde sus contratas se vendieron a adineradas familias que los obligaron a trabajar en

---

<sup>5</sup> La palabra «ídolos» se refiere a figuras talladas sobre madera.

haciendas<sup>6</sup>. Esta migración forzada provocó un drástico desequilibrio en la sociedad, pues, junto con el rapto de sus habitantes, se iban también sus habilidades y tradiciones (Métraux, 1950; Cristino y Fuentes, 2011; Foerster y Moreno Pakarati, 2016; Torres, 2017).

En 1863, el gobierno francés puso fin al comercio esclavista de polinesios. Desde Perú fueron repatriadas 318 personas, de las cuales solo 16 arribaron con vida, pues el resto falleció a causa de enfermedades como la viruela, el sarampión y diversos daños respiratorios. Estos padecimientos se volvieron rápidamente epidémicos en la isla, aumentando considerablemente la mortandad.

En 1864 llegó a residir en Rapa Nui Eugenio Eyraud, el primer misionero católico de la congregación de los Sagrados Corazones de la orden francesa en Valparaíso (McCall, 1998). En su primera estadía de nueve meses, el sacerdote aprendió el idioma e impartió el catecismo a la población. En una de las cartas a los directores de su congregación —compiladas y publicadas por el sacerdote Rafael Edwards— relata sus primeros encuentros con la sociedad rapanuí. Allí describe las estatuillas de madera, entregando importantes datos de su uso cotidiano, mas sin comprender a cabalidad el aspecto performativo de su dimensión religiosa:

En todas las chozas se encuentran algunas estatuillas, de unos 30 centímetros de alto, que representan figuras de hombres, pescados, aves, etc. Indudablemente estos deben ser ídolos; pero no he advertido que se le rindiese ninguna especie de honor. Algunas veces he visto a los canacas tomar estas estatuas, alzarlas en el aire y hacer ciertos gestos, acompañando todo como de una danza y un canto insignificante ¿Qué se proponen con ello? Creo que aun ni ellos mismo lo saben: hacen simplemente lo que han visto hacer a sus padres, sin llevar más lejos sus pensamientos. (Edwards, 1918, p. 35)

---

<sup>6</sup> El capítulo dedicado al pueblo rapanuí en *La memoria olvidada: historia de los pueblos indígenas de Chile* de José Bengoa incluye una lista detallada de los barcos esclavistas y del número de rapanuís raptados en cada uno de ellos. Para profundizar, revisar el Informe de la *Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas* (2003).

Es interesante la mirada del misionero, que subestima las prácticas sociales relacionadas con las tallas; no cabe duda de que, en su intento de justificar la misión, era necesario no dar importancia a las tradiciones traspasadas de generación en generación, ligándolas a lo pagano. Sin embargo, posteriores investigaciones —como las de Geiseler<sup>7</sup> (1883)— reconocieron que, con anterioridad a su comercialización con los europeos, los moáis tallados en madera sí formaban parte de «actuaciones» con cantos y bailes de adoración al dios Make-Make, deidad creadora que también se veneraba en la ceremonia del Tangata Manu.

Eyraud se instaló en la isla en forma definitiva en 1866, acompañado por el padre Hippolyte Roussel y, posteriormente, por los clérigos franceses Zumbohn y Escolan. El padre Roussel estimaba que, para la fecha, la población de la isla sumaba 1200 personas, y la misión fue el primer proyecto de administración colonizadora por encargo de la Iglesia de Tahití, que confiaba en poder dar un «mejor pasar» a los isleños a través de su conversión al catolicismo (McCall, 1998). A la muerte de Eyraud en 1868, los misioneros habían bautizado al total de la población, que a fines de 1869 correspondía tan solo a 600 habitantes. Durante el proceso, la Iglesia había prohibido la confección y uso de estatuillas, ya fuera ordenando quemarlas por su contenido pagano o promoviendo su permuta para que los isleños se deshicieran de ellas (Zumbohn, 1868). Muchas fueron resguardadas o escondidas en cuevas y continuaron siendo intercambiadas con los tripulantes de los barcos que visitaban la isla. Según el catastro hecho por Heyerdahl (1979), la Iglesia asumió un rol activo en la recopilación y búsqueda de las obras talladas que no habían sido destruidas cuando los misioneros se percataron de aquella situación. Así, el obispo Jausen —quien comandaba la misión desde Tahití y quien había demostrado alto interés por las obras de arte rapanuí— se hizo de su propia colección, con piezas que posteriormente fueron transferidas a la Congregación de Sagrados Corazones en Roma.

---

<sup>7</sup> El comandante Wilhelm Geiseler estuvo a cargo de la expedición alemana para el Museo de Kaiserliches en 1882, que realizó un estudio etnográfico de recopilación de costumbres rapanuí.

En este contexto se produjeron las primeras manifestaciones de interés de Chile por la posesión de la «Isla de Pascua», para lo cual se encargó a la corbeta O'Higgins realizar los primeros estudios topográficos en 1870. Como un coleccionista más, su capitán, Ignacio Luis Gana, intercambió dos tablillas y un bastón *rongo rongo*, hoy conservados en el Museo Nacional de Historia Natural de Chile. Ese mismo año se estableció en Rapa Nui el comerciante francés Dutrou-Bornier, quien consolidó el sistema de hacienda a partir de la producción de lanas y cueros como parte de un circuito de exportación centralizado en Tahití. Se creó además el Consejo de Estado Rapa Nui, con el fin de legitimar las tierras compradas a los isleños por los misioneros y por Dutrou-Bornier. Se fundó así la villa Santa María de Rapa Nui, hacia donde se trasladaron los habitantes de las bahías costeras, concentrándose en los sectores de Hanga Roa, Mataveri y Vaihu. Ello trajo como consecuencia el debilitamiento de los sistemas de producción local (Cristino y Fuentes, 2011), lo que, sumado a las epidemias de tuberculosis, consolidó la dependencia de los rapanuís respecto de los misioneros y del empresario francés.

Con el tiempo, ambos grupos colonizadores tuvieron fuertes disputas, lo que en 1871 provocó la salida de la misión del territorio junto a cientos de rapanuís que la siguieron para instalarse en las plantaciones de cocoteros en Mangareva. Por su parte, Bornier —quien formó una sociedad con los comerciantes Alexander Ari'i Paea Salmon y John Brander— fue condescendiente con la reactivación de antiguas tradiciones<sup>8</sup> como el tallado, que se volvió a producir y se comercializó en los barcos que transitaban entre Rapa Nui y Tahití (McCall, 1998; Seaver, 1988). A partir de su matrimonio con una isleña, Bornier se incorporó al sistema de alianzas rapanuí y se autoproclamó rey Juan I (Fisher, 2001), declarándose único «dueño» de la isla. En 1872, la convirtió en una gran estancia ganadera, por medio de terrenos comprados de manera fraudulenta o la anexión de otros pertenecientes a la Iglesia. Según el informe de la segunda visita de la corbeta O'Higgins, la población en 1875 era de 175 personas, quienes vivían en una situación de miseria. La crisis llevó en 1877 al asesinato de Bornier por parte de un grupo de isleños.

---

<sup>8</sup> Además, en este período se retomó la competencia del hombre pájaro (McCall, 1998, p.45).

La hacienda quedó bajo la tutela del Salmon —tahitiano judío—, quien, luego de visitar la isla junto a Eyraud, volvió a Tahití, para luego regresar definitivamente a Rapa Nui junto al padre Roussel. Este lo acusó de seguir fomentando las costumbres paganas de la isla. En efecto, y continuando con el estilo de Bornier, Salmon era permisivo con las tradiciones rapanuí y tuvo un gran protagonismo a la cabeza de la producción artesanal del tallado y de la búsqueda de piezas de interés etnográfico escondidas en cuevas. Con fines comerciales, también empleó a artesanos para reproducir masivamente réplicas de las tallas de madera (Torres, 2017; Cristino y Fuentes, 2011; Routledge, 1919), que los extranjeros demostraban creciente interés por obtener. Esta demanda y la posibilidad de intercambios deterioró significativamente la calidad del oficio (Heyerdahl, 1979), transformando también el significado y la función de estos objetos en la cultura tradicional. Dichos cambios en la valoración y desempeño de los roles relacionados con el arte y con su significación simbólica-religiosa concluyeron en la institucionalización del arte rapanuí como bien de intercambio, de lo cual emergió el actual mercado artesanal (Torres, 2017, p. 50).

Finalmente, el Gobierno incorporó a Rapa Nui como territorio chileno en 1888. La anexión fue negociada por el oficial Policarpo Toro, quien resaltó la importancia geopolítica de la isla, promoviendo el Acuerdo de Voluntades. Con Salmon como traductor, el documento sentó las bases de la cesión de soberanía al Estado de Chile y fue firmado por el *ariki* Atamu Tekena, representante del Consejo de Ancianos. Sin embargo, Policarpo Toro fue detenido en 1891 como consecuencia de la guerra civil en Chile, con lo cual la isla quedó en un total abandono (Seelenfreund, Grifferos y Ramírez, 2004). El Mapse posee una escultura antropomorfa llamada «Aringa Erua» ('dos caras') que es, quizás, el ejemplar más antiguo dentro la colección (fig. 1) y que, según los registros del Museo de Historia Natural de Concepción, habría sido obtenida por el capitán Toro en alguno de sus viajes a la isla desde 1871 en la corbeta O'Higgins.



Figura 1. Moái «Aringa Erua» ('dos caras'), 26 x 9 cm. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert - Rapa Nui, Colección de Artesanía, n° inv. 17-00-00306. Fotografía de Nicolás Aguayo.

En 1897, el francés Enrique Merlet compró los derechos de las tierras pertenecientes a la hacienda de Brander —con excepción de Hanga Roa, que el Estado chileno había destinado a los rapanuís—, luego de lo cual la isla fue arrendada a la firma británica Williamson Balfour. Esta creó la Compañía Explotadora de Isla de Pascua con Merlet como jefe, cuyos abusos y despojos provocaron fuertes conflictos con los isleños<sup>9</sup>.

En 1919 se publicó *El misterio de la Isla de Pascua*, de la investigadora Katherine Routledge, con los resultados de la expedición inglesa Mana efectuada entre 1914 y 1915. Juan Tepano, capataz de la Compañía y destacado escultor e informante de distintos investigadores, habría obtenido una copia del libro, cobrando por mostrarlo a otros talladores interesados en reproducir las esculturas tradicionales ilustradas por Routledge<sup>10</sup> (Torres, 2017).

En 1934 arribó una expedición franco-belga<sup>11</sup> en la que venían los investigadores Henry Lavachery y Alfred Métraux. Estos describieron el taller del destacado escultor Gabriel Hereveri, que sistemáticamente confeccionaba *souvenirs* para intercambiarlos por ropa, jabón, agujas, hilo y tijeras con los barcos visitantes (Seaver, 1988). En 1963, Leonardo Pakarati Rangitaki<sup>12</sup> mencionó al mismo tallador como autor de algunas piezas creadas alrededor de 1920, hoy resguardadas por el Museo de Historia Natural de Valparaíso —MHN— (Puelma, 1968).

Durante el siglo XX, y dada la apertura de la isla al mundo exterior, la artesanía continuó siendo un bien para intercambio. Las piezas producidas entre las décadas de 1940 y 1960 destacaban por su gran tamaño —no menor

<sup>9</sup> En 1914 se desató la revuelta liderada por la catequista María Angata, quien denunció las injusticias cometidas por la Compañía Explotadora de Isla de Pascua, que acaparó animales y arrebató tierra de los rapanuís. Para profundizar en este tema, se recomienda revisar la mirada de Rolf Foerster y Sonia Montecinos (2014) en el artículo «100 años de la rebelión de Angata: ¿Resistencia religiosa o secular? Las complicidades tere y los múltiples sentidos de revuelta de 1914 en Rapa Nui».

<sup>10</sup> Como se verá más adelante en este artículo, la revisión de obras de investigadores se convirtió con el tiempo en una práctica habitual entre los artistas.

<sup>11</sup> Realizada entre julio de 1934 y marzo 1935, esta expedición (Franco-Belgian Expedition to Easter Island) es la que entregó mayor cantidad de aportes etnográficos sobre Rapa Nui después de la expedición inglesa Mana.

<sup>12</sup> Leonardo Pakarati fue invitado al MHN por Max Puelma Bunster, quien se encontraba investigando dicha colección.

a los 40 cm—, con bases rústicas que les permitían mantenerse en pie, lo que denota su fabricación para uso exclusivamente ornamental. Muchas de las obras realizadas en esta etapa no son particularmente prolijas, probablemente debido a la escasez de herramientas que permitieran un mejor acabado (Mapse, 2016).

En 1947 se fundó en Valparaíso la Sociedad de Amigos Isla de Pascua (Sadip), que se propuso denunciar a la Compañía Explotadora por subyugar al pueblo rapanuí y despojarlo de sus derechos. Tutelada por Humberto Molina Luci y Federico Febelmayer, «operaba, así como una suerte de caridad (en especial para los leprosos y la escuela) pero también de solidaridad con los rapanuís que se fugaban de la Isla» (Foerster y Moreno Pakarati, 2016, p. 159). Dicho éxodo a partir de 1950 los motivó a confeccionar artesanía para aumentar sus ingresos. Así, Seaver (1988) registra que los isleños radicados en las localidades de Valparaíso y Quilpué comercializaban sus tallas, extendiendo su producción artesanal y su alcance (Torres, 2017).

De manera similar, en la década de los '70 se consolidó el flujo de turistas en la isla luego de la construcción del aeropuerto de Mataverí en 1967. Los rapanuís comenzaron a viajar a Chile o Europa, y quienes se dedicaban al tallado adquirieron nuevas técnicas de formación y conocimientos sobre arte contemporáneo.

#### TALLADORES CONTEMPORÁNEOS RAPANUÍ, UNA APROXIMACIÓN ETNOGRÁFICA

«La afición por la carpintería permite identificar el respeto que en otros tiempos envolvía al escultor en madera cuando trabajaba esa materia preciosa.» (Métraux, 1950, p. 83).

Dentro de la sociedad rapanuí, los grandes talladores y escultores son reconocidos por conservar viva una tradición milenaria y a menudo difunden su trabajo en renombradas muestras en el extranjero y/o dentro de su misma comunidad. Asimismo, se les galardona en las populares competencias de la fiesta de la Tapati —acontecimiento de revitalización cultural— por su talento y rapidez para lograr finas terminaciones y prodigiosos diseños.

En 2017, el MAPSE adquirió diez piezas etnográficas que, dentro de la categoría «Arte Folklórico» de Kaeppler, fueron clasificadas como «artesanía de uso decorativo». Sus autores son los prestigiados artistas rapanuís Luis Hey, César Manuatomatoma, Alejandro Pakarati, Andrés Pakarati, Hugo Teave, George Tuki y Tuki Tuki, los relatos de cuya existencia convergen en un panorama general sobre la vida de un tallador de la isla.

En el siguiente acercamiento exploratorio se abordarán algunos puntos comunes en las memorias de estos creadores, relacionados con sus lugares de aprendizaje y con los momentos que los forjaron. Estos recuerdos los unen con sus pares —no solo con los consanguíneos, sino también con sus compañeros de oficio—: son espacios reflexivos donde resuelven dudas, comparten experiencias y producen para la subsistencia, además de reencontrarse en el relato de anécdotas e historias. Se podría decir que el primer aprendizaje está dado por la tradición en el ámbito familiar, pues muchos de estos artesanos se iniciaron en el oficio aprendiendo de la observación detallada a sus padres, tíos, primos y abuelos. El tallado es, por lo tanto, un arte de traspaso generacional, en cuya producción local como fuente laboral se involucran también las familias.

Soy hijo de María Rosario Teave Haoa y William Matusalem Hey Riroroko [...]. Por los dos lados somos buenos talladores, pues vengo de una línea de destacados escultores, por ejemplo, los Haoa eran escultores, al igual que los Hey. (Luis Hey, 62 años, 2018)

Comencé con este arte cuando tenía alrededor de 8 a 10 años bajo la influencia de José Tuki, hijo de Benedicto Tuki Tepano, un gran tallador de la isla. Mi mamá, al estar emparejada con José, fue conociendo y ayudando a lijar o barnizar los moáis. Cuando fui creciendo, ella me exigió que yo aprendiera, comencé así a incorporarme en este arte. (Hugo Teave, 42 años, 2018)

Mi abuelo [Benedicto Tuki Tepano] es mi inspiración [...] él amaba lo que hacía, eso me llamaba mucho la atención, quedó en mi mente, me motivó a seguir con este arte, al igual como lo hizo mi familia. Fue así como comencé a tallar hace un año y medio, preferí especializarme con la madera [...]. La tradición no es que porque yo haga ese *kava kava* igual que lo hizo mi *tupuna* [ancestro], la tradición es que yo talle también y que no se pierda, que yo siga y que se lo enseñe a mis hijos y mis hijos a sus hijos. (Tuki Tuki, 28 años, 2018)



Figura 2. Benedicto Tuki Tepano. Moái vi'e tallado, con aplicaciones de obsidiana, 37,5 x 12 cm. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert - Rapa Nui, Colección de Artesanía, n° inv. 17-00-00004. Fotografía de Nicolás Aguayo.

Los talladores señalan que los Atan, Hey, Hereveri, Hucke, Manutomatoma, Pakarati, Tepano, Teave y Tuki son, entre otros, los apellidos más recurrentes en su oficio. Se destacan los fallecidos Maxi Manutomatoma y Benedicto Tuki, cuyo prodigioso trabajo es reconocido por la comunidad; este último

fue célebre por sus esculturas con motivo religioso-tradicional, insertando en la madera el sincretismo particular de la isla —*María Rapa Nui*, de la iglesia Santa Cruz de Hanga Roa, y el cristo *Mahatu Ora* del templo de Maipú son ejemplos de su estilo particular—. Los artesanos lo recuerdan como un artista de excelencia, minucioso en su trabajo y en los detalles (fig. 2), maestro de otros reconocidos talladores contemporáneos como Tomás Tuki Tepano.

El conocimiento básico para iniciarse como un buen tallador es la capacidad de reproducir moáis de calidad. Estudiar los que se ubican en la cantera del Rano Raraku es un rito necesario para resolver las dudas sobre proporciones y diseño. Los talladores conocen a cabalidad las piezas realizadas por sus *tupunas* o ancestros, y hay consenso acerca de cuáles están o no logradas —cuáles son proporcionadas o, al contrario, presentan medidas distorsionadas—. Entre las primeras se distingue la reproducción del moái Piro Piro que, junto con el moái Hoa Haka Nanai'á, se vende como uno de los artículos más populares en los puestos de artesanía.

En mi juventud se hacía mucho moái, los ancestros que dejaron esta pieza la dejaron bien hecha, entonces había que subirse a la moto y subir al Rano Raraku [...]. Resulta que el moái tiene muchos detalles, hoy en día lo hacen al lote, es una vergüenza. Bueno, a mí me gusta el moái Piropiro, es un moái flaco de cara larga, lo veo y es hermoso, tiene una nariz especial, algunos la hacen más delgada o más ancha, pero se debe hacer como es, así la hago yo. (George Tuki Morales, 50 años, 2018)

Un maestro me dijo: «Si quieres hacer un moái, tienes que ir a ver un moái». Tienes que estudiarlo, sacarle fotos. Bueno hice eso, cuando todavía se podía pasar a Rano Raraku, hasta arriba, recorrí todos los moáis, mirando sus características. (Hugo Teave, 42 años, 2018).

Cualquiera puede hacer un moái, pero no cualquiera lo puede hacer como es. Hay un conocimiento de proporciones, algo que los ancestros sabían muy bien, muchos extranjeros van a la cantera y se impresionan del nivel de conocimientos que manejaban para haber esculpido tan bien los moáis. (Andrés Pakarati, 44 años, 2018)

La mayoría de los talladores se incorporan a este rubro desde niños, lijando moáis que sus mayores confeccionan para la producción no solo local, sino que destinada al continente o al exterior. Un acontecimiento que influyó en la reproducción sistemática de estas piezas por talladores rapanuís fue la creación de los Centros de Madres, CEMA<sup>13</sup>, organismo estatal que se consolidó en 1967 durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva. A cargo de la primera dama Maruja Ruiz Tagle, fue el primero en dar valor a la artesanía en Chile y pionero en la organización de ferias artesanales –iniciativa promovida por el escultor Lorenzo Berg—. Un actor importante en la entrada de artesanos rapanuís al mercado continental fue probablemente el destacado escultor José Perotti, quien, junto con dictar clases en el CEMA, era miembro de la mencionada Sociedad de Amigos de Isla de Pascua (Cáceres y Reyes, 2008). Con más de 40 años de existencia a la fecha, esta entidad marcó a una generación de talladores que poco a poco ganaron popularidad en distintas ferias y galerías de artesanía chilena. Para muchos de ellos, el auge del tallado como actividad comercial bien remunerada y considerada tuvo lugar entre mediados de 1960 y finales de la década de 1980:

En Santiago estuve con unos amigos rapanuís y juntos tallábamos, había hartos rapanuís igual en esa época, entre el '72 y '76 aproximadamente. Ahí me puse firme a hacer moái, con CEMA, viajábamos con otros rapanuís al sur a buscar huesos de ballena para hacer los moáis y llevar a Santiago. (Luis Hey, 62 años, 2018)

Yo fui a un curso de escultura por CEMA Chile, ubicado en Santiago, en la calle Macul, me especialicé en piedra. Mi tío Gabriel Tuki Veriveri me dio el dato de CEMA Chile para que me puliera más. No solo te ayudaban con la venta del arte, sino que era importante conocer y estudiar. En estos cursos tuve clases de técnica y aprendí a usar otras herramientas, y también fui a cursos de la escuela del famoso Samuel Román. (George Tuki, 50 años, 2018)

---

<sup>13</sup> También llamado «Cocema» en tiempos de la Unidad Popular y «CEMA-Chile» durante la dictadura.

Mucha gente de la isla se fue a vivir para el «conti», entre ellos mi familia. Cuando yo tenía entre 6 o 9 años recuerdo que la mayoría de los rapanuís se juntaba por Ramón Cruz en la comuna de Ñuñoa, ahí veía a la gente trabajar constantemente, a mis primos mayores. Era el *boom* de la artesanía, ellos trabajaban directamente con CEMA-Chile, había trabajo y madera. Vivir del tallado en la isla era muy difícil, sobre todo encontrar herramientas o gente a la cual vender, no tenías los formones ni los turistas necesarios. (Andrés Pakarati, 44 años, 2018)

Durante las últimas décadas del siglo XX, los artesanos se empeñaron en diferenciar sus piezas del tradicional «*souvenir moái*» o del popular y prodigioso moái *kava kava*, con el fin de acceder a un mercado más sofisticado y de mayor valor. Para ello, comenzaron a confeccionar modelos de piezas recolectadas durante el siglo XVIII y resguardadas hoy en diferentes museos del mundo, cuyas fotografías ilustraban libros como *La Isla de Pascua y sus misterios* o *The art of Easter Island*, de Stephen Chauvet y Thor Heyerdahl, respectivamente. Este tipo de títulos marcó un antes y un después, pues permitió a los isleños ver su propia producción cultural del pasado —que antes conocían solo por tradición oral— y consultar si la pieza en ejecución correspondía a lo que sus ancestros habían querido mostrar, lo que se mantiene hasta hoy. Ahora bien, aunque los volúmenes constituían un material preciado para los talladores, en la década de los ‘70 era difícil acceder a ellos, pues se obtenían a través de intercambios con extranjeros o gracias a la voluntad de los pocos investigadores que los obsequiaban a algún rapanuí.

A los veintitantos me especialicé en otras piezas, era a fines de los ‘70. Tuve un libro y empecé a tallar las fotos que salían en el libro. Los libros los conseguí porque los cambié a franceses que llegaron en el setenta y tanto, por ahí. Ellos andaban trayendo estos libros de fotografía y yo se los cambié por arte, así pude aprender a hacer todos los artes que están en diferentes museos. Hasta hoy, si no tengo la imagen voy a buscarla al museo, en algunos de los libros que guardan ahí. (Luis Hey, 62 años, 2018)

Tengo un libro de Stephen Chauvet, *Los misterios de Isla de Pascua*, tengo esas imágenes en una carpeta que reviso cuando tengo dudas. (Tuki Tuki, 28 años, 2018)

Un día decidí empezar a tallar solo. Al principio no me salía tan bien, pero un maestro me dijo: «Mira, lo mejor es que tu tengas un libro y te guíes, porque ahí vas a ver todos los detalles». (Hugo Teave, 42 años, 2018)

La madera de toromiro (*Sophora toromiro*) —planta endémica actualmente extinta en su estado silvestre— era la favorita de los antiguos escultores para realizar piezas tradicionales. Por su alta calidad e intenso color rojizo y amarillo, el introducido *mako'i* (*Thespesia populnea*) es también altamente valorado por los talladores hasta el día de hoy, junto con el *miro Tahití* (*Melia azedarach*), el *miro pupu* (*Acacia macracantha*), el *pou* (roble) y el *pikano* (eucalipto). Muchos artistas utilizan madera de árboles plantados por ellos mismos o por sus familiares, luego de una paciente espera por que crezcan y se los pueda usar en el tallado. Algunos reconocen haber recogido troncos de Rano Kau o encargado maderas de calidad provenientes de bosques de Tahití o del sur de Chile. Según Andrés Pakarati (2018), «un buen tallador rapanuí tiene altos conocimientos de botánica, pues debe conocer el tipo de planta que usa y el tratamiento que debe darle». Para dar forma a la figura que se le presenta al tallador en el trozo de madera seleccionada, los artesanos utilizan principalmente el *kauteki* (azuela) —una de sus herramientas más antiguas—, el *tito* (formón), la *matariki* (escofina), el *ohio* (acha), el *tapu pararaha* (cincel plano) y el *tapu moko-moko* (cincel de punta).

No obstante, los rapanuís diferencian entre los maestros artesanos y quienes se dedican a comercializar obras: es principalmente el hombre quien talla las piezas y la mujer, quien las vende o participa en su terminación, lijando con *pure* o encargándose de los detalles. Algunos recuerdan las juntas al «campo» —a las parcelas donde no llegaba luz eléctrica ni agua potable— con sus amistades, con quienes tocaban música y bebían mientras tallaban en sus *pae pae* o galpones habitacionales que los cobijaban de la lluvia. Si bien las piezas se vendían regularmente, la dedicación para sobrellevar el negocio no les da hasta hoy libertad para trabajar en otros rubros como la pesca o la agricultura. Al exigir que el artista permanezca constantemente en un lugar, el tallado se torna monótono y aburrido.

Los artistas suelen crear sus obras por encargo en talleres ubicados generalmente al interior de sus hogares. Por ejemplo, Alejandro «Tevo» Pakarati tiene su galería personal a un costado de su casa: allí muestra su oficio y comercializa sus creaciones, y también se lo puede ver trabajando. De la misma manera, Luis Hey y Tuki Tuki desean integrar espacios en sus viviendas para exponer su trabajo a los turistas y educarlos sobre el valor de la tradición y el significado de sus tallas.

Resulta difícil, sin embargo, transmitir el valor patrimonial de la artesanía a quienes la compran, pues en el mercado siempre hay productos foráneos —de Tahití, Nueva Zelanda e, incluso, de China— que se integran a la cultura local. Así, la actual producción de los talladores rapanuí se ve amenazada por el «arte de aeropuerto», muchas de cuyas piezas son fabricadas industrialmente para su importación y comercialización dentro de la isla: adhesivos magnéticos, poleras, cosméticos, tarjetas, postales y llaveros, entre otras, promovidas más por su valor estético que cultural (Torres, 2018) y, pese a sus diseños rapanuí, ejecutadas por personas ajenas a la etnia.

De todos modos, el llamado personal de estos artistas va más allá de lo comercial y responde al desafío de plasmar su destreza en la madera con cariño, paciencia y dedicación —muchos dicen que al vender una pieza, transfieren también algo de ellos mismos, como sucede con el tradicional traspaso de *mana*—.

COLECCIÓN ETNOGRÁFICA 2017: TALLADOS EN MADERA CONTEMPORÁNEOS  
MAPSE-MUSEO RAPA NUI

*Rima, n.º inv. 17-00-01572 (fig. 3)*

Copia de la mano recolectada en la expedición del capitán Cook —actualmente en el British Museum en Londres— confeccionada por Alejandro «Tevo» Pakarati. Está hecha en madera *miro pupu* (*Acacia macracantha*), con acabado en barniz de goma laca pulido y bruñido. Presenta diferencias con la original, pues es más ancha y no curva los dedos hacia arriba en sentido opuesto a la palma, en tanto que las uñas son más cortas y no acanaladas. Los detalles de estas y de los pliegues están bastante bien trabajados. En la muñeca luce una terminación similar a un pomo

ligeramente cónico, pero carece del orificio para atarla que sí presenta la pieza original, tal como se aprecia en la foto de *The art of Easter Island* de Thor Heyerdahl.



Figura 3. Alejandro Pakarati. Mano humana, 36,5 x 13 x 6,2 cm. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert - Rapa Nui, Colección Etnográfica Talladores Contemporáneos, n° inv. 17-00-01572. Fotografía de Valentín Atías Fillios.

*Moái pa'a pa'a*, n° inv. 17-00-01573 (fig. 4)

Escultura de figura humana realizada por Andrés Pakarati (44 años), con rasgos femeninos tallados —como la vulva o *komari*— y barba en el mentón. Confeccionada en madera de *mako'i* (*Thespesia populnea*), exhibe un acabado en barniz de goma laca pulido y bruñido.

*Moái vi'e*, n° inv. 17-00-01574 (fig. 5)

Figura femenina tallada en madera por Hugo Teave (42 años). Se trata de una copia de la pieza tradicional. Está acucillada y con los labios vaginales

distendidos, y exhibe como marca la firma del autor y fecha de confección —«Teave 2005—. Es de madera de *mako'i* (*Thespesia populnea*), con acabado al natural pulido y bruñido: «una creación propia, donde vi una madera de alta calidad y decidí no perderla. Me inspiré en hacer una mujer más gordita, donde se notaran sus pechos y las curvas reales de una mujer, pues la figura tradicional es más plana» (Hugo Teave, 2018).



Figura 4. Andrés Pakarati. Moái pa'a pa'a, 43,5 x 9,5 x 2,5 cm. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert - Rapa Nui, Colección Etnográfica Talladores Contemporáneos, n° inv. 17-00-01573. Fotografía de Valentín Atías Fillios.

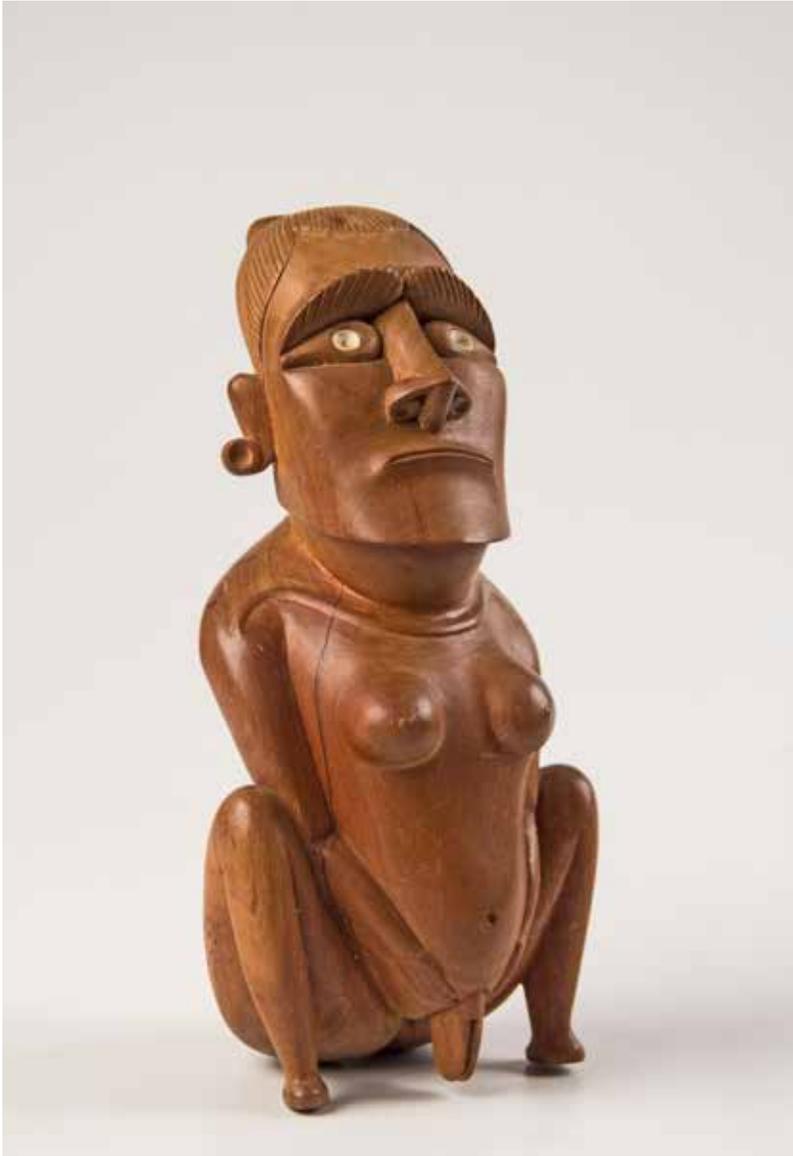


Figura 5. Hugo Teave. Moái vi'e, 25,5 x 13 x 10 cm. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert - Rapa Nui, Colección Etnográfica Talladores Contemporáneos, n° inv. 17-00-01574. Fotografía de Valentín Atías Fillios.

*Moái tangata, n° inv. 17-00-01575 (fig. 6)*

Figura masculina confeccionada por el destacado tallador César Manutomatoma en madera de *mako'i* (*Thespesia populnea*), con acabado natural pulido y bruñido. Está de pie, con el brazo izquierdo por delante. La mano parece sostener el bajo vientre, mientras que el brazo derecho se flexa por detrás, con la mano en la zona lumbar. Posee genitales masculinos y un diseño de figura humana grabado en la cabeza, girada esta última hacia la izquierda en 90°.

*Moko, n° inv. 17-00-01576 (fig. 7)*

Figura zoomorfa realizada por Alejandro «Tevó» Pakarati en madera de roble o *pou* (*Nothofagus obliqua*), con acabado en barniz de goma laca pulido y bruñido, y aplicaciones de hueso de pez y obsidiana. Representa un lagarto con el cuerpo curvado y rasgos humanos y de ave. Costillas y vértebras – desde la última de las cuales nace su cola radiada de ave– son rasgos típicos de estas figuras. Exhibe una larga cola de lagarto unida a dos piernas humanas y a genitales masculinos. Los brazos humanos se flexan sobre el pecho y terminan en dos manos sobre las cuales se observa un diseño de *komari* o vulva femenina, que se juntan a la altura de la barbilla como si fueran a sostener algo.

*Moko, n° inv. 17-00-01577 (fig. 8)*

Figura zoomorfa realizada por Andrés Pakarati en madera de *mako'i* (*Thespesia populnea*), con acabado en barniz de goma laca pulido y bruñido, y con aplicaciones de hueso de pez y obsidiana. De cuerpo curvado, representa un lagarto con rasgos humanos y de ave, y, al igual que la anterior, posee los rasgos típicos de este tipo de figura: costillas, vértebras, cola radiada de ave que nace de la última de ellas, cola larga de lagarto unida a dos piernas humanas y a un pene, y brazos humanos flexados sobre el pecho terminados en manos juntas a la altura de la barbilla.



Figura 6. César Manuatomatoma. Moai tangata, 33,5 x 12 x 6,5 cm. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert - Rapa Nui, Colección Etnográfica Talladores Contemporáneos, n° inv. 17-00-01575. Fotografía de Valentín Atías Fillios.



Figura 7. Alejandro Pakarati. Moko, 47,5 x 8 x 5 cm. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert - Rapa Nui, Colección Etnográfica Talladores Contemporáneos, n° inv. 17-00-01576. Fotografía de Valentín Atías Fillios.



Figura 8. Andrés Pakarati. Moko, 48 x 7,5 x 4 cm. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert - Rapa Nui, Colección Etnográfica Talladores Contemporáneos, n° inv. 17-00-01577. Fotografía de Valentín Atías Fillios.

*Moái tangata, n° inv. 17-00-01578 (fig. 9)*

Figura humana realizada por Luis «Luso» Hey en madera de *mako'i* (*Thespesia populnea*), con acabado en barniz de goma laca sin bruñir y aplicaciones de hueso de pez y obsidiana. Exhibe genitales masculinos, insinuando por la espalda el *hami* o taparrabo y un círculo similar al de los moáis de toba (piedra volcánica de Rano Raraku) como decoración. Presenta orejas largas que culminan en la base con dos espacios para orejeras, barba tallada solo en la barbilla y un diseño tallado en la cabeza que representa a tres espíritus. «La circunferencia que tiene atrás es la columna, para nosotros es la mitad del hombre, la parte más importante del hombre, los moáis también lo tienen, es un lugar importante, representa el mundo. En la cabeza tiene estos dibujos que representan los espíritus, cada arte tiene los suyos y son diferentes ya que depende de la tribu de la que pertenecía el tallador, cada tribu tenía sus espíritus y sus tatuajes específicos» (Luis Hey, 2018).

*Moái vi'e, n° inv. 17-00-01580 (fig. 10)*

Figura humana que representa un moái femenino en madera de *mako'i* (*Thespesia populnea*), barnizada con aceite de oliva, pulida y bruñida. Confeccionada por el tallador Tuki Haka Hevari (28 años), flecta el brazo derecho con la mano sobre la zona púbica, mientras el brazo izquierdo queda recto al costado con la mano en el muslo. Tiene senos, el rostro de estilo naturalista y moño que se proyecta hacia atrás, resultando en una pieza personal del autor. «Es diferente al moái *vahine* tradicional, pues he tapado sus genitales, su cabello lleva una cola baja y en su espalda están los *takonas* de las figuras utilizadas en los *narinari* [muñecas] o figuras hechas de *mahute*» (Tuki Tuki, 2018).



Figura 9. Luis Hey. Moái tangata, 41,5 x 10,5 x 6 cm. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert - Rapa Nui, Colección Etnográfica Talladores Contemporáneos, n° inv. 17-00-01578. Fotografía de Valentín Atías Fillios.



Figura 10. Tuki Haka Hevari (firma de autor: Nenera Roa). Moái vi'e confeccionado, 27 x 7 x 6,5 cm. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert - Rapa Nui, Colección Etnográfica Talladores Contemporáneos, n° inv. 17-00-01580. Fotografía de Valentín Atías Fillios.

## CONCLUSIONES

La colección de tallas de madera rapanuís contemporáneas del Mapse-Museo Rapa Nui muestra la importancia de recopilar obras actualizadas. El conjunto es resultado del desarrollo histórico del tallado isleño, presente también en la colección general del Museo. Esta última no posee actualmente una cantidad suficiente de obras de Arte Tradicional y/o Evolucionado, aunque existe un esfuerzo de la comunidad por repatriar las piezas repartidas en distintos museos de Chile y el extranjero.

Además de poner de relieve la manera en que la comunidad exhibe este arte, el valor de esta colección reside, sin duda, en el registro de los talladores, quienes más allá de buscar el reconocimiento individual, han dado continuidad y valor a la tradición de su oficio, en un constante afianzamiento identitario que los vincula con sus pares del pasado. Fortaleciendo la pertenencia con su historia, su estética ha mantenido una iconografía tradicional mediante piezas de alta calidad que exhiben una destacada destreza —conocimiento exclusivo de los *maori tarai* o maestros talladores rapanuís de hoy—.

En su afán de promover el arte del tallado rapanuí, el Mapse se ha propuesto educar a quienes visitan la isla sobre el valor patrimonial de la artesanía en madera. Esta constituye un soporte identitario esencial de dicho pueblo, y resulta del todo pertinente vincularla a las actuales áreas explotadas —como el comercio turístico—, sin que pierda el valor que la misma comunidad y sus talladores le atribuyen, pues el incentivo económico debe ir a la par con el impulso a la cultura de Rapa Nui.

## REFERENCIAS

- Cáceres, A. y Reyes, J. (2008). *Nosotros los artesanos y las ferias de artesanía del siglo XX*. [Santiago]: Área de Artesanía. Departamento de Creación Artística CNCA. Colección Patrimonio. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-85864.html>
- Chauvet, S. (1946). *La Isla de Pascua y sus misterios*. Santiago: Zig-Zag.

- Cristino, C. y Fuentes, M. (eds.). (2011). *La Compañía Explotadora de Isla de Pascua. Patrimonio, memoria e identidad en Rapa Nui*. Concepción: Editorial Escaparate.
- Cristino, C., Recasens, A., Vargas, P., Edwards, E. y González, L. (1984). *Isla de Pascua: Procesos, alcances y efectos de la aculturación*. Isla de Pascua: Instituto de Estudios de Isla de Pascua, Universidad de Chile.
- Delgado, J. y Gutiérrez, J. (1995). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en las ciencias sociales*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Edwards, R. (1918). *El apóstol de la Isla de Pascua: José Eugenio Eyraud*. Santiago: Imprenta Chile. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8378.html>
- Englert, S. (2002). *Leyendas de Isla de Pascua*. 2ª edición. Rapa Nui: Museo Store.
- Fischer, H. (2001). *Sombras sobre Rapa Nui. Alegato por un pueblo olvidado*. Santiago: LOM.
- Foerster, R. y Lorenzo, S. (2016). *Expediciones a Rapa Nui 1791-1862*. Rapa Nui: Rapanui Press.
- Foerster, R. y Montecino, S. (2016). 100 años de la rebelión de Angata: ¿resistencia religiosa o secular? Las complicidades *tire* y los múltiples sentidos de la revuelta de 1914 en Rapa Nui. *Chungará*, (48), 91-101.
- Foerster, R. y Moreno Pakarati, C. (2016). *More Manava*. Rapa Nui: Rapanui Press.
- Hammersley, M. y Atkinson, P. (1994) *Etnografía. Métodos de Investigación*. Barcelona: Paidós.
- Heyerdahl, T. (1975). *The art of Easter Island*. Nueva York: Doubleday & Company, Inc.
- (1979). *The heterogeneity of small sculptures on Easter Island before 1886*. *Asian Perspectives*, 22(1), 9-31. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/42929141>
- Kaeppler, A. (1979). Survey of Polynesian Art. En S. M. Mead (ed.), *Exploring the visual art of Oceania: Australia, Melanesia, Micronesia and Polynesia* (pp.180-190). Honolulu: The University Press of Hawaii.
- (2008). *The Pacific Arts of Polynesia and Micronesia*. Nueva York: Oxford University Press.
- (2009) El arte Rapa Nui en el contexto de Polinesia y Oceanía. *Kuhane Rapa Nui, en las islas del Pacífico*. Santiago: Fundación Centro cultural Palacio la Moneda.

- Mapse-Museo Rapa Nui. (2016). *Tarai Rapanui: colección tallados en madera Mapse*.
- McCall, G. (1998). *Rapa Nui: Tradición y sobrevivencia en Isla de Pascua*. Los Osos, California: Easter Island Foundation.
- Métraux, A. (1950). *La Isla de Pascua*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1971). *Ethnology of Easter Island*. Honolulu: Bishop Museum Press.
- Moreno, C. (2012). *Englert Expo*. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert. Rapa Nui: Rapa Nui Press.
- Nahoe, S. (2017). Uso y valoración de la arqueología desde la perspectiva de la comunidad rapanui contemporánea. En V. Fajreldin (ed.), *Historia, espacialidad y territorio en Rapa Nui. Una perspectiva contemporánea*, vol. I, (pp. 71-88). Santiago: Ocho Libros Editores.
- Puelma, M. (1968). Las colecciones del Museo de Historia Natural de Valparaíso. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso*, 264-271.
- Ramírez, J. M. (1992). Artesanía Rapa Nui: una aproximación etnoarqueológica. *Revista Artesanías de América*, (37), 63-80.
- (2017). La colección Isla de Pascua del Museo de Historia Natural de Valparaíso. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Dibam. [www.mhnv.cl/636/w3-article-79202.html](http://www.mhnv.cl/636/w3-article-79202.html)
- Seaver, J. T. (1988). *An ethnology of wood carving: continuity in cultural transformations on Rapa Nui*. Los Ángeles: University of California.
- (1997). *Ingrained images: Wood carvings from Easter Island*. Woodland, California: Easter Island Foundation.
- Seelenfreund, A., Charó C. y Ramírez J. M. (2016). *Los primeros pobladores de Rapa Nui* (ca. 800-1888 d. C.). En F. Falabella, M. Uribe, L. Sanhueza, C. Aldunate y J. Hidalgo (eds.). *Prehistoria en Chile. Desde sus primeros habitantes hasta los Incas*. Santiago: Editorial Universitaria (pp. 487-527).
- Seelenfreund, A., Grifferos, A. y Ramírez, J. M. (2004). El pueblo Rapa Nui. En J. Bengoa, *La memoria olvidada: historia de los pueblos indígenas de Chile* (pp. 609-669). Santiago: Cuadernos Bicentenario.
- Torres, F. (2017). Situación del arte y la artesanía Rapanui. En V. Fajreldin (ed.), *Lengua, arte y artesanía en Rapa Nui. Una perspectiva crítica*, vol. II, (pp. 39-78). Santiago: Ocho Libros Editores
- Zumbolm, G. (1868 Ms.). *Carta al Rev. Padre Euthyme Rouchoze, Superior de General de la Congregación de los Padres de los SS. CC., Después de 3 años de la Isla de Pascua*.

## SOBRE LA VIDAY EL PODER DE LAS PIEDRAS: *NEWENKE KURA* EN EL MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE

André Menard Poupin

### INTRODUCCIÓN

El día 11 de junio de 2018 se realizó una reunión-conversatorio en torno a la colección de *newenke kura* o piedras poderosas del Museo Mapuche de Cañete (MMC). Asistieron los siguientes *kimche* y expertos mapuche: Lucinda Antil (*papay* de Elicura), Antonio Chihuaicura (funcionario del Departamento de Administración de Educación Municipal de Tirúa, proveniente de Cholchol), Vicente Huenupil (*longko* de Cerro Negro, Tirúa), Tránsito Marilao (miembro de la comunidad Rayenantü, Tucapel Bajo), Alicia Maribur (asesora cultural, Cañete), Domínica Quilapi (tejedora de Huape, Cañete) y Miguel Tremun (*longko* de Copuco, Carahue). La sesión fue moderada por Rosa Huenchulaf, encargada de educación del MMC. Participaron además Juana Paillalef (directora del Museo), Mónica Obrequé (encargada de colecciones) y quien escribe. El objetivo de la reunión era conocer las denominaciones, usos y sentidos de una serie de artefactos líticos expuestos en el Museo, la mayor parte de ellos en una vitrina que hasta entonces llevaba el título de «*Ngen kura*», algo que podría traducirse como ‘dueño espiritual de la piedra’. Tras la actividad, justamente a raíz de las reflexiones que allí se produjeron, se decidió cambiar dicho nombre por el de «*Newenke kura*», ‘piedras de poder’.

En este artículo intentaré presentar algunos de los temas desarrollados en esa conversación, los cuales, como veremos, nos llevarán más allá de la mera descripción de los usos y sentidos de esas piedras, para enfrentarnos a unas preguntas quizás más complejas en torno a lo que debemos entender por *newen* (‘energía, fuerza, poder’) y por *mongen* (‘vida’) cuando de estas piedras se trata.

Si revisamos la literatura sobre las piedras mapuche, sobre su poder y su vida, constatamos que, si bien existe un corpus importante de estudios o, al menos, referencias sobre ellas, este presenta un carácter más bien disperso y fragmentario: fuera de la temprana conferencia de Cañas Pinochet (1902) titulada «La religión de los pueblos primitivos. El culto de la piedra en Chile i en otras partes del globo» —donde el autor propone una exhaustiva revisión del culto dirigido en el país a distintos tipos de piedras, desde grandes rocas a piedras más pequeñas (como la copuca o quepuca)—, la mayor parte de los estudios con que contamos se enfocan solo en ciertas categorías específicas de piedras.

Lo anterior tiene que ver con la atención variable que a lo largo de su historia ha prestado la antropología mapuche a las piedras en cuanto objeto de estudio. A fines del siglo XIX y principios del XX, es decir, en el contexto posterior a la conquista militar por parte de los Estados chileno y argentino, se les otorgó cierta importancia, coincidente con la adopción del modelo de las «tres edades», que permitió asociar a los mapuche con la figura evolucionista de una «edad de piedra» —anterior a la «de bronce» y a la «del hierro»— (Gänger, 2014, p. 179). Sin embargo, en los años posteriores se constata cierto desplazamiento (por no decir un debilitamiento) del foco antropológico sobre el tema, tanto en lo que dice relación con las preguntas planteadas como con los tipos de piedras estudiadas. En función de estos últimos, la bibliografía disponible puede resumirse en cuatro grupos principales.

En primer lugar, contamos con estudios y referencias a las llamadas «piedras santas» o *fūta kura*, grandes rocas que han sido objeto de veneración y/o de relatos míticos, de las cuales Casamiquela (1971, 2007) y Schindler (2006) ofrecen recuentos más o menos exhaustivos. Entre estas encontramos la piedra de Retricura (Oyarzún, 1924), la piedra de Curacautín (Oyarzún, 1910; Gordon, 1980; Weise, 2013), la piedra de Lumaco (Foerster, 1985b; Schindler, 2006), el Abuelito Huenteano (Foerster 1985a; Schindler, 2006) y Manquean (Schindler 2006; Pedersen, 1992), solo por nombrar las más conocidas. Dentro de esta categoría pueden considerarse también las piedras tacitas, tanto a partir de las interpretaciones presentes en la literatura histórica y arqueológica como de aquellas referidas a sus posibles usos, significaciones y vitalidad actuales (Guevara, 1911; Hermosilla, 2014).

En segundo término, existen estudios sobre piedras más transportables — como *klava* y *toki kura* (Balmori, 1963; Imbelloni, 1953; Koesler-Ilg, 1963)—, donde se abordan sus funciones políticas, sobre todo en contexto colonial (Rosales, 1988, pp. 133-134; Zavala, 2000, pp. 216-224; Obregón, 2015, p. 273; Ramírez y Matisoo-Smith, 2008). Otros examinan, por ejemplo, las propiedades técnicas y mágicas de las piedras horadadas *katan kura* y *pimuntue* (Cañas Pinochet, 1904; Joseph, 1930; Bullock, 1963).

Una tercera línea indaga aquellas piedras dotadas de personalidad o de potencias mágico-espirituales de las que hablaremos más adelante, como las de Manuel Aburto (Aburto, 2013), la famosa piedra de Kallfükura —identificada como un espíritu *chewürpe*, *cherrufe* o *cheurfe*<sup>1</sup> (Koessler-Ilg, 1962; Canío y Pozo, 2013), y presente hasta el día de hoy en las ceremonias comunitarias de sus descendientes en San Ignacio, provincia de Neuquén— o las quepucas chilotas y su asociación a ritos de fertilidad (Cañas, 1902; Vásquez de Acuña, 1983; Álvarez, 2011).

Por último, cabe mencionar los estudios y referencias sobre piedras como *likan* o *llanka*, ya sea enfocados en su función dentro del ámbito del chamanismo (Métraux, 1963) o en el pago de las muertes (Rosales, 1988, p. 134).

En cuanto a las perspectivas de lectura y explicación del *newen* y el *mongen* de estas piedras, se pueden enumerar al menos tres posturas principales: una, más centrada en lo que podemos llamar el «valor» —espiritual, social, simbólico— que la piedra vehicularía; otra, en lo que entendemos como la «vida» —social, cultural— de la piedra; y una tercera, en algo que denominaremos como su «vitalidad» —extraordinaria, política o carismática—, es decir, la singularidad en virtud de la cual determinada piedra se desmarca de los objetos cotidianos.

Respecto de la primera de estas posturas, se puede decir que en ella resuena cierta disquisición teológico-simbólica surgida de las primeras interpretaciones formuladas por misioneros y posteriormente recogida por la antropología. Su origen se remonta a la famosa sentencia de Gerónimo de Bibar (citado en Foerster, 1993, p. 16) respecto de la ausencia de «casa

---

<sup>1</sup> Bola de fuego que vuela por los aires. Se le asocia también a un ser que habita los volcanes.

de adoración» e «ídolos» entre los indígenas del Mapocho, idea que sería reproducida en lo sucesivo por religiosos como Alonso de Ovalle o Diego de Rosales, y más tarde sometida a discusión por estudiosos como R. Philippi (1886). Hasta el día de hoy la reencontramos en la pluma de escritores mapuche –de evidente adscripción cristiana– como Manuel Ladino Curiqueo (2014), pero ya no como un indicador de falta de religión, sino como prueba de una religiosidad plenamente espiritual y sin mediaciones idolátricas.

Ahora bien, entre la negación de una religiosidad mapuche y su afirmación iconoclasta distinguimos una vía intermedia –inaugurada por los jesuitas (Foerster, 1993, 1996) y retomada por cierta tradición antropológica–, que postula el carácter simbólico de la adoración a ciertos objetos como piedras o volcanes, en la medida en que funcionarían como representaciones de espíritus o deidades invisibles. Rolf Foerster (1985a), por ejemplo, explica la veneración de ciertas piedras remitiendo a «todo un simbolismo que hace de determinadas piedras espacios habitados por espíritus poderosos», correspondientes a «antiguos antepasados de los hombres, transformados –por diferentes circunstancias– en piedras». De ahí que «el poder de los espíritus de los antepasados no proviene de la piedra misma, sino de su vida “en el más allá”, de vivir en lo sagrado (numinoso)» (p. 44)<sup>2</sup>.

Asociada al llamado «giro ontológico» (Henare *et al.*, 2007), la segunda postura –más reciente– se expresa en trabajos inspirados por las teorías del animismo (Descola, 2005), el perspectivismo (Viveiros de Castro, 1998) y el actor-red (Latour, 2005). En contraste con la primera, esta visión devuelve la causa de la potencia al objeto mismo, reconociéndole una vida y, más específicamente, una vida social. Así, objetos como los *kuel* (Dillehay, 2011), los árboles (Skewes, 2015), los descansos asociados a ellos (Rojas, 2016), ciertas neblinas inquietantes (el *kolüm* descrito por Course 2010), los *rewe* (Di Giminiiani, 2013) y una piedra en territorio *pewenche* («la piedra de Pinochet», en Bonelli, 2016) son presentados como entes dotados de agencia y/o subjetividad, lo que equivale a suspender las oposiciones propias de una ontología occidental

---

<sup>2</sup> Podríamos mencionar también las interpretaciones de Helmut Schindler (2006) sobre el poder de estas mismas piedras y las de Yanai (1997) sobre la relación del Pillán con los volcanes.

entre persona y cosa —o entre sujeto y objeto—, nivelándolas en un mismo plano de interacción. Precisamente en este sentido apunta lo expresado por Rosa Huenchulaf (com. pers., 11 de junio de 2018) durante la reunión: «la piedra no es un elemento inerte como nos enseñaron en la escuela, la piedra es un elemento vivo, no es un objeto, es un *mongen* [‘una vida, un ser vivo’]».

En el presente artículo se explora una tercera postura que, distinguiéndose de las anteriores, busca articularlas. Pienso en una aproximación que, al tiempo que se opone a la explicación simbólica o representacional de la potencia de los objetos mediante la afirmación de su autonomía ontológica, pone de relieve el problema de los diferenciales de potencia entre los seres (humanos y no humanos), introduciendo así una dimensión política en el análisis. Mientras la primera postura se basa en la lectura religiosa o espiritual del *newen* de las piedras —entendiéndolas como símbolos de creencias, espíritus o valores comunitarios—, y la segunda, en un reconocimiento del *mongen* —es decir, de una vida de la piedra que transcurre independientemente de las creencias humanas—, esta tercera alternativa pone el acento más en una vitalidad que en una vida, procurando comprender el tipo de relación que se da entre ciertas formas del *mongen* de las piedras y su *newen*. Nos centraremos, por tanto, en las fuerzas (tan espirituales como políticas) que emanan de las piedras, en la medida en que —como veremos más adelante— logran afirmar su singularidad histórica y material justamente por ir más allá de los códigos que determinan el sentido y el uso de los objetos en el espacio cotidiano.

#### NEWEN, ENTRE EL USO Y EL SENTIDO

En términos tipológicos, las piedras examinadas durante la actividad en el Museo Mapuche de Cañete pueden clasificarse en cinco tipos: una serie de quince *kachal kura* o hachas de piedra, otra de nueve *toki kura* o hachas insignia<sup>3</sup>, tres

---

<sup>3</sup> Tanto los *kachal kura* como los *toki kura* fueron adquiridos entre los años 1970 y 1991 mediante compras o donaciones. Dos de estas piezas provienen de trabajos de prospección o rescate arqueológico, sin embargo en ambos casos se trató de recolecciones superficiales y, por lo tanto, carentes de «contexto» en el sentido arqueológico.

*klava*, un par de figuras antropomorfas<sup>4</sup> y dos piedras de uso y denominación más enigmáticos. La reunión se inició conversando acerca de estas dos últimas piezas, conversación que nos permite abrir una primera línea de reflexión: enfrentada a estas dos piedras, el primer acercamiento de la *papay* Lucinda Antil fue el de descifrar un sentido a partir de la forma. De la primera (fig. 1), dijo que se trataba de un *longko mañke* ('cabeza de cóndor')<sup>5</sup> y de la segunda (fig. 2), de un *namun kura* ('pie de piedra')<sup>6</sup>. Lo anterior fue retomado por Antonio Chihuaicura, quien habló de ciertas piedras sobre las cuales se dice en el territorio de Cholchol que podían sacarse de las huellas de hombres o caballos.

Usted dijo que era el *namün* ['pie'], en mi tierra *pünegekey* ['se suele llamar'] esa piedra, que se parece a un pie, se llama «*entupünolwe*» ['sacar huellas'], y se pegaba en la huella que dejaba[n] las personas al caminar. También hay piedras que tienen el rastro de las huellas de un caballo, y es para sacarle las huellas a un caballo, y eso se usaba para la guerra generalmente, dicen que se tenía otro conocimiento.<sup>7</sup> (Antonio Chihuaicura, com. pers., 11 de junio de 2018)

Por otra parte, la referencia a un *longko mañke* y a una *namun kura* planteaba una clara relación entre la forma de estas piedras y la formación de los apellidos de ciertos linajes mapuche. De hecho, Miguel Tremun explicitó esta asociación, refiriendo a un *kimün* ('saber') que excede los sentidos y convenciones humanas: dicho saber permite leer en el mundo material –por ejemplo, en la forma de las piedras– los indicios de un espacio trascendental e invisible, arquetípico y espiritual, del cual participarían los elementos de la naturaleza y que determinaría, por ejemplo, el sentido o el tipo de potencia de los linajes y sus apellidos. Este *kimün* respondería a lo que Miguel Tremun describe como la «filosofía mapuche»:

---

<sup>4</sup> Estas cinco piezas –las *klava* y las figuras antropomorfas– fueron cedidas en préstamo por el Museo de Historia Natural de Concepción.

<sup>5</sup> Esta pieza –junto con varios *toki kura* y *kacha*– fue comprada en 1970 al Sr. Magdaliel Gutiérrez.

<sup>6</sup> El único dato de esta pieza que contienen los registros es que fue ingresada el año 2006.

<sup>7</sup> La transcripción y traducción al español de los fragmentos de la discusión originalmente pronunciados en *mapudungun* estuvieron a cargo de Ana Rosa Ñanculef.

Según la filosofía mapuche, todo lo que nosotros conocemos de la naturaleza está en otra dimensión en forma espiritual en el *wenu mapu* [‘mundo de arriba’], si existe aquí por ejemplo el cóndor en la cordillera, en el escudo nacional, y está el gran cóndor espiritual, y es el *küga* de un linaje familiar, como el *manke* [‘cóndor’]: Alkaman, Lepiman, Pichulman, Rapiman. Está eso espiritual, y eso espiritual de alguna manera se replica acá en la tierra como el cóndor, pero también se replica la energía, están los *kura* [‘piedras’], Kalfükura, Lefikura, Paineitura, Chihuaikura, las piedras, también están en forma material. Pero también vive esa energía espiritual acá, por eso esa energía se manifiesta en ese tipo de familia que es distinta a los *keupu*, que tiene que ver con la roca, que se supone que es más dura que la piedra, y algunos son de roca. Entonces, eso también está acá y esa es la energía que se transmite, según el *kimün* que tenga la familia para usar esa energía puede ser negativo o positivo, y en tiempos del *weichan* [‘guerra’], los *füchakeche* [‘ancianos’] recurrieron a todas las fuerzas posible[s] para poder mantener la vida mapuche, para poder mantener las tierras y poder ganarles a los *wingkas*, ellos recurrieron. (Miguel Tremun, com. pers., 11 de junio de 2018)

Sin embargo, poco después, al continuar la revisión de las piezas, Alicia Maribur y la misma *papay* Lucinda Antil reconocieron que la piedra con forma de pie seguramente correspondía a un pulidor utilizado para el trabajo con la greda<sup>8</sup> —contra la descripción museográfica que la identificaba como una herramienta de molienda—. Más allá de una discusión sobre el correcto o verdadero sentido de las piezas, lo anterior abre una reflexión en torno a la tensión que cruza la lectura de estas piezas (y de los fenómenos llamados «culturales» en general) entre, por un lado, la posibilidad de saber y describir su uso y función concreta, y, por otro, la ausencia de este conocimiento que nos obliga a interpretarlas como si en ellas se concentrara un sentido oculto que se debe descifrar.

---

<sup>8</sup> En palabras de Alicia Maribur (com. pers., 11 de junio de 2018): «Y estos, era 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».



Figura 1. Artefacto lítico de uso indeterminado, posiblemente una punta de flecha. La *papay* Lucinda Antil la identificó con una *longko manke* o cabeza de cóndor, mientras que Alicia Maribur la asoció a los llamados «*mepillan*», excremento del pillán (o del rayo). Museo Mapuche de Cañete, n° inv. 4-181-70. Fotografía de Darío Tapia.



Figura 2. Artefacto lítico, presumiblemente un pulidor de cerámica. La *papay* Lucinda Antil la identificó también con una *namun kura* o pie de piedra. Museo Mapuche de Cañete, n° inv. 131-2-06. Fotografía de Darío Tapia.

Como veremos, quizás sea la oscuridad respecto del uso y la función práctica de estas piezas en una cadena de operaciones sociales y técnicas lo que puede llegar a dotarlas de cierto *newen*. A su vez, el hecho de que se encuentren suspendidas en el espacio contemplativo del museo puede promover su empoderamiento simbólico, entendiendo aquí lo simbólico como un tipo de eficacia del objeto (o de su imagen) opuesto a una eficacia meramente técnica. De cualquier forma, este *newen* simbólico que en su oscuridad nos obliga a buscar los sentidos ocultos en las piezas no parece ser un efecto exclusivo de la sustracción que, instaladas al interior del museo, experimentan respecto de sus usos cotidianos, sino que en ocasiones ha sido y sigue siendo un aspecto presente en los usos y en las vidas que estas piedras han desarrollado fuera de los museos. Las formas en que se entiende o manifiesta esa vida de las piedras es lo que exploraremos a continuación.

#### EL MONGEN DE LAS PIEDRAS

En dos ocasiones el *longko* Vicente Huenupil planteó el problema de que la piedra es más que una piedra. Primero dijo: «esto no solo es una piedra, este viene con un ser y con un conocimiento, con una fuerza» y, más adelante, «porque ese no es un *kura*, ese es un *ngen*, es un espíritu que en la vista de uno se ve como *kura*». Esta intervención recuerda aquello que en los años cuarenta, desde su singular construcción teológico-política, escribía el dirigente Manuel Aburto Panguilef respecto del conjunto de trece piedras (todas dotadas de nombres propios) que lo acompañaban en sus actividades políticas y religiosas:

En esta segunda lección te hacemos presente que tú, diariamente te inclinas a las piedras acumuladas en nuestra mesa, pero con razón, porque tú ya no te perteneces, como lo has dicho tantas veces y reiteradas veces en tus reuniones, y como lo dirás ahora más que nunca, por todas las bienaventuranzas que hasta aquí has obtenido de alguien, y que obtendrás diariamente, pero no por las voluntades humanas de

aquellos tus congéneres o de las de huincas, sino que de los Ángeles y Arcángeles *representados a tu existencia humana* [las cursivas son mías] por medio de aquellas piedras temidas por tus semejantes, que son concordia de las divinidades de dios que distingues y distinguirás. (Aburto, 2013, p. 462)

También trae a la memoria algo que, según ciertos testimonios, declaraba el *longko* Namunkura acerca de la famosa piedra que le heredara su padre Kallfükura: «no es una piedra, eso que he dejado<sup>9</sup> es una *chewürpe*, eso no es una piedra, se vuelve piedra aquello». A lo que agrega: «es aquel que nos permite ser respetados» (Canío y Pozo, 2013, p. 289).

Se trata, entonces, de piedras dotadas de una cualidad especial: la de ser algo más que una piedra. Pero el hecho de ver en ellas la apariencia material de ciertos entes espirituales no las vuelve simples representaciones de estos: así como las personas pueden ser entendidas en ocasiones como un tipo de cosa (el mejor ejemplo nos lo da el cadáver), en ciertas ocasiones las cosas también pueden ser entendidas como un tipo de persona<sup>10</sup>, y su presencia material no esconde, sino que encarna esa presencia espiritual. Pareciera ser que lo que aquí estamos llamando «espíritu» tiene justamente que ver con el problema de la vida que estas piedras viven, más que con la mera creencia mística en una sustancia inmaterial que las habitaría.

Pero ¿cómo se manifiesta esta vida? Una forma —quizás la más notable— es la de irse y, eventualmente, reaparecer:

---

<sup>9</sup> Se refiere al hecho de que un general de apellido Rojas le habría exigido entregarle la piedra, a lo que Namumcura habría accedido. Sin embargo, la piedra finalmente se habría escapado y regresado con el *longko*.

<sup>10</sup> Seguimos aquí las tesis del antropólogo Jean Bazin, cuando, por ejemplo, escribe: «Entre las cosas y los seres humanos, la frontera es menos precisa. Basta considerar que los humanos existen de dos formas, como personas vivas y como osamentas muertas, como agentes en acto y como reliquias de agentes difuntos, para que se perturbe nuestra distancia con las cosas, esa distancia que las constituye como objetos al mismo tiempo neutros y adecuados a nuestro uso. Ya que, si los humanos también son cosas, ¿por qué las cosas, y en primer lugar aquellas que tienen el estatus de artefactos humanos, no serían personas?» (Bazin, 2008, p. 539).

Yo una vez encontré una piedra, y era muy redondita de color verde, yo la tenía en mi casa porque me gustaba mucho coleccionar las piedras, y la tenía en mi casa, y de repente desapareció, y yo dije «me la robaron», muy linda, y la sentí. En una ocasión se hizo un *ngillatun* [‘ceremonia rogativa comunitaria] acá en el Museo, hace muchos atrás, yo vine, y en la noche, mientras andábamos en el *purun* [‘danza’], yo vi la piedra, y era la mía, mi piedra que la encontré. Claro, era mi piedra, y yo me alegré y yo no lo podía creer, cómo llegó, y es mi pregunta hasta el día de hoy, me la llevé y la guardé en una cajita, muy bien guardadita para que nunca más me la robaran o me la sacaran. Sabes que una vez en una feria conversando con un chico que sabe mucho de piedras, y me dice que a veces la[s] esa[s] piedras se van, cuando no la[s] saben alimentar, se van. Me dijo «tráigamela para verla» y fui y abrí mi cajita, y la piedra no estaba. Y desde ahí nunca más la vi, se perdió mi piedra. Haciendo comentario, me decía[n] las personas que esa piedra se llamaba «*likan*» y me dijeron que tenía que alimentarlo. (Dominga Quilapi, com. pers., 11 de junio de 2018)

En esta misma línea, Tránsito Marilao narró lo siguiente:

Y hablando un poco de los *likan*, bueno, yo lo vivo siempre por el hecho de mi mamá ser machi. Ella cuando se equivoca, ellos se van los *likan*, quedan muy poco[s], ella tiene hartos, entonces tiene que hacerle *purun* para llamarlo, y los pone al medio del *kultrun* [‘instrumento ceremonial de la machi’] en las líneas, y con otro *kultrun* les toca, y empiezan a hacer *purun*, se van para allá, para acá, es decir hacen *purun*, entonces si van a volver o la van a perdonar a ella, vuelven todas otra vez aquí al centro, siempre lo hace ella y después los alimenta con remedio. (Tránsito Marilao, com. pers., 11 de junio de 2018)

Lo interesante en estos testimonios –como en otros que surgieron a lo largo de la conversación– es que dicho movimiento responde al hecho de que las piedras, así como pueden ayudar a quien las posea, exigen a cambio un tratamiento adecuado: que se guarden ciertos protocolos,

que se les alimente de determinada forma. De ahí que su vida pueda ser entendida o, incluso, medida en función del respeto, por no decir el temor, que inspira su capacidad de actuar en los asuntos humanos.

Por eso tenía[n] mucho cuidado los abuelos con los niños. Mi abuela me decía: no vaya a tomar las piedras, no se lleve las piedras, puede tener familia, puede tener hermanos, no ande jugando con piedras. (Antonio Chihuaicura, com. pers., 11 de junio de 2018)

Una de las formas en que las piedras pueden intervenir en el destino de las personas es propiciando alguna actividad. En la reunión, por ejemplo, Vicente Huenupil se refirió a ciertas piedras que se extraen del estómago de los lobos marinos y que recuerdan a las copucas de la isla de Chiloé, piedras macho y hembra que, con el tratamiento adecuado, pueden multiplicarse y asegurar la fertilidad de los campos (Cañas, 1902; Vásquez de Acuña, 1983; Álvarez, 2011):

Yo como *lafkenche*, no me van a creer esto, un animal marino, que se llama «el lobo marino», ese si tiene cinco o tres años, si tiene tres años tiene que tener tres piedras dentro de su estómago, y si tiene más años, tiene más piedras. Entonces, la piedra no solamente es acá sino en el *lafken* ['mar'], también tiene una demostración, y ese es muy recomendable la parte nuestra, que si usted tiene un corral, tiene ovejas, decían, en una esquina del corral, entierre todo eso, pero no lo va ir a enterrar así en la tierra, sino déjelo en un cantarito de greda, échele muday, córtele la oreja a una oveja, y le echas un poco de sangre también, porque así va a salir la multitud. (Vicente Huenupil, com. pers., 11 de junio de 2018)

Así tratadas y multiplicadas, estas piedras pueden a su vez favorecer la multiplicación de los propios animales. Lo mismo que señaló Miguel Tremun respecto de ciertas piedras que aparecen en el intestino de algunas ovejas.



Figura 3. Dos *tuki kura*. Museo Mapuche de Cañete, n°s inv. 24-30-73 y 11-34-71.  
Fotografía de Darío Tapia.

Yo un día, tendría unos 18 años, estaba donde mis padrinos que eran viejitos, y me hicieron descuerar una oveja, y por esas cosas, le miramos las tripas, y la oveja estaba trancada, «mire, tiene cosas duras», y le abrimos, y eran tres piedras, era como un colorcito de piedras castellana, es poquito más café que esto, pero eran piedras redonditas. Entonces mi padrino me dijo: «Ahijado, esa es suerte tuya, tenís que llevarla», «no», le dije yo, y de ahí me dijo, lo mismo que dijo usted, eso me dijo: «se entierra en un cantarito en una esquina del corral y cada vez que se señala en la primavera, los pedacitos de oreja, cuando se le corta la cola a la borrega, y la sangre se echa, y eso aumenta», me dijo. Así como se va llenando el cantarito de greda, el piño de oveja igual va aumentando. (Miguel Tremun, com. pers., 11 de junio de 2018)



Figura 4. *Klava*. Museo Mapuche de Cañete, n° inv. A-III-86a. Fotografía de Darío Tapia.

En este y otros casos, el uso de las piedras es inseparable del reconocimiento de su condición vital en cuanto reconocimiento de los códigos o protocolos que enmarcan las posibilidades de entablar una relación con ellas (más allá de un mero uso instrumental). De ahí que su vida deba entenderse como una vida social, en la medida en que muchas de estas piedras pueden ser consideradas bajo la figura del aliado con el cual se adquieren los compromisos del don y de la deuda. Esto es especialmente claro en el caso de piedras como los *toki kura* (fig. 3) o las *klavas* (fig. 4), que, como veremos en el apartado siguiente, están directamente asociadas a figuras de poder.

#### *TOKI KURA Y KLAVA: EL ORÁCULO Y LOS PELIGROS DEL NEWEN.*

Piedras de poder como *toki kura* o *klava* se manifiestan como una materialización del poder y la autoridad de un sujeto, algo que en cierta forma se coloca por sobre la voluntad y las decisiones de este y que, en definitiva, «lo hace ser persona», en palabras de Namuncura. En este sentido, el mismo *longko* reflexionaba:

«Tanto que sabe el maldito indio», así dicen de mí los *wingka* poderosos, «pues no sabe nada, no sabe leer», dicen de mí los *wingka* poderosos. Yo por mí mismo no sé, no sé lo que debo decir, es mi piedra que me tiene así, esta es la que me dirige en todas las cosas. (Canío y Pozo, 2013, p. 298)

Pero ¿de qué formas podrían estas piedras asegurar el poder y la autoridad del *longko*? La respuesta se halla en una propiedad que comparten la piedra de Kallfükura con *toki kura* y *klava*: su poder oracular. Hablando sobre una piedra que trajo consigo a la reunión —una con forma de *klava* en la que se reconoce el esbozo de un ojo a medio tallar—, Domínica Quilapi se refirió a esta potencia:

En una ocasión fue el *longko* de Tirúa, el que falleció en el accidente, y a él le mostró las piedras, y él les dijo que antiguamente las usaban para anunciar cosas que iban a pasar así en los sueños, me dijo que esta piedra si la podía

usar yo debajo de la cabecera como antiguamente se usaba para el corazón del chucao, y se dejaba debajo de la cabecera, y cuando cantaba mal, era porque si uno tenía un viaje era porque le iba a ir mal, esto hacía lo mismo, pero con cosas grandes que iban a pasar. Me dijo: «*lamuen* [‘hermana’], si usted quiere lo usa debajo de su cabecera, va a tener *peumas* muy exactos», y a mí me dio miedo, yo creo que no estoy preparada para eso. (Dominga Quilapi, com. pers., 11 de junio de 2018)

Más adelante, ahondó en el temor y el compromiso que implica embarcarse en una alianza con una piedra de estas características:

[...] al encontrarla y no saber cómo usarla y tenerla, también produce un miedo a la persona, por ejemplo, esta misma piedra, el hecho de que tenía esto, era como una cuidadora, si yo la ponía debajo de mi almohada, por ejemplo, esta piedra me iba a anunciar cosas que podían pasar, y yo en un momento tuve la intención de hacerlo, pero después dije yo: «si algo pasa, si algo me ocurre a mí y si yo no sé manejar, cómo puedo actuar delante de esta piedra, puedo hacer una tragedia, algo grande, algo grave, para mí, para mi familia», [...] yo antes recolectaba las piedras, después cuando me empecé a encontrar con piedras que eran más o menos de un significado, que venían a esta tierra con un significado para las personas, empecé a tenerles más respeto. Ahora mantengo estas tres piedras en la casa, las mantengo así como aislada, porque también supe que hay que alimentarlas. [...] que todas las piedras tienen que ser manejadas y alimentadas para poder ser... y tener la energía como dice el hermano acá, es difícil. (Dominga Quilapi, com. pers., 11 de junio de 2018)

Este temor del poder, pero también de las exigencias que puede hacer una piedra, es ostensible en la noción de las piedras *kalku* [‘brujo’], piedras que asisten a las personas en la consecución de sus ambiciones a cambio de pagos tan dolorosos como la vida de sus familiares (Miguel Tremun, com. pers., 11 de junio de 2018).

A la luz de estos relatos, vemos que el *kimün* sobre las piedras entraña, por una parte, la capacidad de reconocerlas en sus potencias y afectos

particulares, y por otra, el conocimiento de los códigos y protocolos que supone entablar una correcta relación con ellas. Pero también entra en juego otro factor: la condición política que subyace a la vida y la potencia de este tipo de piedras. En un testimonio recopilado por Bertha Koessler a mediados del siglo xx en el Puelmapu (actual territorio argentino), su interlocutor mapuche Amuiaiu-Pangü le decía lo siguiente:

Mis abuelos decían siempre «*tokikura*», y lo consideraban piedra muy santa, pedía adoración. Además tenían que darle siempre bastante sangre [...]. Reciben tanta sangre estas piedras como pueden tomar, chupan muy bien. Deben tener mucha fuerza, para poder cumplir su tarea. El dueño de un *tokikura* entierra siempre su piedra en la tierra de él. Cerca de la casa, para poder mirarla siempre, esta piedra mágica que presta grandes ayudas. Porque es avisadora, se llama «*peutufe*» (oráculo: lo que previene, avisa); se llama «*peutuun*» esto de averiguar la suerte de uno, especialmente cuando hay rumor de malón. (Koessler, 1962, p. 95)

Dicha suerte venía indicada por un movimiento de la piedra: «[si] sale el *tokikura* encima de la tierra sin que nadie lo haya tocado, es con toda seguridad una victoria [...]. No se mueve la piedra mágica, es mala señal, que quiere decir que habrá derrota» (Koessler, 1962, p. 95). Pero lo interesante del testimonio de Amuiaiu-Pangü es que explica el comportamiento de estas piedras en función del contexto histórico y político que vive su pueblo:

La razón por que están bajo tierra los *tokikura* prueba que es cierto lo dicho: cuando pisaron los blancos la tierra de los mapuche, cuando se apoderaron la *mapu* ['tierra'] los *winka* ['blancos'] entonces quedaron abajo las piedras y nunca más han subido. ¿Subirán? (Koessler, 1962, p. 96)

Esta misma sensibilidad histórica y política de las piedras respecto de la presencia *wingka* en territorio mapuche fue señalada por la *papay* Lucinda Antil al hablar de los *kachal kura* y su relación con el *aukiñ*, es decir el eco:

Antes estaba esta piedra, cuando uno andaba en las montañas uno le hablaba por ahí y contestaba la *kura*, y ahora cuando uno anda en la montaña, aunque hable, no contesta, se van, los *katripache* [‘afuerino’] será, desaparecieron, «*aukinñko*» [‘eco’] decía mi mamá, se llamaba «*aukinñko*», la piedra o el cerro que había contestaba, cuando andaba en el cerro uno, ahora parece que no hay eso, ahora está arrancando la sabiduría mapuche, donde llegó otra sangre digo yo, antes se veían más cosas. (Lucinda Antil, com. pers., 11 de junio de 2018)

De estos testimonios se desprende que la vida de las piedras no se entrelaza solo con la de algunos individuos, sino con el destino de todo un territorio y de su gente.

#### *TOKI KURA Y KACHAL KURA: ORIGEN EXTRAORDINARIO Y USO ESPIRITUAL*

Vimos que la vida de las piedras puede entenderse a partir de los códigos y protocolos que determinan su reconocimiento y usos, o de las formas de entablar relaciones con ellas. Pero advertimos también que tras la recurrente afirmación de que no son solo piedras, de que a la vida que define su uso se le agrega otra cosa, subyace la idea de una fuerza o energía que podría identificarse más con una vitalidad que con una simple vida. Volvemos a encontrar aquí el problema de aquella singularidad histórica y material de la piedra individual que excede los códigos y clasificaciones genéricas, lo que nos remite al problema de su relación con lo extraordinario.

En este sentido, es clave entender que parte del poder de estas piedras reside en el hecho de ser cosas encontradas —o sea, no ser artefactos creados (al menos completamente) por manos humanas— y, por lo mismo, su contexto de aparición resulta trascendental. Piedras como los *toki kura*, las *klavas* y los *kachal* tienen justamente esa cualidad de aparecerse a las personas, es decir, de remitir a (y, en cierta forma, materializar) un acontecimiento singular que escapa a los planes y la voluntad de los sujetos. De ahí que el encontrar una de estas piedras pueda entenderse como un

encuentro con la piedra o, aun más, como el resultado de una elección efectuada por la misma piedra. Vicente Huenupil decía lo siguiente sobre los *kachal* y los *toki kura*:

Este no es solamente que cae del trueno, este viene con un significado para llegar a la tierra, porque ese *gen* o espíritu, como se diga, tiene la conexión de la naturaleza, según escuché un poquito, cuando nosotros las personas estamos desobedeciendo, el *pallke pillañ* se deja caer, para que nosotros nos aleonemos, para darnos cuenta que nosotros estamos fallando, nosotros fallamos, hermano. Por eso que este no queda encima, según decían, se va a siete metros, setenta metros, no sé cuánto, y después de ese tiempo apare[ce]n arriba pero con una utilidad, y quién lo va ir a encontrar, ¿Yo lo voy a ir a encontrar?, ¿o el hermano y la hermana? Había una persona que tenía que encontrarse, soñaba y después caía un *kachal kura*, le decían «tienes que ir a buscarlo, está en ese lugar». Por eso, todas las personas, yo mismo que soy mapuche nunca he encontrado una piedra así. No todos los hermanos y hermanas, no tenemos esa espiritualidad para encontrar una piedra. (Vicente Huenupil, com. pers., 11 de junio de 2018)

Y así como hay personas favorecidas por la preferencia de una piedra, Antonio Chihuaicura explicó que también puede haber territorios favorecidos por las *fûta kura*, grandes «piedras santas» que con su peso aseguran la estabilidad de la tierra —lo que es otra forma de hablar de su suerte—:

[...] había una *ngenpiñ* [‘persona encargada de realizar las oraciones en las diferentes rogativas’] que tenía una *fûta kura* [‘piedra grande’], era bien grande, no en nuestra zona ni en Cholchol tampoco, y ella usaba esa piedra, y realmente la gente que tiene piedra tiene mucha fuerza, a pesar que la piedra es de otro elemento, cada vez se va poniendo más fuerte, en mil años va incrementando su fuerza. Generalmente, las piedras son muy importantes, escuché ese conocimiento, cuando hay piedras en la tierra ese lugar se llama «*mentao mapu*», la tierra pesa, era lo que decía la gente antigua. Cuando en la tierra hay piedra, esa es buena tierra, no pasan cosas malas, así como cuando hay terremoto, nosotros decimos «*faney*» [‘tiene peso’] y así

también la casa no está por sí sola, también debe pesar, y ahí colocan el *kudi* [‘piedra de moler’], cuando hay *fütake kudi* [‘piedra para moler grande’] en una casa, entonces la casa pesa. (Antonio Chihuaicura, com. pers., 11 de junio de 2018)

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—.

Vicente Huenupil expresaba tal convicción de la siguiente forma:

No se hicieron eso tal como el que tiene la *lamien* en sus manos. Yo creo que naturalmente Wenuchau [‘el padre de arriba’] las dejó, dejó hecho, a lo mejor lo talló ese, porque antiguamente no habían herramientas para fabricar de esa manera, no había metal, el metal llegó con los *wingka*, con la llegada del metal llegaron las ollas, la pala, el azadón, solo con el metal, así, y eso era el *ngen*, tenía que ser el poderoso ese que hizo eso. (Vicente Huenupil, com. pers., 11 de junio de 2018)

Es interesante reparar en que cuando Vicente Huenupil dice que el *toki kura* «no es solamente que cae del trueno, este viene con un significado para llegar a la tierra, porque ese *ngen* o espíritu, como se diga, tiene la conexión de la naturaleza», este último concepto parece referirse –al contrario de lo que podría suponerse– a aquello que la tradición occidental denomina «lo sobrenatural», es decir, lo extraordinario. En oposición a la idea de la naturaleza como el reino de ciertas leyes y regularidades anteriores a la historia y a las decisiones políticas de los humanos, aquí parece manifestarse como la fuente de todas aquellas señales y acontecimientos extraordinarios que, como vimos en el caso de los *toki kura*, son la condición de las decisiones y destinos sociales y políticos de pueblos e individuos.

Sostener el origen natural –es decir, sobrenatural– de estas herramientas es una manera de instalarlas en un plano que va más allá de la vida técnica y cotidiana de las herramientas comunes. Mientras la vida de estas últimas puede ser descrita a partir de las cadenas operativas (en palabras de los arqueólogos) que determinan tanto su fabricación como sus usos, la de piedras como los *kachal* o *toki kura* –justamente por tratarse de objetos no manufacturados, sino encontrados– escapa a la regularidad de las prácticas tecnológicas cotidianas y predecibles, constituyéndose más bien en indicio de un acontecimiento siempre singular y extraordinario.

Y así como Vicente Huenupil nos recordaba que la piedra poderosa «no solo es una piedra», sino que «un *ngen*, es un espíritu que en la vista de uno se ve como *kura*», es decir, una «piedra» entre comillas, se podría decir que *kachal* y *toki kura* son como «herramientas» entre comillas: por un acontecimiento (sobre)natural, presentan la imagen de la herramienta, liberada de sus usos cotidianos.

En este sentido, resulta interesante que se señalara una suerte de continuidad o de traducción tecnológica entre el *kachal kura* (fig. 5) y el hacha de metal. Antonio Chihuaicura (com. pers., 11 de junio de 2018), por ejemplo, indicó que el *kachal* «también se deja siempre detrás de la puerta, porque después cuando se pasó al hacha para cortar leña, se dejaba siempre el hacha detrás de la puerta». En cierta forma, es como si el hacha de metal heredara algo de ese *newen* que en el *kachal* excede su primaria funcionalidad técnica de mera herramienta para cortar leña. Rosa Huenchulaf reaccionó a lo anterior

planteando una posible distinción entre un uso más público o político del hacha, representado por el *toki kura*, y otro más doméstico del *kachal*, que le habría permitido esa suerte de traducción espacial y tecnológica a través de la figura del hacha moderna:



Figura 5. Dos *kachal kura* o hachas de piedra. Museo Mapuche de Cañete, n°s inv. 11-32-71 y 4-77-70. Fotografía de Darío Tapia.

Yo creo que también está diversificado su uso, los que llevaba[n] los guerreros, los que yo creo que tienen hoyos [*toki kura*], y esta[s] eran de uso doméstico, para *lawen* [‘medicina’], para la fuerza, para la protección de la casa. Es que yo estaba pensando que la *ruka* mapuche tenía su ordenamiento interno, no era al azar, y hay un lado. Me llamó la atención cuando dijeron que el hombre llevaba todas sus cosas hacia el lado sur, el *eltukawe zomo*

[‘lugar reservado para las cosas de la mujer’], y al lado norte, el *eltukawe wentxu* [‘lugar reservado para las cosas del hombre’], y se dejaban todas las herramientas, y partía con el hacha, y el hacha detrás de la puerta. Yo no tenía idea de esto, pero siempre mi papá incluso trancaba la puerta con el hacha, pero el hacha moderna, el hacha de ahora, no sabía que anterior a esa hacha estaba esto. (Rosa Huenchulaf, com. pers., 11 de junio de 2018)



Figura 6. *Toki kura*. Esta vista lateral permite apreciar su delgadez, evidencia de su condición no utilitaria. Museo Mapuche de Cañete, n° inv. 11-22-71. Fotografía de Darío Tapia.

Este desplazamiento de su eficacia tecnológica a una eficacia de otro tipo que se aplica a los *kachal* es quizás más evidente en el caso de los *toki kura*, por tratarse de piezas que en su propia manufactura ya efectúan este desplazamiento desde lo técnico a lo que más arriba llamé «lo simbólico» (por no decir «mágico», «político» o «espiritual»). El haber sido creadas con un fin que desde un principio escapa a la simple utilidad técnica del hacha —el de ser, en definitiva, la pura imagen de un hacha (fig. 6)— potencia su condición de insignias o símbolos capaces de materializar un poder abstracto<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> En su descripción de los *toki kura* de una colección perteneciente a la Compañía de Aceros del Pacífico (CAP), Zulema Seguel observaba que «su elaboración minuciosa, la delicadeza de su pulido, sus formas elegantes, hace las consideremos como objetos no utilitarios», es decir, objetos inapropiados para actividades prácticas como cortar madera o arar el campo (Seguel, 1966, p. 211).



Figura 7. *Kachal kura* o hacha de piedra. Museo Mapuche de Cañete, n° inv. 4-77-70. Fotografía de Darío Tapia.



Figura 8. *Kachal kura* o hacha de piedra. Nótese la diferencia de tamaño respecto del *kachal* de la figura 7. Según Antonio Chihuaicura, estas variaciones servían para significar las diferencias de jerarquía política entre sus poseedores. Museo Mapuche de Cañete, n° inv. 4-96-70. Fotografía de Darío Tapia.

Pero con la liberación respecto de las determinaciones técnicas que definían sus usos cotidianos surge la pregunta por el tipo de uso que cabe a estas piedras dotadas de poder precisamente a consecuencia de lo anterior. Encontramos una respuesta en lo que señaló Antonio Chihuaicura al hablar sobre los *kachal* (figs. 7 y 8):

Yo sé cómo se usan. Dependen del tamaño, son *wünen* ['mayor'] o *ñizol* ['principal'] *toki kura*, va cambiando, depende el tamaño y la posición de quien lo usaba, en muchas zonas se usa como *lawen*, cuando alguien tiene parálisis, lo dejan en un lugar, y a cierta hora, y luego lo deben tomar en sereno [...]. El puma es lo único que le tiene miedo es el hacha, no le tiene miedo a la *txalka* ['escopeta'], el cuchillo, a nada. Lo único que le tiene miedo es al *toki*, porque el *toki* debe tener fuerza y energía. En el fondo no es una herramienta para usarlo con las manos, es una herramienta espiritual. (Antonio Chihuaicura, com. pers., 11 de junio de 2018)

Ni confeccionadas por manos, ni utilizables con ellas, estas «herramientas espirituales» –que es quizás otra forma de hablar de unas «herramientas» entre comillas– basarían su utilidad justamente en que escapan a los códigos que determinan el uso instrumental de un objeto inerte por parte de un sujeto humano (lo que, como vimos, es la condición de su poder). Su utilización descansa, más bien, en la relación política existente entre dos sujetos mediados por ciertos diferenciales de poder y en la serie de obligaciones sociales que ella implica<sup>12</sup>. De ahí que este uso espiritual de las piedras pueda entenderse como el

---

<sup>12</sup> Un poco a la manera de lo que Ewald Böning escribía a principios de la década de los setenta sobre el concepto de «pillán»: «Para ellos [los mapuche] la línea divisoria entre persona, animal, árbol y montaña no está suficiente tensada. Ellos no diferencian 'a primera vista' entre 'animado' e 'inanimado', 'sensible' e 'insensible', 'pensante' y 'no pensante', sino ante todo entre fuerte y débil, grande y chico, fortaleciente y debilitante, útil y dañino: el Pellü determina la línea divisoria de su escala de valores. Para el mapuche Pichumilla el volcán Villarrica no es, en primer lugar, una elevada masa de basalto y lava, piedra muerta, sino un Am rico en Pellü, un ser que tiene poder, un Pillán ante el cual él se siente débil y pequeño con su diminuto Pellü, expuesto a la misericordia e inclemencia, como el impotente ante el poderoso» (Böning, 1995, pp. 163-165).

establecimiento de una relación en virtud de la cual se activan ciertas potencias políticas contenidas por la piedra en cuanto sujeto dotado de una poderosa singularidad histórica. En este sentido, Antonio Chihuaicura agregó:

Yo me acuerdo, cuando aparecía una piedra, los abuelitos siempre decían: «cuando las cosas no se usan, se echan a perder, las ollas se oxidan, los *kudi*, todo». Entonces, cuando tenían una piedra, le hacían *wewpin*, saludaban a la piedra, y le decían de dónde venía, «tú vienes de una guerra y trae tu gran fuerza, ven a defendernos, tú anduviste en los grandes *weichan* [‘guerra’], anduviste con los *toki* [‘jefe de guerra’], ven a defendernos, ven a ayudarnos, por eso apareciste», eso lo hace la machi o la gente mayor que sabe. (Antonio Chihuaicura, com. pers., 11 de junio de 2018)

#### VIDA Y VITALIDAD DE LAS PIEDRAS EN EL MUSEO

Lo anterior nos lleva a la pregunta planteada al inicio de este texto sobre el destino o el tipo de vida de estas piedras al interior de un museo. Hay quienes han propuesto la idea de que, una vez ingresados a este, los objetos etnográficos entran en una especie de muerte. Un buen ejemplo de este punto de vista se observa en la película *Las estatuas también mueren* (1953), de Chris Marker y Alain Resnais, donde, al hablar del destino de las esculturas africanas expuestas en los museos europeos, se afirma: «los hombres, cuando mueren, entran a la historia; las estatuas, al arte». El supuesto en el cual se basa esta afirmación es que la vida de tales objetos se limita a su inscripción en un contexto de uso originario, un poco a la manera en que la arqueología solo es capaz de concebir el valor y el sentido de los objetos en función del contexto en que fueron excavadas. Sin embargo, como hemos visto, existen ciertas cosas cuya vida tiene que ver, más bien, con la vitalidad que les da su singularidad histórica y material —aquella por la que aparecen más como individuos que como ejemplares de una categoría genérica—, derivada de mantenerse al margen de los códigos contextuales. Esta liberación de los códigos es lo que puede hacer de ellas herramientas espirituales.

Desde esta perspectiva, se podría decir entonces que, en lugar de funcionar como la tumba de los objetos, el museo puede ser entendido como un espacio en el que estos acceden a esa vitalidad propia de los objetos que logran sustraerse de sus contextos de uso profano. De ahí la importancia que suele tener el problema de la autenticidad de sus piezas, pues demuestra que, más allá de la función representacional que el guion museográfico les asigne al describirlas en términos genéricos (asociándolos, por ejemplo, a tipologías tecnológicas o rituales, o a determinadas culturas y períodos), exhiben en la suspensión aurática que les da su reclusión en la vitrina (o en el depósito) la singularidad de individuos dotados de una materialidad y una historia propia.

En este sentido, más que una pérdida de la vitalidad de estas piedras, su persistencia en el museo implica un desplazamiento de su residencia y, por lo tanto, de la capacidad de entablar relaciones con ellas y, de esta forma, activar su poder. Hablando de ese uso espiritual de los *kachal* y *toki kura*, y de la importancia que tenían para las familias mapuche, Antonio Chihuaicura narró lo siguiente:

Yo he conversado con mucha gente, que después los hijos venden las cosas cuando la gente mayor ya se va. Entonces un caballero me decía: «no, esta piedra era de un abuelito mapuche, detrás de la puerta como sesenta años, después el abuelito falleció y los hijos la vendieron». (Antonio Chihuaicura, com. pers., 11 de junio de 2018)

Rosa Huenchulaf respondió con el siguiente comentario: «Eso nos dice también que en todas las familias podría haber una de esta[s], todas las familias tendrían que tenerlos». De ahí la importancia política que adquiere su presencia y, sobre todo, la posibilidad de acceder a ellas en un museo como el Museo Mapuche de Cañete.

Si a las piedras se les reconoce una vida que —a diferencia de aquella primera postura teórica presentada al inicio del texto— es autónoma respecto de las creencias y contextos culturales, y que se expresa en su circulación, interacción, agencia o vitalidad —a fin de cuentas, en su mayor o menor poder de «hacer hacer cosas» a las personas (Latour, 2009)—, entonces se entiende que su entrada en el museo no signifique su muerte. Surge, por

el contrario, la pregunta política por quién tiene acceso o «administra» —es decir, aprehende, contiene, oculta, canaliza, etc.— ese *newen*, vitalidad, energía o poder de las piedras. Y es ahí donde el Museo Mapuche de Cañete constituye un caso especial, al volver visible la tensión de su doble vocación de manera más evidente que en otros museos. Por un lado, forma parte de un sistema museográfico estatal, integrado a su vez a un sistema más general de contención —mediante archivos, museos y cementerios— de las fuerzas auráticas que emanan de ese amplio ámbito de objetos poderosos que van desde monumentos y obras de arte, hasta reliquias y cadáveres; en los museos, esta operación suele efectuarse mediante la subordinación del *newen* de las piezas a una función representacional (de una cultura, una nación, un período, etc.). Por otro lado, sin embargo, tiene la particularidad de que busca escapar a este mandato meramente representacional (el de constituir un espacio de exhibición de objetos que representen «la cultura mapuche» dentro de un marco patrimonial de «lo chileno») mediante su apertura a otro mandato, que le exige reconocer ciertas formas de manejar y de convivir con el poder de los objetos que son tan anteriores como exteriores a la forma impuesta en ese territorio desde fines del siglo XIX por los aparatos museográficos y de archivación estatal.

Así como los protocolos de conservación y la suspensión aurática en la vitrina son las formas museográficas tradicionales de proteger la vida y responder a la vitalidad de estas piedras de poder, la actividad realizada en el Museo abre esta vida a otras instancias de interacción y les permite manifestar su *newen* o su vitalidad de otras formas, con otros actores, activando códigos y protocolos distintos. De hecho, durante el encuentro las piedras salieron de su vitrina y compartieron la mesa con otras piedras que los asistentes trajeron de sus casas. Antes de tocarlas y referirse a ellas, Miguel Tremun les dedicó un *llellipun* o rogativa para pedirles permiso, y, al finalizar la actividad, cada uno de los participantes, mirando hacia el oriente, hizo lo propio a modo de agradecimiento.

A diferencia de otro tipo de piezas y artefactos expuestos en el museo —artefactos que remiten a ciertas funciones técnicas u ornamentales de su vida anterior a la inscripción museográfica—, las piedras de poder, como vimos, ya participaban de antemano de esa condición que excede lo

tecnológico o funcional, la condición espiritual de «no ser herramientas que se usan con las manos». Por lo mismo, tienen el mérito de poner en escena, en mayor medida que otros objetos, la tensión política que aquí he descrito como una tensión entre dos regímenes de manejo e interacción con objetos de poder: el de la museografía chilena estatal y las formas paraestatales o contraestatales que actores y comunidades mapuche han desarrollado antes y fuera de esos espacios archivísticos y museográficos.

Actividades como la que aquí presentamos nos permiten conocer no solo un poco más sobre los nombres, sentidos y usos que estas piedras han tenido en la historia del pueblo mapuche; también nos permiten experimentar la vitalidad que ellas siguen manifestando al activar conversaciones, rogativas e, incluso, el presente artículo, y de esta forma reflexionar sobre el futuro que les cabe en el devenir no solo espiritual, sino que político de este pueblo.

#### AGRADECIMIENTOS

Agradezco especialmente a Lucinda Antil, Antonio Chihuaicura, Vicente Huenupil, Tránsito Marilao, Alicia Maribur, Domínica Quilapi y Miguel Tremun por compartir sus saberes y experiencias, así como a los funcionarios del Museo Mapuche de Cañete y al equipo de Colecciones Digitales del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, que hicieron posible la realización del presente artículo. Cabe señalar que este trabajo contó también con el apoyo del Concurso Fortalecimiento de la Productividad y Continuación de la Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, financiado por su Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo (proyecto FPCI 13-1117).

#### REFERENCIAS

- Aburto Panguilef, M. (2013). *Libro diario del presidente de la Federación Araucana, Manuel Aburto Panguilef*. Santiago: CoLibris.
- Álvarez, R. (2011). Prácticas rituales asociadas a tierra y mar: quepucas y treputo. En *Actas III Seminario «Chiloé: Historia del contacto»* (pp. 62-70). Ancud: Museo Regional de Ancud - Dibam.

- Balmori, H. C. (1963). *Toki, keraunos*, piedra de virtud. En *Primer Congreso del Área Araucana Argentina* (pp. 131-137).
- Bazin, J. (2008). *Des clous dans la Joconde*. París: Anacharsis.
- Bonelli, C. (2016). Palabras de piedra, materiales proféticos y políticas del dónde. *Antípoda Revista de Antropología y Arqueología*, (26), 19-43.
- Böning, E. (1995). *El concepto de Pillán entre los mapuches*. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana.
- Bullock, D. (1963). Mil piedras horadadas. *Boletín de la Sociedad de Biología de Concepción*, (38), 57-126.
- Canio, M. y Pozo, G. (eds.). (2013). *Historia y conocimiento oral mapuche. Sobrevivientes de la «Campana del Desierto» y «Ocupación de la Araucanía» (1899-1926)*. Santiago: s. n.
- Cañas Pinochet, A. (1902). *La religión en los pueblos primitivos. El culto de la piedra en Chile i en otras partes del globo (conferencia dada en la Sociedad Científica de Chile)*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Cañas Pinochet, A. (1904). *Estudio arqueológico sobre las piedras horadadas. Conferencias dadas en la Sociedad Científica de Chile en Junio i Julio de 1903*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Casamiquela, R. (1971). Notas sobre sitios y piedras rituales del ámbito pehuenche austral. *Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena*. Santiago: Universidad de Chile / Soc. de Arqueología de Santiago.
- Casamiquela, R. (2007). *Estudio del ngillatun y la religión araucana*. Rawson: Secretaría de Cultura del Chubut.
- Course, M. (2010). Of words and fog. Linguistic relativity and Amerindian ontology. *Anthropological Theory*, 10(3), 247-263.
- Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. París: Gallimard.
- Di Giminiani, P.G. (2013). The contested *rewé*: sacred sites, misunderstandings, and ontological pluralism in Mapuche land negotiations. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 19(3), 527-544.
- Dillehay, T. (2011). *Monumentos, imperios y resistencia en los Andes*. San Pedro de Atacama: Universidad Católica del Norte.
- Foerster, R. (1985a). *Vida religiosa de los huilliche de San Juan de la Costa*. Santiago: Ed. Rehue.
- (1985b). Piedra Santa: el Yumbel mapuche. *Pastoral Popular*, 36(4), 25-27.
- (1993). *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago: Editorial Universitaria.

- (1996). *Jesuitas y mapuches*. Santiago: Ed. Universitaria.
- Gänger, S. (2014). *Relics of the past. The collecting and study of Pre-Columbian antiquities in Peru and Chile, 1837-1911*. Oxford: Oxford University Press.
- Gordon, A. (1980). *Cura cahuiñ: una visión nueva de los petroglifos del Llaima*. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural de Chile*, (37), 61-74.
- Guevara, T. (1911). *Folklore araucano*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Henare, A., Holbraad, M. y Wastell, S. (2007). Introduction. En A. Henare, M. Holbraad y S. Wastell (eds.), *Thinking through things: Theorising artefacts ethnographically* (pp. 1-31). London: Routledge.
- Hermosilla, N. (2014). Las piedras tacitas como enclaves culturales. Disponible en <http://tacitas.blogspot.com/2016/08/piedras-tacitas-como-enclaves.html>
- Imbelloni, J. (1953). *Epítome de culturología*. Buenos Aires: Ed. Nova.
- Joseph, C. (1930). Antigüedades de la Araucanía. *Revista Universitaria de la Universidad Católica de Chile*, 15(9), 1190-1196.
- Koessler, B. (1962). *Tradiciones araucanas, tomo I*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Latour, B. (2005). *Changer de société. Refaire de la sociologie*. París: La Découverte.
- (2009). *Sur le culte des dieux faitiches. Suivi de Iconoclash*. París: Les empêcheurs de penser en rond / La découverte.
- Ladino, M. (2014). *Espiritualidad mapuche*. Santiago: Ed. Jurídicas.
- Métraux, A. (1973). *Religión y magias indígenas de América del Sur*. Madrid: Aguilar.
- Obregón, J. (2015). *Les Indiens rebelles face à leurs juges. Espagnols et Araucans-Mapuches dans le Chili colonial, fin XVII siècle*. Rennes: PUR.
- Oyarzún, A. (1910). Los petroglifos del Llaima. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural de Chile*, (2), 38-48.
- (1924). *La piedra santa de Retricura*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Pedersen, P. (1992). *Historia de San José de la Mariquina (1551-1900)*. Temuco: Ediciones Universidad de la Frontera.
- Philippi, R. (1886). Aborígenes de Chile. Estudio sobre un pretendido ídolo de ellos. *Anales de la Universidad de Chile*, (49). Santiago: Imprenta Nacional.
- Schindler, H. (2006). *Acerca de la espiritualidad mapuche*. Múnich: Martin Meidenbauer.
- Ramírez, J. M. y Matisoo-Smith, E. (2008). Polinesios en el Sur de Chile: evidencia dura, nuevas preguntas y nuevas hipótesis. *Clava*, (7), 85-100.

- Rojas, P. (2016). El rito fúnebre mapuche del descanso: de la muda ontológica al árbol de los ancestros. *Chungará*, 48(4), 657-678. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562016005000023>
- Rosales, D. de. (1988). *Historia general del Reino de Chile. Flandes Indiano*. Tomo 1. Santiago: Editorial Universitaria.
- Schindler, H. (2006). *Acerca de la espiritualidad mapuche*. Múnich: Martin Meidenbauer.
- Seguel Z. (1966). Se adjunta noticia sobre los 'toqui-curas' de la colección C. A. P. En *Actas del VII Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Proto-históricas, 21-27 agosto* (pp. 211-212). Praga.
- Skewes, J. C. (2015). Sobre árboles y personas: la presencia del roble en la vida cordillerana mapuche de la cuenca del río Valdivia. *Atenea*, (512), 189-210.
- Vásquez de Acuña, I. (1983). *Piedras mágicas de Chiloé (quepucas, piedras del rayo, pirimaes, la piedra de Rum [separata]*. Santiago: Universidad Técnica del Estado.
- Viveiros de Castro, E. (1998). Los pronombres cosmológicos y el perspectivismo amerindio. En A. Surralles y P. García (eds.), *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del mundo*. Copenhague: International Work Group for Indigenous Affairs.
- Weise, G. (2013). *Historia de Curacautín. Testigo de mi tiempo*. Tomo I. Temuco: Imprenta Wesaldi.
- Yanai, T. (1997). Böning, Ewald: el concepto de Pillan entre los mapuche. En *Scripta etnográfica*, (19), 151-172.
- Zavala, J. M. (2000). *Les Indiens Mapuche du Chili. Dynamique des relations inter-ethniques et stratégies de résistance, XVIIIe siècle*. París: L'Harmattan.

## TRARIWE DE MACHI: INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN

Susana Chacana Hidalgo

La colección de fajas del Museo Regional de la Araucanía proviene principalmente del territorio wenteche, como se denomina la zona de valles y llanos cercanos a la ciudad de Temuco. Está compuesta por 26 piezas textiles, elaboradas y usadas a mediados del siglo XX, y recolectadas por el arqueólogo húngaro Américo Gordon Steckel en las cercanías de Nueva Imperial, Región de la Araucanía. Tras el fallecimiento del investigador y coleccionista, en 1995 quedaron bajo la custodia del Museo, que las incorporó a su libro de inventario y, luego, a su exhibición permanente, bajo el nombre genérico de «faja mapuche».

Usado por hombres y mujeres mapuches desde tiempos prehispánicos, el mencionado textil es parte fundamental del atuendo indígena. La evidencia arqueológica más antigua de su empleo en la zona centro-sur de Chile proviene de Alboyanco, sitio cercano a Angol (Brugnoli y Hocés, 1995) correspondiente al complejo cultural El Vergel (1300-1350 d. C.), y está confeccionada con pelo de llama (*Lama glama*).

La faja masculina se denomina «*trarichiripa*» en Chile y «faja pampa» en Argentina, y tanto su iconografía como su colorido son más sencillos que los de la faja femenina. Esta última se conoce como «*trariwe*» —del mapudungún *trariün* ‘llevar atado, amarrado’ y *-we*, sufijo sustantivador que significa ‘lugar’ (Sepúlveda, 1985)— y se utiliza para ceñir la vestimenta a la cintura, otorgando especial firmeza para las exigentes labores hogareñas y de labranza, embarazo y crianza. Es angosta, larga y de elaboración y simbología complejas.

En promedio, los trariwe de la colección del Museo Regional de la Araucanía miden de 6 a 7 cm de ancho por 2 a 3 m de largo. *Los estudios Diferenciadores de la textualidad y etnoestética contenida en la colección de trariwe* del Museo Regional de la Araucanía y *La mujer del color, usos y significados de los tintes del trariwe*, desarrollados entre 2012 y 2013, profundizan en las características del conjunto. Se trata de proyectos FAIP-DIBAM cuya metodología implicó análisis de registros bibliográficos, etnográficos

—con entrevistas en profundidad— y fotográfico-audiovisuales, además de talleres participativos de interpretación del textil y del teñido con tintes naturales.

Dichas investigaciones permitieron conocer contenidos y textualidades de la prenda a partir de las interpretaciones y memoria de las *duwekafé* (mujeres mapuches textiles especialistas). Sobre la base de estos antecedentes se definieron los llamados «diferenciadores del *trariwe*»: aquellos elementos que las tejedoras consideraron como significativos, según los cuales es posible establecer comparaciones y/o tipologías de la prenda, y articular así un sistema taxonómico (Chacana, 2012, p. 138). Los diferenciadores identificados corresponden a:

Color. Condensa significados propios de la cosmovisión mapuche y es uno de los más evidentes diferenciadores territoriales y sociales.

Ícono. La variedad iconográfica se relaciona con la edad y la jerarquía social: las niñas y mujeres jóvenes, por ejemplo, utilizan fajas de iconografía simple, mientras que las mujeres mayores que cumplen diversos roles llevan fajas de iconografía compleja.

Tamaño. La fortaleza de la prenda y la firmeza que otorga se asocian con sus dimensiones: una faja larga y ancha es más sólida y adecuada para fortalecer el vientre materno de la mujer adulta.

Terminación. La calidad técnica de los tejidos extremos de la faja se relaciona con la jerarquía social de su portadora. Asimismo, diferencia un *pichitriwe* o faja de niña de un *trarilongko* o cintillo para la frente del varón.

Antigüedad. En general, las fajas más antiguas son de mayor calidad técnica y simbólica; las actuales tienden a ser valoradas comercialmente.

Calidad técnica. Sintetiza otros criterios, expresados ya sea visualmente a través de iconografía variada y gran colorido, o bien en sus propiedades físicas: un *trariwe* más duro y compacto se percibe como una prenda de calidad superior.

A partir de los criterios mencionados, la colección de fajas del Museo se clasificó en las siguientes categorías: *trariwe* de machi (autoridad médica

y religiosa), *tariwe* de *puñeñelche* (partera), *tariwe* de *kimche* (mujer sabia), *tariwe* de *küpulwe* (cuna), *tariwe* para *nütrowe* (tocado de plata) y *trarilongko* (para la frente del varón).

El presente artículo abordará primero múltiples interpretaciones desarrolladas por investigadores en torno a los mensajes contenidos en los *tariwe* y expondrá posteriormente las apreciaciones de las maestras textileras. Luego explicará la distinción entre los *tariwe* de machi mujer y de machi hombre —ambos personajes que, para la cultura mapuche, son el vínculo entre lo terrenal y lo sobrenatural—.

#### CONVERGENCIA Y COMPLEMENTARIEDAD PARA COMPRENDER EL *TARIWE*

Los grupos culturales transmiten mensajes no verbales de múltiples maneras. Una de ellas es la que se expresa en los textiles, que comunican un lenguaje originado por mujeres tanto para ellas mismas como para la sociedad a la que pertenecen. «La estructura del tejido debe ser comprendida como un juego dialéctico de colores y formas, lo que incluye la existencia en el textil de un pensamiento lógico y de otras formas de síntesis, estructuradas en lógicas y valores atribuibles a la cultura material en la cual se originan los textiles» (Herrera, 1993, p. 41).

Diversos investigadores han intentado descifrar las crípticas figuras del *tariwe*, difíciles de comprender fuera de la cultura mapuche. Los expertos han visualizado tres líneas interpretativas de los mensajes: mítica/trascendente, sistémica/heterogénea y protectora/organizadora (Chacana, 2012).

De una parte, Américo Gordon (1986) y Gladys Riquelme (1990) señalan que la iconografía de las fajas *tariwe* transmite contenidos míticos y trascendentes relacionados con la creación del mundo mapuche —es decir, acerca de Kay Kay y Treng Treng, serpientes en combate en el diluvio universal—.

En otra línea de interpretación, Pedro Mege (1987) y Gastón Sepúlveda (1985) indican que los mensajes son de tipo sistémico y que, por lo tanto, sus partes no pueden ser analizadas en forma separada. Proponen así lecturas amplias con iconografía interrelacionada, que presenta contenidos heterogéneos en transformación referidos a los principios ordenadores de la cultura mapuche.

Por último, Margarita Alvarado (1988) y Angélica Willson (1992) se refieren principalmente a la prenda como un poderoso elemento protector del mundo femenino mapuche. Para las investigadoras, la faja tiene la utilidad práctica y simbólica de cubrir el vientre materno, otorgando fortaleza y fertilidad, e indicando además la posición social de la mujer que la viste.

Las mencionadas líneas de interpretación ofrecen distintas miradas sobre el objeto textil y su lenguaje, las cuales –pese a su divergencia– pueden articularse en una lectura etnoestética integrada. En tal sentido, este artículo propone una cuarta línea de interpretación, que aborda las múltiples dimensiones del *trariwe* de manera complementaria. Ello, considerando que, como comunicadores de naturaleza sistémica, los elementos –íconos– de la prenda se interrelacionan y se expresan unidos; constituyen mensajes amplios para la cultura a la que pertenecen; y resultan imposibles de descifrar por separado.

Para comprender entonces la alta complejidad técnica y simbólica del *trariwe*, es imprescindible incorporar conocimientos sobre la cosmovisión, sin limitarse a lógicas meramente técnicas o materiales. Asimismo, es necesario abordar la prenda en diálogo con las actuales tejedoras mapuches, cuya memoria y saber posibilitan una mejor comprensión de este lenguaje.

#### TRARIWE DE MACHI: TERRENAL Y SOBRENATURAL

Ubicada en un tiempo y espacio personal (cuerpo) y social (vestimenta), la faja *trariwe* transmite y hace circular elementos fundamentales del ser mujer mapuche, de las estructuras sociales (rol-estatus) y de la cosmovisión de dicho pueblo (mitos-ritos), comunicándolos visualmente con su uso y función a la sociedad y a las futuras generaciones a través de lo textil.

Desde la convergencia de múltiples interpretaciones y mensajes, el *trariwe* de machi constituye una síntesis mágica, ritual y cósmica, en la cual el rol de su portador o portadora se manifiesta estética e iconográficamente como nexo entre lo sobrenatural y lo terrenal.

Actuando como agente médico y religioso, el o la machi está destinado «a servir a sus iguales en el *naüqmapu*. Es la persona elegida que ayudará a mitigar el dolor de las personas, será la persona que guíe las

rogativas, que levante las ceremonias y se arrodille en la tierra para pedir por sus hermanos. Otorgar sanidad a los enfermos, es conocedor de los baweh (medicina) que brotan, crecen, y se desarrollan en el püjü» (Quidel, 1998, p. 31). Sus *trariwe* poseen una variedad de íconos propios que conviven con figuras características de otras fajas. Dicha similitud/diferencia integra y construye su identidad, al unir los distintos territorios en que han sido usadas, caracterizando y enlazando a quienes comparten aquella jerarquía.

Las fajas de machi de la colección del Museo Regional de la Araucanía son nueve: siete de mujer y dos de hombre —estas últimas cruzadas por una línea roja—. Todas ellas se caracterizan por su urdimbre de doble faz o *ñimin*, que permite alcanzar la dureza propia de un «buen *trariwe*». Aquel rasgo constituye un elemento de alta consideración, pues una faja dura cumple con su función práctica fundamental de amarrar y proteger.

La urdimbre de doble faz demanda excelencia por parte de la *ñimikafe* (mujer que confecciona la pieza), cuyo saber la faculta para un buen manejo de la técnica. Con ella puede realizar verdaderos dibujos tejidos, que ornamentan bellamente los textiles.

Al ser fajas *wenteche* —provenientes de áreas cercanas a Temuco—, las prendas analizadas en este artículo se caracterizan por la presencia del rojo, ligado a la sangre, y el negro, asociado al saber. Por lo general, este último color predomina en el *trariwe* de machi, expresando y reforzando la sabiduría y sacralidad de su portador o portadora. En tanto, en los bordes de estas fajas se aprecia el rojo, verde, burdeos, fucsia y anaranjado.

Sobre la connotación que tienen los colores en estas fajas, María Ester Llancaleo (com. pers., Puerto Saavedra, 2012) dice:

El verde representaría a la naturaleza; el blanco, la paz; el rojo, la sangre y también la guerra; el rosado, estaríamos representando las estrellas o el arcoíris o la sangre o la enfermedad. Porque si nosotros enfermamos, empezamos a no tener la sangre fuerte, lo rojo se va destiñendo. Eso es un poco el rosado.

A modo de ejemplo, en el trariwe de machi n° 2253 (fig. 1) predomina el blanco natural de su lana, sobre el cual se aprecian las figuras principales en negro y la presencia de rojo en el borde. Se reconocen al menos tres secuencias iconográficas de izquierda a derecha (en la imagen, de abajo hacia arriba): siete *lukutuwe* –que interpretamos como ícono sagrado fitomorfo– unidos por una *rayen* o flor, seguidos por otra *rayen* aislada, dos *lukutuwe* unidos a una *rayen* y tres *lukutuwe* unidos y enlazados a quince *praprave* escalonadas.



Figura 1. *Trariwe* de machi confeccionado con técnica de urdimbre complementaria (o de doble faz) denominada «*n̄imin*». 230 x 8 cm. Museo Regional de la Araucanía, n° inv. 2253. Fotografía de Gastón Calliñir Schiferlli.

### TARIWE DE MACHI MUJER

Los siete *tariwe* de machi mujer de la colección<sup>1</sup> muestran íconos y colores vinculados a lo sagrado. A diferencia de otras fajas del conjunto, que reiteran una sola figura, estas prendas exhiben entre tres y cinco íconos diferentes que, en palabras de las textileras, «cuentan una historia». Entre ellos, uno de los más reconocidos —y que, en distintas versiones, permanece en la memoria de las textileras— es el ya referido *lukutuwe*.

Si bien hay unanimidad en torno a la relación de dicho símbolo con lo sagrado, algunas interpretaciones señalan que se trataría de una figura antropomorfa, mientras que otras apuntan a su carácter fitomorfo. La investigación etnográfica que desarrollamos desde el año 2012 respalda esta última tesis. Acudiendo a su memoria y conocimiento, las maestras textileras entrevistadas consideraron que el mencionado ícono representa un árbol familiar sagrado, y aportaron dos argumentos en favor de su simbolismo vegetal: en primer lugar, aseguran que solo la naturaleza es sacra y que los humanos no merecen estar presentes en una faja; en segundo lugar, que el tejido del *lukutuwe* se inicia desde la base ancha del ícono, para luego tejer sus extremos o ramificaciones más delgadas —tal como un árbol se desarrolla desde su raíz, siguiendo con el tronco y luego las ramas—.

Asimismo, existen diversas lecturas acerca de la «verdadera» posición del *lukutuwe*. Por ejemplo, al observar la faja n° 2253, las textileras coincidieron en que, desde la base del ícono, correspondiente al territorio (*meliwitranmapu* o tierra de los cuatro lugares), surgen hacia arriba cuatro elementos extendidos que derivan en una *rayen* (fig. 2). Vistos de esta manera, tanto el *lukutuwe* como la *rayen* se vinculan a la fertilidad y a las familias o linajes unidos entre sí, representando la unidad de la gente de la tierra.

Con respecto a la orientación de este elemento visual, Patricia Panchillo (com. pers., Cholchol, 2012) suma nuevos antecedentes cuando comenta:

---

<sup>1</sup> Correspondientes a las piezas con n°s de inv. 2267, 2262, 2381, 2395, 2253, 2374 y 2377.

[...] esto representa las personas que están sobre la tierra y el mapuche está sobre la tierra. Por eso que cuando yo veo estos diseños vueltos al revés digo «pobre mujeres que llevan la tierra encima de la cabeza».



Figura 2. Detalle de un *trariwe* de machi, con un *lukutuwe* en la base y una *rayen* conectada hacia arriba. Museo Regional de la Araucanía, n° inv. 2253. Fotografía de Gastón Calliñir Schiferlli.

Otro de los íconos específicos más reconocidos del *trariwe* de mujer es la *praprawe* o escalera (fig. 3). Al respecto, Matilde Painemil (com. pers., Padre Las Casas, 2012) explica:

*Praprawe* es un escalón para subir, porque tú mismo si estás estudiando y estás en primer año, estás subiendo hasta llegar a cuarto medio, hasta llegar a la universidad. En el *ñimin* lleva todo eso, hasta ser don o doña, es un camino de vida, o sea que en el *trariwe* hay mucha historia... Y ese símbolo es de *rewē*, porque tiene escalones, igual que en las mantas cacique esos van. Siempre en los *ñimin* algo tiene que llevar. Esa es la cruz para hacer la ceremonia.



Figura 3. Detalle de la iconografía escalonada denominada «praprawe» en un tariwe de machi. Museo Regional de la Araucanía, n° inv. 2253. Fotografía de Gastón Calliñir Schiferlli.

El rewe es el símbolo más distintivo de la machi —y también del machi hombre—, que concentra su poder y circunscribe a dicha autoridad el uso de la faja (fig. 4). Quidel (1998, p. 31) precisa que «el rewe es el símbolo exclusivo de la institución del machigen. Está compuesto de un madero nativo con algún número de peldaños que sirven para que la machi ascienda en su küymin. Además, en los peldaños reposan los elementos para el pewütun». Según la antropóloga María Ester Grebe (1972, p. 51), la figura «[...] posee ya sea cuatro o siete peldaños, según sea la región y la reducción. Es evidente que sus escalones representan las plataformas del árbol cósmico».

Finalmente, sobre la estrecha asociación de estos símbolos con la investidura de la machi, María Ester Llancaleo (com. pers., Puerto Saavedra, 2012) explica:

[...] el *lukutuwe* fue muy exclusivo [de la machi], siempre fue exclusivo, para el *tariwe* solamente para la machi con el *praprawe*, teniendo *praprawe* y *lukutuwe*, y nadie más lo usaba si no hubiese sido la machi. Para un *kimche* había otro *tariwe*.



Figura 4. La machi Clorinda Manquilef en oración frente al *rehue* en Rucahue, Región de la Araucanía, s. f. Colección Fotográfica Erwin Patzelt en la Araucanía (1959-1965), Museo Regional de la Araucanía. Fotografía de Erwin Patzelt.

### TARIWE DE MACHI HOMBRE

El museo custodia dos fajas *tariwe* de machi hombre<sup>2</sup>, caracterizadas por una línea roja central que las recorre a todo lo largo; las textileras identifican este detalle como símbolo de masculinidad.



Figura 5. *Tariwe* de machi hombre confeccionado con técnica de urdimbre de doble faz. La línea rojo-anaranjada al centro de la prenda representa masculinidad. 209 x 7 cm. Museo Regional de la Araucanía, n° inv. 2260. Fotografía de Gastón Calliñir Schiferlli.

---

<sup>2</sup>Prendas con n°s de inv. 2260 y 2263.

Una de dichas piezas (fig. 5) exhibe cuatro íconos diferentes y está atravesada por una línea rojo-anaranjada en el centro. Al respecto, Matilde Painemil (com. pers., Padre Las Casas, 2012) indica:

El rojo siempre es la sangre, [...] hoy en día se usan, antiguamente no se usaban, porque tenían que usarse para peleas.

Algunos investigadores han visto en estas figuras la representación de ciertos episodios del origen del mundo mapuche, que —emanados de otras dimensiones— aparecen tejidos de múltiples maneras. Para Américo Gordon (1986), por ejemplo, en estos íconos se representan las serpientes Kay Kay y Treng Treng en combate (fig. 6). Por su parte, Pedro Mege (1987) se refiere al *perimontunfilu* (visiones sobrenaturales), con serpientes entrelazadas y ensortijadas asociadas a la aparición mítica de un presagio revelador.



Figura 6. Detalle de *trariwe* de machi hombre, en cuya iconografía se observan las serpientes Kay Kay y Treng Treng, que dan inicio al mundo mapuche. Museo Regional de la Araucanía, n° inv. 2260. Fotografía de Gastón Calliñir Schiferlli.

El segundo *tariwe* de machi hombre de la colección del museo (fig. 7) – cortado en los extremos y muy desgastado por el uso– luce una línea central de color rojo y solo dos íconos.



Figura 7. Al igual que la otra faja masculina de la colección, este *tariwe* de machi hombre presenta una línea roja central que recorre la pieza longitudinalmente. 177 x 7,3 cm. Museo Regional de la Araucanía, n° inv. 2263. Fotografía de Gastón Calliñir Schiferlli.

En relación al género de la autoridad mapuche, Quidel (1998, p. 33) aclara que esta puede ser ejercida por mujeres u hombres: «En la antigüedad, la mayoría coinciden en que habían más machi hombre, pero luego esta institución se fue volcando más hacia las mujeres, lo cual no significa que no haya machi hombres en la actualidad». Aun encarnada en una mujer o un hombre, explica Bacigalupo (2002), la identidad de el o la machi es de género dual, por lo que no es extraño que la vestimenta del machi hombre integre elementos femeninos: «[...] los machi weye [hombre] oscilaban entre los polos masculino y femenino. Combinaban la conducta, la vestimenta y el estilo de hombres y mujeres en grados diferentes». Lo anterior se aplica también a la machi femenina, tomada por espíritus o fuerzas masculinas: «Generalmente el espíritu que toma una Machi es de sexo masculino, nunca el Püllü es de sexo femenino y durante el trance como lo veremos más adelante, se le saluda como MARRI-MARRI PEÑI, es decir se le dice, buenos días hermano» (Ñanculef, 2004).

Bacigalupo (2002) vincula dicha dualidad a dos tipos de poder: el espiritual, femenino, ligado a la sanación, y el político, masculino, asociado con la guerra.

Así, esta prenda, profundamente femenina, es utilizada por un hombre cuya jerarquía especial está conectada con el mundo sobrenatural y natural. Generalmente muy a su pesar, el o la machi acepta el designio, ejerciendo el poder que se les ha conferido desde lo superior. Dadas las diversas jerarquías sociales existentes en la sociedad mapuche, la faja *trariwe* que los envuelve representa y expresa la sacralidad de su ser y de su función.

## CONCLUSIONES

La identificación de los diferenciadores del *trariwe* —emanada de las interpretaciones de maestras textileras actuales en diálogo con la perspectiva de investigadores sobre la materia— permite una visión más completa sobre la complejidad de esta prenda y, en particular, de aquella utilizada por el o la machi.

La faja *tariwe* de machi es considerada una pieza textil mapuche de nivel superior, por su gran calidad técnica y densidad simbólica. Su iconografía remite a elementos centrales de la cosmovisión de dicho pueblo, que el o la machi —en su calidad de mediador/a entre lo sobrenatural y lo terrenal— revitaliza usando su *tariwe* en el rito del *Ngillatun*.

Entre sus diferenciadores simbólicos, uno de los más relevantes es el color: en el *tariwe* de machi predomina el negro, que sintetiza sabiduría y sacralidad.

Respecto de la iconografía, una de las figuras características es la *praprawe* o *perimontifilu* —escalera y visiones-serpiente, respectivamente—. Se trata de íconos similares, que simbolizan la posibilidad de ascender y descender al *wenumapu*, dominando el bien y el mal, y que, en una lectura amplia y sistémica, cobran su propia interpretación según el contexto ritual o espacio atemporal en que se suscitan.

#### REFERENCIAS

- Alvarado, M. (1988). *Reveladores de claves estéticas de la cultura mapuche: lo textil*. (Tesis de grado Licenciatura en Estética). Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Bacigalupo, A. (1993). Tipos de llamamiento y connotación de las machis. *Boletín de Historia y Geografía*, 10.
- Bacigalupo, A. (2002). La lucha por la masculinidad del machi: Políticas coloniales de género, sexualidad y poder en el sur de Chile. *Revista de Historia Indígena*, 6, 29-65.
- Catrileo, M. (1996). *Diccionario lingüístico-etnográfico de la lengua mapuche. Mapudungun-Español-English*. Santiago: Andrés Bello.
- Chacana, S. (2013). Diferenciadores de la textualidad y etnoestética femenina contenida en la colección de *tariwe* del Museo Regional de la Araucanía. *Informes Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial*. Santiago: DIBAM-Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- (2014). La mujer del color. Usos y significados de los tintes del *tariwe* o faja femenina de la colección del Museo Regional de la Araucanía. *Informes Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial*. Santiago: DIBAM-Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

- Foerster, R. (1995). *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Gordon, A. (1986). El mito del diluvio tejido en la faja de la mujer mapuche. *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, 2.
- Herrera, J. (1993). El tejido andino, lenguaje de color y diseño, una propuesta para su interpretación. *Boletín de Historia y Geografía*, (10), 39-45.
- Mege, P. (1987). Los símbolos constrictores: una etnoestética de las fajas femeninas mapuches. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, (2), 89-128.
- Ñanculef, J. (2004). *Las machi: Rol y vida*. Disponible en: <http://www.sepiensa.net/edicion/index.php?option=content&task=view&id=355>
- Quidel, J. (1998). Machi Zugu: Ser machi. *CUHSO (Cultura - Hombre – Sociedad)*, 4(4), 30-37. <http://dx.doi.org/10.7770/cuhso-V4N4-art160>
- Sepúlveda, G. (1985). Proposiciones para un análisis semiótico de la iconografía textil mapuche. *Boletín del Museo Regional de la Araucanía*, (2), 25-31.
- Willson, A. (1992). *Arte de mujeres*. Santiago: Ediciones CEDEM.

## KITRAS<sup>1</sup> DE PLATA DEL MUSEO REGIONAL DE LA ARAUCANÍA: ARTEFACTOS FUMATORIOS EN LA CULTURA MAPUCHE

Juan Painecura Antinao, autor  
Miguel Chapanoff Cerda, redactor y editor

### PRESENTACIÓN

#### MIRADAS SOBRE UNA COLECCIÓN DE PLATERÍA MAPUCHE (O CÓMO LEER ESTE TEXTO)<sup>2</sup>

La colección de objetos mapuches del Museo Regional de la Araucanía (MRA) ha sido objeto de un proceso de documentación que ha incorporado la mirada, análisis y conocimientos de especialistas tradicionales en elaboración de ornamentos y artefactos de plata. Para este estudio específico, se contó con la colaboración del *Rüxafe*<sup>3</sup> y *Kimche*<sup>4</sup> Juan Painecura Antinao, quien es socialmente reconocido y valorado como «experto»: una persona de conocimiento y experiencia no solo en las prácticas y técnicas propias de la platería, sino también en la historia y cosmovisión mapuche.

A partir de un sistema de conocimiento basado en la tradición, la oralidad, la investigación autodidacta y la experiencia directa de las técnicas de elaboración de ornamentos de plata mapuches, Juan Painecura estuvo dos años estudiando y analizando la colección de platería mapuche del MRA. Las conclusiones que se exponen a continuación corresponden a la particular interpretación de Painecura respecto de las kitras como artefactos fumatorios al interior de la cultura mapuche.

---

<sup>1</sup> *Kitra*, 'cachimba o pipa' en mapudungún. (Nota del editor).

<sup>2</sup> Este texto contiene términos en mapudungún, la mayoría de ellos referidos oralmente por Juan Painecura. Para escribirlos, hemos decidido no utilizar un grafemario específico, sino seguir las indicaciones del propio autor respecto de su transcripción, incluso en lo que se refiere al uso de mayúsculas y de formas plurales o singulares. (Nota del editor).

<sup>3</sup> *Rüxafe*, 'platero' en mapudungún. Así se denomina al artesano orfebre especialista en la elaboración de ornamentos de plata. Para el autor, *rüxafe* son quienes van amalgamando el conocimiento, la experiencia y la sabiduría adquiridos por el pueblo mapuche en un proceso de cambios y de espacios de tiempos, para luego expresarlos a través de la construcción de joyas. (Nota del editor).

<sup>4</sup> *Kimche*, 'persona de sabiduría y conocimiento' en mapudungún. (Nota del editor).

El proceso investigativo llevado a cabo por don Juan se basó en el examen visual y análisis detallado de cada objeto. Las observaciones fueron registradas a mano en un cuadernillo, bajo la forma de notas escritas, graficaciones y dibujos. Desde un punto de vista taxonómico, se establecieron criterios clasificatorios de la colección a partir de variables técnicas y rasgos de manufactura, para luego incorporar criterios simbólicos e interpretativos. Este análisis se fundamenta en la concepción de que la platería mapuche es el resultado de las bases filosóficas de este pueblo y de su expresión en los contextos sociales y políticos (Chapanoff, 2016).

Las ideas que se vierten en este ensayo fueron enunciadas directamente por Juan Painecura de manera oral. Sus palabras fueron grabadas y transcritas a lo largo de varias sesiones de trabajo, y luego ordenadas en una estructura propuesta por el propio Painecura, con la mayor fidelidad posible a fin de conservar su integridad<sup>5</sup>. Este ensayo debe leerse entonces no como un artículo académico, ni esperando encontrar las estructuras formales a las que dicho tipo discursivo responde, sino como una transcripción autorizada de un texto cuyo original ha sido expresado oralmente por el autor.

Don Juan recalca que, pese a su conocimiento de la platería mapuche, los resultados de su investigación y las conclusiones que aquí expone no deberían considerarse una verdad absoluta. Su conocimiento deviene de una experiencia de vida, de una vivencia política, de una territorialidad y de un linaje de origen que le es propio y exclusivo, y que, sustentado en el precepto filosófico mapuche de que nada es rotundo, permanece abierto a nuevas y distintas lecturas —necesarias, por cierto, pero que deben provenir de la propia cultura mapuche—.

M. CH. C. Editor.

Temuco, noviembre de 2017.

---

<sup>5</sup> En la conversación con Juan Painecura que dio origen a este ensayo participaron Leslie Azócar Poblete, historiadora del arte y conservadora (S) del Museo Regional de la Araucanía, y Miguel Chapanoff, antropólogo y director de la misma institución. Azócar fue responsable de la grabación digital y transcripción de las ideas de Juan Painecura, así como de la organización formal del texto de acuerdo con las indicaciones del autor. Chapanoff actuó como editor y encargado de la redacción definitiva. El texto fue comentado, revisado, corregido y autorizado por el autor, luego de varias sesiones de trabajo conjunto. (Nota del editor).

## RESEÑA DE LA COLECCIÓN<sup>6</sup>

Las seis piezas que aborda esta investigación forman parte de la denominada «Colección Obilinovic», un conjunto de 93 objetos de platería que desde el año 2012 custodia el Museo Regional de la Araucanía. La colección fue adquirida en una tienda de antigüedades de la ciudad de Santiago el 27 de diciembre de 2011 por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP), organismo técnico perteneciente a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam).

Anteriormente, las piezas pertenecieron a la colección privada de Yerko Obilinovic, reunida durante su permanencia en Temuco entre los años 1956 y 1964. En el caso específico de la platería, gran parte de ella fue adquirida por lotes en la Caja de Crédito Popular, servicio al cual el coleccionista acudía regularmente en busca de especies. Por las fechas en que fueron obtenidas, sabemos que son anteriores a 1956, año en que Obilinovic adquirió el primer grupo de joyas. No existen, sin embargo, otros antecedentes que nos permitan establecer su procedencia ni tampoco el total de objetos que llegaron a conformar la colección.

El objetivo de la adquisición de estas 93 piezas por parte de la Dibam consistió en dotar al Museo Regional de la Araucanía de un acervo representativo de platería mapuche que viniera a complementar las 33 depositadas hasta entonces, considerando la inserción territorial de la institución, la pertinencia cultural e histórica del conjunto, y la alta valoración de esta clase de objetos por parte del público. La selección fue efectuada por el director del CDBP en función de criterios estéticos y tipológicos, procurando además la mayor variabilidad posible de diseños a fin de ofrecer una visualización amplia de la riqueza cultural, técnica y simbólica de la platería mapuche.

---

<sup>6</sup> El texto de este apartado fue elaborado por Leslie Azócar Poblete. (Nota del editor).

## PRESENTACIÓN DEL AUTOR

«Mi nombre es Juan Painecura Antinao, tengo 59 años de edad y mi *Lof* es Kuwelche, queda entre Nueva Imperial y Cholchol. [...] Actualmente vivo en una comunidad de Maquehue y me dedico a construir joyas mapuches ya que soy *rüxafe*. [...]

El *tuwün* (origen territorial) de mi familia por parte de padre y madre es un lugar llamado “Kolwe”, que se encuentra en las cercanías de Boroa [...]. Tanto por la línea de mi padre y de mi madre se han tenido roles y papeles importantes y principales en *rewe* y *aillarewe* siendo uno de los más destacados mi bisabuelo Painecura quien participó en alianzas con los *puwelche* (gente del lado oriental del territorio mapuche) para desarrollar la guerra en contra del Estado de Chile y de Argentina; es de mucha importancia para mi familia mi bisabuelo por la línea de mi madre que se llamaba “Antünao”, quien combatió y formó parte de las fuerzas que dirigía el *logko* Antonio Painemal en la guerra contra el Estado chileno en los años 1881 y 1883.»

Painecura Antinao, J. (2011, p. 11).

## EL HUMO EN LA CULTURA MAPUCHE

La utilización del humo por parte del pueblo *mapuche* ha variado según el tiempo. Una primera etapa corresponde a alrededor del año 1400 de la era cristiana, cuando los incas invaden parte del territorio *mapuche gulu*<sup>7</sup>. En ese entonces, desde Chillán hasta La Serena era sector *picunche*, quienes convivían con los *licanantai* y con los changos, mientras que en el sur (de Osorno hacia la costa), los *mapuche* convivían con los cuncos. En esta primera invasión

---

<sup>7</sup> *Gulu*che (de *Gulu*, nombre que dan los mapuches al territorio que se extiende entre la cordillera de los Andes y la costa del océano Pacífico, y *che*, ‘gente’) es una palabra compuesta con la que se denomina a la población que habita al occidente de la cordillera, incluyendo diversas identidades territoriales como los *lafkenche*, *pikunche*, *lelfünche*, *williche*, etc. Para más información, ver Marimán et al. (2006, p. 37). (Nota del editor).

al territorio *mapuche*, el Inca impone su doctrina tributaria, y su influencia ocasiona cambios en la forma de vida de la agrupación *mapuche*. Los incas traían sus equipos político-administrativos, ejército permanente, mitimaes; y si bien la religiosidad de los pueblos dominados era respetada, los invasores practicaban rituales relacionados con sus creencias y divinidades, donde la utilización del humo era habitual. Los *picunche* vieron esto y los distintos usos del humo y del fuego en la ritualidad inca, y de manera paulatina adoptan algunas prácticas, las que no son del todo nuevas, pues ya tenían incorporados desde antiguo diversos usos del humo vinculados a la experiencia de su propia ritualidad, incluyendo las prácticas fumatorias.

En 1450 viene el otro avance hasta el río Maule, actualmente Talca. Ahí los incas instalaron un *pukara* y establecieron su límite, pues para ellos era difícil atravesar el río. Conscientes de esto, los *mapuche* se mueven hacia el sur.

Al asentarse al sur del Maule, los *mapuche* buscaron terrenos abundantes en productos para alimentación natural: tierras fértiles en raíces, peces, flores, frutas, animales, y también para cultivo. En un contexto de mayor sedentarismo y agrupaciones sociales de mayor tamaño, la conservación del alimento pasa a ser clave en la supervivencia de los clanes. En ello, el fuego y el humo resultan fundamentales, pues, junto con la técnica del secado y el salado, la del ahumado se utilizó profusamente para preservar alimentos como calabaza, maíz, ají, ajo, carne, mariscos y pescados... Al interior de la vivienda *mapuche*, el fuego será usado para producir calor y abrigo, a la vez que procurar la conservación de los alimentos, lo cual se mantiene hasta hoy.

En 1541, con la llegada de los españoles, la situación cambia. Hasta ese momento, el pueblo mapuche estaba acostumbrado a convivir con los incas y a su forma de operar<sup>8</sup>; había años de aculturación y, con ello, un acomodo mutuo. Cuando Pedro de Valdivia recorre las regiones y se da cuenta de los lavaderos de oro y de los ríos con pepitas de oro, empieza la guerra y el pueblo *mapuche* debe redefinir los protocolos de vida. La guerra conlleva

---

<sup>8</sup> Pese a que autores como Lobos (2008) atribuyen el origen de la platería mapuche al influjo incaico, hay consenso en la existencia en la Araucanía de una tradición metalúrgica previa al contacto entre estos pueblos. La llegada de los europeos –con sus consecuencias sociales, políticas, económicas y demográficas– habría influido posteriormente sobre el devenir de esta tecnología indígena (Campbell, 2015).

muerres, presidios y cautivos; también nuevas enfermedades como tifus, la gripe o la viruela, y enfermedades de transmisión sexual como la gonorrea y la sífilis. Esto, sumado a la guerra, trae por consecuencia la disminución de la población mapuche, quienes para refugiarse se mueven hacia territorios más inhóspitos, con la naturaleza más limpia, fuera del alcance de las enfermedades.

Con la presencia de los españoles de manera permanente, intentando colonizar territorios al sur del Biobío, los *mapuche* deben organizar su resistencia a través de estrategias de alianza entre clanes y diferentes identidades territoriales; dotarse de una organización social, política y militar eficiente para este nuevo escenario; a la vez que generar modos y espacios de negociación política con el adversario. Al ampliar y profundizar la importancia de lo político como ámbito de ejercicio del poder al interior de la sociedad mapuche, las jerarquías y alianzas pasan a tener un rol fundamental. En este contexto, el uso político y ritual del fuego y el humo comienza a tener una connotación poderosa, como elemento articulador del orden sociopolítico y marca simbólica de los pactos entre los distintos clanes.

A la llegada de los españoles, la forma base de organización mapuche eran los *Lofche*<sup>9</sup>, estructurados en torno a familias consanguíneas patrilineales. Sin embargo, las autoridades llegaron a la conclusión de que debían tener una organización distinta, de mayor tamaño y más estable en el tiempo, que abarcara varios *Lofche* para poder enfrentar las etapas de guerra y de paz con los españoles, y asimismo responder a las nuevas estrategias de alianza y comercio entre clanes, ampliando las influencias territoriales de los líderes —algo que se ve favorecido por la adopción del caballo, que posibilita la comunicación en espacios más extensos—. La nueva estructura social que permitió mayores ámbitos de influencia fue el *Rewe*, organización conformada por varios *Lofche* y sus territorios, los que se agrupaban en número de

---

<sup>9</sup> En mapudungún, *Lofche* designa un grupo de familias consanguíneas que comparten un mismo espacio territorial, así como el linaje del líder denominado *lonko*. (Nota del autor). De acuerdo con Ortiz (2007), distintos investigadores coinciden en señalar que, para el área entre Biobío y Toltén, la estructura social mapuche se basó en vínculos de parentesco establecidos entre familias nucleares constituidas por padres e hijos. El *Lofche* abarcaba además a los familiares consanguíneos, incluidos los descendientes por línea paterna, con una territorialidad común. (Nota del editor).

nueve formando los *Ayllarewes*. La alianza de cuatro o más *Ayllarewes* constituía un *Butalmapu*, la mayor organización sociopolítica; este era dirigido por un *ñidol lonko* escogido entre los *lonkos* de los *Ayllarewes* que formaban el *Butalmapu*.

Al complejizarse la estructura social, la vida ritual adquiere una dimensión relevante en la organización política, entendida como espacio de acuerdo y sociabilidad en el que se expresan las nuevas jerarquías. En este contexto, el humo y sus distintas prácticas de uso adquieren un papel preponderante, actuando como un elemento simbólico que organiza el mundo ritual e impone un ordenamiento y protocolo para dichas relaciones<sup>10</sup>.

#### UTILIZACIÓN DEL HUMO EN LA VIDA SOCIAL Y RELIGIOSA MAPUCHE

A partir de 1800, el fuego y el humo comienzan a tener una gran utilización en la espiritualidad y religiosidad *mapuche*. Sus usos y prácticas asociadas se constituyen como modos reglados y normativos de las relaciones sociopolíticas, a la vez que adquieren relevancia en otros ámbitos como la medicina.

En la concepción *mapuche*, existen dos tipos de enfermedades: unas de carácter orgánico-biológico y otras de carácter espiritual. El ejercicio del *machitún* —el rito de sanación— comprende el diagnóstico del mal, su expulsión y la posterior revelación sobrenatural de su causa espiritual y su principal agente<sup>11</sup>. A lo largo de todo este proceso médico se encuentra presente la utilización del humo, ya sea como ofrenda, como agente sanador o, bien,

---

<sup>10</sup> Según Moulian (2009), la estructura social mapuche posee un carácter prehispánico, donde la ritualidad juega un papel central, pues es en este ámbito donde se establecen y redefinen los límites y las unidades sociales; es a través de la mediación ritual que se articula y legitima la organización política de esta sociedad. Para Ñanculef (2016), la organización social mapuche posee una base filosófica que la circunscribe a aspectos epistemológicos contenidos en su cosmovisión, la cual se expresa en el mundo ritual. Comprender el profundo vínculo entre la vida social, política y religiosa en el mundo mapuche es un elemento central en las argumentaciones de Juan Painecura. (Nota del editor).

<sup>11</sup> Una buena descripción del proceso terapéutico, el ritual de sanación y el rol de la *machi* como agente médico en la cultura mapuche se encuentra en el texto *El machitún: Rito mapuche de acción terapéutica ancestral*, de T. Gutiérrez (1985). (Nota del editor).

como medio de vinculación de la machi con los poderes espirituales. Lo más frecuente era que esta sahumara toda la casa con tabaco (*Lobelia tupa*)<sup>12</sup> y otras yerbas benéficas, exhalando humo por la boca luego de haberlo aspirado a través de un cigarrillo o una pipa. También era común que la machi echara bocanadas de humo sobre el enfermo tanto para purificarlo como para concentrarse y así poder entrar en trance y lograr la curación del mal.

Sin embargo, no solo la machi utiliza el humo. Las parteras o parteros (*püñelcheffe*) lo emplean en sahumeros con yerbas benéficas como el canelo (*Drimys winteri*), para purificar el interior de la *ruka* u otro espacio donde se producirá el nacimiento, y también como agente para alejar energías negativas que pudieran entorpecer el parto. Por su parte, los *gutancheffe*, especialistas en quebraduras, utilizaban el humo en forma de sahumero, no como medio de sanación, sino como elemento ayudador del *pulli*, es decir, del espíritu de la persona, para su restablecimiento.

Otros especialistas médicos que participaban del tratamiento de un enfermo eran los *lawentucheffe*, quienes no solo eran yerbateros que conocían las propiedades medicinales de las plantas, sino que además ejercían como intermediarios del poder de estas y mediadores rituales en el proceso de sanación. El corte, secado y conservación de las yerbas eran fundamentales para su correcta utilización, y en estas dos últimas operaciones el humo actuaba como agente catalizador de las propiedades curativas de aquellas.

En el *guillatún*, la machi lo usa en forma permanente a través de la quema, como expresión concreta del desarrollo de la naturaleza a través de un árbol y del espíritu de este (o, eventualmente, de otros elementos que se exponen al fuego, como por ejemplo, carne o sangre de algún animal). Al transformarse dicho elemento en humo, la columna que se eleva verticalmente desde el fogón ritual vincula los distintos espacios ceremoniales *mapuche* entre la tierra y el cielo, haciendo las veces de vehículo hacia lo alto, el *wenumapu*<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Se refiere al tabaco chileno o tabaco del diablo, especie endémica de la zona centro-sur de Chile que en la Araucanía se conoce como «trupa». Se trata de una planta de aspecto arbustivo con propiedades narcóticas si se la fuma o consume en infusión. (Nota del editor).

<sup>13</sup> El término mapudungún *wenumapu* podría ser traducido como 'la tierra de arriba'. Corresponde al espacio espiritual mapuche, el cielo donde residen seres protectores y los espíritus de los antepasados. Ver Ñanculef (2016). (Nota del editor).

Durante la rogativa que se efectúa en el *guillatún*, la machi también realiza aspersiones; ese gesto de echar bocanadas, de botar el humo por la boca, es muy importante: al hacerlo emitiendo el sonido asociado a la exhalación, el humo se hace presente, marcando asimismo la presencia espiritual de aquellos espíritus benéficos que la machi ha convocado para limpiar, purificar y fortalecer el ambiente.

Las machis fumaban durante las ceremonias y rogativas para limpiar y proteger energéticamente el ambiente a través del humo, pero también — como se mencionó anteriormente— para ayudarse en su proceso de trance valiéndose de algunas yerbas que, aun sin ser propiamente alucinógenas, sí tenían propiedades narcóticas, como el tabaco y el chamico (*Datura stramonium*). Este trance consistía en una especie de autohipnosis en que la machi entraba en un estado de sueño mediante el cual establecía comunicación espiritual y podía realizar determinadas acciones, como tener revelaciones o definir un *pewma* —sueño que contiene mensajes, los cuales la machi y sus ayudantes deben descifrar correctamente—. Se decía que, durante su trance, las machis podían «viajar» cuatro veces o cuatro generaciones; es decir, dieciséis vueltas —o sea, setecientos años— hacia atrás. Cuando no lograban alcanzar dicho estado, ingerían chamico —ya fuera en infusiones o fumándolo— para acelerar el proceso. Mientras permanecían en trance, sus ayudantes las acompañaban para después regresarlas, pues los machis tienen doble espíritu, el espíritu de *che* y el espíritu de machi.

Otro aspecto importante del uso social y ritual del humo está relacionado con la muerte y el tratamiento del cuerpo de los difuntos. De hecho, la práctica funeraria de ahumar los cadáveres, en especial de líderes importantes, estuvo vigente hasta fines del siglo XIX, época en que fue prohibida por el Estado chileno. La explicación lógica de esta tradición se asocia a la preservación del cuerpo una vez acaecida la muerte, para que el difunto/a pudiese ser visitado por sus relaciones y familiares, quienes muchas veces viajaban al entierro desde territorios lejanos, hasta donde abarcaba su influencia (incluso desde Argentina). Sin embargo, más allá de este propósito, la idea *mapuche* del ahumado del cuerpo posee un trasfondo simbólico y religioso basado en la creencia de que a través del humo los deudos pueden ayudar al *püllü* (alma) a salir del cuerpo, proceso que involucra un movimiento espiritual que se

inicia unos cuatro días después de ocurrida la muerte. En un funeral, los *mapuche* jóvenes, montados sobre sus caballos, rodeaban el cadáver y andaban en círculos alrededor suyo, a fin de acelerar el proceso de que el espíritu saliera y saliera bien y no produjera enfermedades espirituales en su familia. El objetivo era que el *püllü* saliera en la dirección del *püllümapu*<sup>14</sup>, espacio espiritual donde se reunirá con el de sus antepasados<sup>15</sup>. Entonces, el cadáver estaba depositado en una parihuela, una especie de cama alta de madera, bajo la cual se mantenía encendido un fuego sin llama generando humo para funcionar como un catalizador, un apoyo para que el espíritu abandonara el cuerpo y, luego de deambular cuatro días, comenzara el viaje al *püllümapu*.

En el caso del casamiento, el humo producido por la quema de distintas yerbas se utiliza como sahumero y asperjado para limpiar los espacios, no porque estén sucios, sino para realizar una limpieza espiritual del espacio simbólico que alberga la unión de dos familias. El protocolo de este ritual dice que se debe limpiar para que las dos familias hablen y hagan *gulam*<sup>16</sup>, la acción de aconsejar; entonces, se esparce el humo mediante aspersión y se «aconseja» qué debe hacer el marido y qué debe hacer la mujer, y cuándo debe llegar el momento de hacer familia (porque el casamiento no implica familia). Solamente la descendencia sellará definitivamente la alianza y unión entre esos dos grupos.

Otro uso que se daba al humo era en el deporte de *palin*<sup>17</sup>, con el objetivo de exacerbar o pedirle al *püllü* de *palifes*<sup>18</sup> que otorgara fuerzas a la

---

<sup>14</sup> *Püllümapu*, 'tierra, espacio o lugar de los espíritus'. (Nota del autor).

<sup>15</sup> De acuerdo con Juan Ñanculef (2016), en la cultura mapuche se hace una serie de ritos a los muertos para que avancen bien a la otra dimensión de la vida: es lo que se llama *amul-püllü*. (Nota del editor).

<sup>16</sup> *Gulam* es la acción de dar consejo, recomendar y entregar valores para actuar conforme a los principios de la vida mapuche. (Nota del editor basada en la definición de Juan Painecura).

<sup>17</sup> Juego o actividad deportiva tradicional del pueblo mapuche. El término deriva de *pali*, voz que denomina a un objeto redondo; en consecuencia, *palin* designa el acto de jugar con el *pali* o bola, golpeándola y conduciéndola por medio de un bastón de madera llamado *güeñu*. Se trata, a fin de cuentas, de una reunión social, en la cual se fortalecían las relaciones políticas, religiosas y culturales entre las comunidades a través del juego. (Nota del editor basada en la definición de Juan Painecura).

<sup>18</sup> Es decir, a las almas de atletas del *palín* (*palifes*) ya fallecidos y que en vida fueron de mucha fama por sus habilidades en el juego. (Nota del editor basada en la definición de Juan Painecura).

bola y a los *güeños*<sup>19</sup> para jugar mejor, y de que todos los jugadores pudieran entrar confiados en ganar. Para esto, se fumaba en pipas de uso colectivo y se esparcían bocanadas de humo en términos de rogativa a esos *palifés* antiguos.

Como hemos relatado, el humo posee una enorme importancia en el contexto de la ritualidad y la vida social *mapuche*. Sus usos son diversos, lo mismo que el modo de utilizarlo: sahumeros, asperjado, ahumaciones, columnas de humo y fumado estarán presentes en todos los aspectos de la vida. Como herramienta de carácter espiritual inscrita dentro de un ordenamiento religioso, su manipulación no puede recaer en cualquier persona, ya que está sujeta a protocolos que hay que cumplir. Dependiendo de los ámbitos y contextos en que se use, los indicados para ejecutar los procedimientos con humo podrán ser las machis, los *ngenpin*<sup>20</sup>, los *azcadis*<sup>21</sup> o los *lonkos*. Será precisamente en el dominio de estos últimos —es decir, en el universo sociopolítico *mapuche*—, donde el uso del humo a través de las prácticas fumatorias adquirirá una connotación única.

#### PRÁCTICAS FUMATORIAS EN LAS REUNIONES DE LONKOS

La organización sociopolítica y administrativa *mapuche* que se consolida a partir del siglo XVIII implica nuevas alianzas políticas, militares y comerciales que vinculan y ordenan amplios espacios geográficos y sociales<sup>22</sup>. Ahora bien, la consolidación de la estructura de *Ayllarewes* y la unión de estos en *Butalmapus* no implicó —como podría suponerse—jerarquías de mando individuales plenipotenciarias. Aun estando a la cabeza de unidades sociales que podían

---

<sup>19</sup> *Güeños*, 'bastones para jugar palín'. (Nota del editor basada en la definición de Juan Painecura).

<sup>20</sup> Dueño de la palabra en los rituales mapuches. Es el oficiante o ceremoniante religioso, el que conduce el rito. (Nota del editor basada en la definición de Juan Painecura).

<sup>21</sup> Ayudante o secretario de los lonkos. (Nota del editor basada en la definición de Juan Painecura).

<sup>22</sup> El paso de una sociedad basada en la agricultura y la caza-recolección a otra sustentada en la ganadería y el comercio (Boccaro, 2007) generó un progresivo desplazamiento en las bases del poder. Este transitó desde el prestigio y liderazgo individuales a sistemas de alianzas colectivas basadas en relaciones económicas, consolidando diferencias de estatus al interior de la sociedad indígena (Aldunate, 1983). (Nota del editor).

comprender hasta veintiocho mil personas, los líderes de *Ayllarewes* estaban igualmente subordinados a las decisiones colectivas de los *lonkos* de cada *Rewe*, y estos, a su vez, a los *lonkos* de cada *Lofche*. La prudencia y consideración de los líderes para con sus subordinados eran fundamentales, y toda resolución que afectara a la comunidad debía ser consultada con los jefes de linajes y familias. Esta situación dibujaba un complejo mapa de relaciones de poder entre las distintas autoridades y jerarquías, donde los líderes *mapuche* de las distintas estructuras organizativas mantuvieron una activa vida sociopolítica, con actos y protocolos exclusivos de su investidura.

En estas reuniones propias de los líderes *mapuche*, las prácticas fumatorias fueron esenciales, como actos ceremoniales que afianzaban los vínculos políticos de cooperación, solidaridad y cohesión social, y sostenían la autoridad que emanaba del poder grupal.

En el acto de fumar, el humo inhalado y posteriormente expulsado del cuerpo físico de los presentes envolvía a todo el grupo. Las plantas que se empleaban —entre ellas, el canelo, el maqui (*Aristotelia chilensis*), el foqui (*Boquila trifoliolata*, también conocido como «boqui») y el tabaco— exacerbaban lo mejor del espíritu de cada *lonko* y, a través del humo, este espíritu individual se fundía en un espíritu colectivo. Para fumar se usaban la *kitras*, también llamadas «pipas» o «cachimbas», las que podían ser de hueso, madera, cerámica y —como expresión de máximo estatus— de metal, en especial, de plata. Al permitir la inhalación del humo, las *kitras* actuaban como un catalizador espiritual, por lo que se las consideraba como objetos importantes, de alto valor simbólico —y de ahí que sus diseños contuvieran profundos mensajes relativos a la autoridad que las usaba—. Según la filosofía *mapuche*, la persona es dual: espiritual y biológica. Por ende, para que una persona esté bien, deben estarlo tanto su cuerpo físico como su alma, y solo en estas condiciones podrá desempeñar un papel importante en la toma de decisiones y poner lo mejor de sí para —valiéndose del conocimiento, la experiencia y la sabiduría colectiva de todos los presentes en una reunión— disponer lo mejor para el grupo. Buenas determinaciones y deliberaciones requerían del uso del humo de la *kitra* para que cada persona estuviera purificada junto al espacio que estaban ocupando.

Debido a que las reuniones de *lonkos* representaban un ámbito donde la toma de decisiones era privativa de ellos como líderes, en este contexto específico solo ellos podían hacer uso de *kitras*. Su *azcadi* (ayudante en el consejo de lonkos) y su *werken* (mensajero de cada *lonko*) podían estar presentes, escuchar y aprender lo que allí se estaba desarrollando, pero no hablar ni fumar. Los *lonkos* llegaban a sus reuniones acompañados de entre cien y hasta doscientas personas, y dentro de ellos sus guerreros o *weichafe*. Esto significa que las reuniones de *lonkos* no eran un espacio de reunión individual (solo entre ellos) sino social, por lo tanto la actividad de fumar en *kitra* de plata se definía en un acontecer colectivo, vigorizado por los que están ahí y por el carácter espiritual de la reunión.

En definitiva, la práctica de fumar fortalece y purifica el espacio donde se desarrollará la ceremonia (sea una *ruka*, una montaña o un claro del bosque), pero también despierta y anima el *püllü* de los participantes, potenciando la sabiduría y el acierto en la toma de decisiones, y fomentando los vínculos dentro del colectivo<sup>23</sup>. En este sentido, el fumar no tiene la misma connotación que para la sociedad occidental, donde para algunos se transforma en un hábito asociado al divertimento: en la sociedad *mapuche*, fumar no era un acto individual, común y corriente, asociado al esparcimiento, sino una práctica normada y restringida a ciertos ámbitos específicos y rituales de la vida social, religiosa y política.

El valor que atribuye la cultura *mapuche* a esta práctica radica en que corresponde a una manera de procesar y tratar el humo como un elemento simbólico que en sí mismo contiene el ciclo vital de la naturaleza. Los nutrientes de la tierra son aportados por los frutos y hojas; las hojas son realización de la vida del árbol que una vez fue semilla; y son estas hojas, transformadas en humo a través del fuego, las que catalizan el proceso de incentivación, provocación, reanimación y fortalecimiento de los *püllü*. Solo así, con los espíritus imbuidos del ciclo vital de la naturaleza, los líderes reunidos tomarán buenas decisiones, las que serán compartidas por acción del humo exhalado

---

<sup>23</sup> De acuerdo con Juan Ñanculef (2016, pp. 68-69), cuando se hace humo, se visualiza el aire (*kürrüf*), para verlo, tenerlo y agradecerle. El visualizarse a través del humo representa el sentido de la trascendencia. (Nota del editor).

en un espacio purificado. Por lo mismo, en estas reuniones las resoluciones adoptadas eran acatadas por las mayorías y las minorías —estas últimas podían restarse de participar, pero no podían impedir la ejecución de lo resuelto—.

Al ser una actividad pautada, el acto de fumar no ocurría al azar. El *lawuntuchefe* era el encargado de preparar el corte y secado de las hojas para la fumatoria; el *azcadi*, por su parte, debía preparar las pipas. El ciclo es así: se cosechan las hojas para fumar, se fuma; y al fumar, el humo pasa y recorre el cuerpo y se comparte; luego sube hacia los espacios de carácter espiritual y completa el proceso. La pipa va circulando —siempre de derecha a izquierda, al revés de las manecillas del reloj— hasta que se prende nuevamente y el círculo continúa. El fumar, entonces, tiene que ver con la circulación: la circulación del ciclo de la vida que anima el espíritu, la circulación del humo que purifica el espacio y funde los acuerdos, la circulación de la pipa como acto de cohesión social.

La implicancia simbólica del círculo como figura es esencial en la filosofía *mapuche*, la cual concibe siempre tres elementos fundamentales en torno a los cuales se organiza el universo: tiempo, espacio y movimiento. Bajo esta concepción, el movimiento (circulación espiritual y física) permite el fluir del tiempo y el espacio. Para el caso que estamos viendo, la circulación del humo y de la pipa simboliza ese movimiento en su dimensión espiritual y física, respectivamente. Ese fluir implicado en la circulación es lo que limpia y fortalece tanto a los individuos como al colectivo que forma parte de la reunión.

#### KITRAS DE LONKO: ARTEFACTOS DE PODER

Además de su valor espiritual, la *kitra*, como objeto, cumplía también una función importante desde el punto de vista político. Las particularidades de su fabricación, materialidad y diseño debían expresar el estatus de su dueño al interior de la sociedad *mapuche* y manifestar las definiciones espirituales, religiosas y políticas de cada *lonko*. En este sentido, la *kitra* representaba un artefacto que mostraba el poder de su dueño y el sustento de donde este provenía —podían ser los animales y riquezas que poseía, las características de su linaje, las alianzas que mantenía, su gran ámbito de influencia territorial, su sabiduría o su destreza militar—.

Con respecto a la materialidad, la plata adquiere gran relevancia en la sociedad *mapuche* a partir del siglo XVII<sup>24</sup>, no por su valor de cambio, sino por la valoración simbólica que se le otorga como atributo de la alta jerarquía. Un *lonko* respetado y poderoso —por ejemplo, un *lonko* de *Ayllarewe*— debía usar un complejo ajuar de platería<sup>25</sup>: caballos encabezados con plata, estribos de plata, cinturones de plata, cuchillos con empuñadura y funda de plata, sombreros con tachones de plata y *kitra* de este mismo metal. Igualmente, las mujeres de los *lonkos* principales debían lucir un ajuar de ornamentos de plata acorde al estatus, poder y prestigio de su familia y a la autoridad que detentaba.

Algunas *kitras* presentan figuras humanas, rostros... ¿Quiénes son? No se puede generalizar: obedecen a definiciones particulares de cada *lonko*. En algunas, los rostros pueden corresponder a una representación del *Mapun*, *Negenmapun*, *Chen* o *Negechenen*, todas ellas entidades espirituales *mapuche* que a principios del siglo XVIII comienzan a ser graficadas bajo formas humanas en distintos objetos, no solo en las *kitras* (representaciones antropomorfas aparecen también en otras piezas de plata como los *sükil*<sup>26</sup> o los *keltatue*<sup>27</sup>, en estatuillas de madera y en la cerámica).

El hecho de que algunas *kitras* lleven representados seres de la espiritualidad mapuche nos habla de la importancia de los *lonkos* no solo en el ámbito estrictamente político, sino también en la cohesión espiritual de su comunidad.

---

<sup>24</sup> Pese a que la platería mapuche posee antecedentes prehispánicos y a la existencia de referencias históricas que avalan la idea de que los mapuches explotaban yacimientos de plata en la Araucanía (Campbell, 2015), se ha tendido a suponer que para el siglo XVIII no producían dicho metal, sino que lo obtenían del intercambio comercial con el mundo hispano-criollo, que lo utilizaba para acuñar monedas circulantes. Estas eran fundidas por los *rüxafes* (plateros) mapuches, que trabajaban al servicio de un *lonko* (Guedda y Morris, 1992; Morris, 1997); dependiendo de su prestigio y poder, un líder mapuche podía contar con varios *rüxafes* al servicio suyo y de su comunidad. Según Leon (1990), otras formas de conseguir el metal eran el conchavo (comercio con otros clanes) y las malocas o asaltos a fuertes, ciudades y haciendas, desde donde obtenían diversos objetos de plata como cuchillería, adornos, etc. (Nota del editor).

<sup>25</sup> Considerando tanto el registro arqueológico como histórico, Campbell (2015) sostiene que la industria argentífera, tan característica del mundo mapuche, para 1800 estaba aún en ciernes y que alcanzó su esplendor en el transcurso de menos de un siglo. Semejante planteamiento coincide con lo señalado por Painecura, en el sentido de que la producción de ornamentos de plata y su uso se asocian a los cambios en la estructura de la sociedad mapuche. (Nota del editor).

<sup>26</sup> Ornamento de plata femenino, consistente en un pectoral formado de eslabones que unen piezas de tubos, placas o cadenas. (Nota del autor).

<sup>27</sup> Pectoral de plata femenino formado de placas unidas con eslabones. (Nota del autor).

Esta conexión espiritual reflejada en la *kitra* y en el acto de fumar trasciende al *lonko* mismo y persiste aún después de su muerte; por eso el fumar va más allá de la praxis concreta y se transforma en una acción trascendente, que conecta espiritualmente tiempos y espacios distintos a través del movimiento, la circulación.

#### LAS KITRAS EN EL CONTEXTO DE LA PLATERÍA MAPUCHE

Las *kitras* de metal, preferentemente de plata, aparecen en la segunda mitad del siglo XVIII. Esto obedece al desarrollo ganadero, por efecto del cual se introduce la moneda como medio de comercialización de productos con los españoles y los chilenos. El pueblo *mapuche* vendía ganado, sebo, textiles, etcétera, y obtenía a cambio monedas de plata. Esto permite la aparición del *Rüxan mapuche*<sup>28</sup> —es decir, el oficio de la platería *mapuche*—, que irá en constante evolución hasta finales del siglo XIX.

El surgimiento de la platería *mapuche* necesariamente estuvo acompañado de la llegada de técnicas más complejas que permitieran su construcción, como por ejemplo el uso de la soldadura y del fundido a través de la cera perdida, que permite los vaciados y la producción por moldes. Coincidentemente con estos nuevos modos de manufactura aparecen nuevos diseños y graficaciones; tal vez las más importantes son las ya mencionadas figuraciones antropomorfas, ligadas a los espíritus creadores de la naturaleza y del ser humano según la cosmovisión *mapuche*. La incorporación de estos elementos sin duda requirió de definiciones y conocimientos filosóficos complejos por parte de los *Rüxafe*, que no solo se ven en las *kitras*, sino también en los *keltatue*, *sikiles* y otros ornamentos del ajuar femenino de platería. Los *Rüxafe*, entonces, son personas de conocimiento y sabiduría, y serían ellos los autores exclusivos de toda una primera etapa de la platería *mapuche* hasta el siglo XIX.

---

<sup>28</sup> El término alude al ejercicio de materializar las dimensiones etéreas del *rakizuam* (la filosofía *mapuche*); se trata de un ejercicio de paciencia, finura, temple, comunicación y contemplación. (Nota del autor).

Posteriormente, cuando el Estado chileno avanza ocupando el territorio *mapuche*, llegan orfebres chilenos, herreros y fundidores, todos conocedores del trabajo en metal; son ellos quienes introducen nuevas técnicas —por ejemplo, el fundido—. En estas nuevas circunstancias, muchos *lonkos* mandaron a construir piezas de plata a orfebres no *mapuche*. La tradición oral indica que algunos de ellos incluso se casaron con mujer *mapuche*, pasando a integrarse de este modo a las estructuras y la vida social de las comunidades.

Otro aspecto por considerar para comprender la evolución de la platería *mapuche* fue el avance paulatino y constante del ferrocarril a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Este hecho significó que desde sus terminales y maestranzas se construyeran objetos y ornamentos aleando plata de baja calidad con escoria metálica o desecho de las faenas de fundición. Se trata de una producción de baja calidad en cuanto a material utilizado, terminaciones e iconografía incorporada a las piezas, las cuales no eran el reflejo del conocimiento *mapuche*. Además, comienzan a desarrollarse piezas de platería en serie a partir de moldes, objetos de menor precio que son comercializados e intercambiados en los nacientes pueblos de La Frontera.

Con respecto al lugar de producción, es necesario decir que muchas técnicas y piezas de platería llegaron desde comunidades *mapuche* o de influencia *mapuche* del otro lado de la cordillera de los Andes, a través del intercambio comercial con ellos.

#### ANÁLISIS DE SEIS KITRAS DE PLATA DE LA COLECCIÓN DEL MRA

De la colección de platería del Museo Regional de la Araucanía, nos referiremos a seis *kitras* que, por sus características, pueden ser consideradas como pipas de *lonko*<sup>29</sup>. Todas ellas presentan rasgos formales similares y se sitúan dentro de un mismo rango temporal de producción y uso; por ello, conforman un cuerpo interesante de objetos en torno a los cuales se pueden establecer conclusiones de base comparativa.

---

<sup>29</sup> Adscripción de uso determinada por el autor. (Nota del editor).

*Kitra* n° 2670 (fig. 1)

En la segunda mitad del siglo XIX, las diferentes monedas circulantes –un peso, veinte centavos, diez centavos, cinco centavos y los décimos– se acuñaban con la cantidad de plata correspondiente a su valor. Dicha proporción oscilaba entre 0,35 g y 0,95 g. En el caso de esta *kitra*, como *Rüxafe* puedo decir que, por el color del metal, la calidad de la plata empleada se encuentra entre 0,35 y 0,40 g; el resto correspondería a otro metal como cobre o níquel. Si bien la aleación utilizada no es de alta pureza, es un objeto notable debido a la técnica con la cual fue elaborado, que para comienzos del siglo XIX constituía una innovación: se trata del vaciado por cera perdida, método que consiste en producir copias de un objeto original rellenando con metal fundido un molde obtenido de aquel .



Figura 1. *Kitra* con figura antropomorfa. Alpaca, escoria o plata de mala calidad, 50 g. Museo Regional de la Araucanía, n° inv. 2670. Fotografía de Gastón Calliñir.

La pipa debía utilizarse con una boquilla de quila (*Chusquea quila*), que funcionaba como tubo inhalador y protegía de quemarse al fumar. Su aspecto formal sugiere que debió ser usada en encuentros y reuniones muy importantes. En la parte superior, presenta una cabeza antropomorfa que se extiende en forma de brazos por el costado del hornillo y del cilindro; esta figura puede representar a *Ngenechen*, el espíritu que rige y administra el funcionamiento del ser humano *mapuche*. La representación de la imagen del controlador resulta apropiada a los fines para los que se empleó esta *kitra*, en encuentros donde el acto de fumar era un incentivo potente —en el sentido de animar, de estimular— para los *püllü* de cada una de las personas que ahí participaban.

En consideración de su diseño, se puede datar la pieza antes del año 1883<sup>30</sup>.

#### *Kitra n° 2671 (fig. 2)*

En mi opinión de *rüxafé*, en esta pieza reconozco plata de buena calidad, por su color y brillo. El sonido que emite al ser golpeada con una pequeña rama de metal me indica que posee mayor cantidad de plata que la *kitra* anterior. Aunque este procedimiento no corresponda a un método científico, mis conocimientos y experiencia con objetos de plata me indican que es efectivo. En consecuencia, le estimo una calidad de 0,80 g u 0,85 g.

---

<sup>30</sup> El año 1883 es una marca temporal utilizada por Juan Painecura para establecer distinciones técnicas y formales en la platería mapuche. Sin embargo, no debe ser entendida como una referencia a ese año específico, sino más bien a un período más extenso, correspondiente a la ocupación de los territorios mapuches por parte del Estado chileno; dicho proceso —la llamada «pacificación de la Araucanía»— concluyó formalmente ese año con la fundación de la ciudad de Villarrica (Bengoa, 2000). También en 1883 comenzó para el pueblo mapuche la vida reduccional: luego de que sus territorios ancestrales fueran declarados propiedad fiscal, se asignaron porciones mínimas de tierra a *lonkos* para que vivieran allí junto a sus familias. Las «mercedes de tierras» —como se denominó oficialmente estas reducciones— pusieron fin al funcionamiento político-administrativo del mundo mapuche vigente hasta entonces, dando inicio a un rápido proceso de desestructuración social y económica (Pinto, 2003). Este se vincula, entre otros muchos aspectos, a la decadencia de la platería, lo cual se verá reflejado en aspectos técnicos y formales de su producción (Painecura, 2011). La explicación que el autor da a este proceso se encuentra en las conclusiones de este trabajo. (Nota del editor).



Figura 2. *Kitra* con dos figuras ornitomorfas. Plata, 32,5 g. Museo Regional de la Araucanía, n° inv. 2671. Fotografía de Juan César Astudillo.

Formalmente, presenta dos figuras ornitomorfas en los costados, que expresan la dualidad energética y sexual de los *püllü* creadores de la naturaleza y del humano *mapuche*. En la parte superior tiene un óvalo semiplano, donde está situado el hornillo.

Este objeto es de gran valor e importancia dada la pureza de la plata empleada en su fabricación, el detalle de sus graficaciones y las formas utilizadas. Es posible que fuese usada en reuniones de *lonkos*.

Kitra n° 2672 (fig. 3)

Basado en mi experiencia como *Rüxafe*, creo que quien mandó a construir esta *kitra* debió ser un *lonko* de *Ayllarewe* de gran poder económico, social y político, quien ordenó a un *rüxafe* plasmar en ella a los dos fundadores de su linaje (mujer y hombre) que se habían transformado en divinidad —en *püllü*—.



Figura 3. *Kitra* con figura femenina en la parte superior y dos representaciones masculinas en los costados del hornillo. Plata, 19,7 g. Museo Regional de la Araucanía, n° inv. 2672. Fotografía de Gastón Calliñir.

Otra posible interpretación es que la figura principal corresponda a *Ngenechen* —el ya mencionado controlador y administrador de las personas *mapuche*—, divinidad que tiene dos sexos, por tanto su figuración puede ser masculina o femenina. En este caso, estaría representado por

una figura femenina ubicada en la parte superior, que aparece con los brazos entrelazados formando un círculo, elemento muy importante de la cosmovisión *mapuche* debido a que representa el equilibrio de los ciclos vitales y cósmicos. En los costados se observan dos representaciones masculinas que llevan cuatro *Meli Witran Mapu*, las cuatro tensiones que sostienen el mundo *mapuche*<sup>31</sup>; esto podría corresponder al árbol genealógico del dueño de la *kitra*, es decir, cuatro generaciones: bisabuelo, abuelo, padre e hijo.

La forma de esta *kitra* es interesante, pues se toma por los costados, impidiendo que la persona que fuma se quemé.

#### *Kitra n° 2673 (fig. 4)*

Esta *kitra* debió ser construida en un terminal o una maestranza de ferrocarril<sup>32</sup>, ya que su materialidad corresponde mayoritariamente a escoria de fundición, y los detalles de sus graficaciones carecen de la precisión de un *rüxafe* experimentado.

En la parte superior se destaca una figura antropomorfa cuyos brazos extendidos pasan por el hornillo, este último de carácter irregular. En el extremo superior se observa una perforación, posiblemente para colgar el artefacto al cuello de su dueño.

---

<sup>31</sup> En el mundo cristiano esto se denomina «crucif». (Nota del autor).

<sup>32</sup> Cuando el ferrocarril se instaló en la región a mediados del siglo XIX, numerosas fundiciones y maestranzas comenzaron a funcionar en las estaciones para reparar y proveer de repuestos a las máquinas y líneas. Con ellas llegaron obreros especializados en fundición y trabajo del metal, quienes rápidamente vieron una posibilidad de negocio en la elaboración de piezas ornamentales para abastecer la demanda de una sociedad mapuche (Painecura, 2011) que, empobrecida y sin disponibilidad de plata pura por el cambio de aleación en el dinero circulante, comenzó a optar por ellas. En su confección, los obreros utilizaban plata de baja ley mezclada con escoria (desecho de la actividad de fundición). (Nota del editor).



Figura 4. *Kitra* con figura antropomorfa abrazando el hornillo y perforación en un extremo, posiblemente para llevarla colgada al cuello. Escoria metálica, 14,5 g. Museo Regional de la Araucanía, n° inv. 2673. Fotografía de Juan César Astudillo.

Si bien el diseño recoge algunos aspectos formales propios de los plateros *mapuche*<sup>33</sup> (la figura antropomorfa, por ejemplo), la organización y distribución de la iconografía al interior de la pieza no refleja ni comunica sentidos

---

<sup>33</sup> Cuando el autor hace referencia a «plateros *mapuche*», pretende establecer una distinción en función de la identidad étnica y cultural del orfebre. El ser platero mapuche implicaba tener acceso al dominio de elementos propios de la cosmovisión y filosofía mapuche, a diferencia de los orfebres no indígenas, quienes habrían carecido de la profundidad epistemológica para dotar sus joyas de diseños y graficaciones con sentido cultural y espiritual. Siguiendo a Morris, Campbell (2015) define a estos últimos como orfebres chilenos que vivían al norte de La Frontera y se encargaban de la manufactura de objetos ecuestres y domésticos —tales como mates, bombillas, cuchillos y fuentes— para clientes que iban desde hacendados e indígenas hasta campesinos (e, incluso, delincuentes). A veces incursionaban al interior del territorio indígena para comerciar sus productos, y hubo algunos que se instalaron allí temporal o permanentemente. La elaboración de ornamentos femeninos, sin embargo, se habría mantenido en manos de plateros mapuches (Campbell, 2015). (Nota del editor).

o mensajes coherentes que puedan ser leídos desde la cosmovisión y conocimiento *mapuche*. Esto refuerza la presunción de que quien elaboró la pieza no fue un *rüxafe mapuche*.

*Kitra* n° 2674 (fig. 5)

Esta pieza pesa 20,1 g y es de plata de entre 0,75 g y 0,80 g de calidad. Fue elaborada por el método de vaciado a la cera perdida.



Figura 5. *Kitra* con crucil en un extremo y dos figuras ornitomorfas en los costados. Plata, 20,1 g. Museo Regional de la Araucanía, n° inv. 2674. Fotografía de Juan César Astudillo.

En la parte superior se aprecia un crucil, asociado al concepto *mapuche* del *Meli Witran Mapu*, donde las cuatro fuerzas que sostienen el mundo salen desde el centro del *wallmapu*<sup>34</sup> en dirección al sol y los otros puntos cardinales. Al salir hacia afuera del *wallmapu*, se decía que mantenían –por la tensión entre esas fuerzas opuestas– el territorio *mapuche* como el centro del universo y que todos los elementos de este giraban en torno a nosotros. Que semejante concepto esté graficado en la pipa implica que quien la usó y mandó a fabricar era una persona vinculada a elementos espirituales cercanos a la naturaleza.

En los costados aparecen dos figuras ornitomorfas en sobrerrelieve que seguramente fueron pedidas por un *lonko* de *Ayllarewe*. A propósito de esto, cabe señalar que los elementos formales que aparecen no siempre tienen un significado espiritual, sino que también a veces están relacionados con el territorio donde ese *lonko* vivía. En este sentido, las aves podrían aludir a un paisaje de humedal.

Esta *kitra* se toma por los costados para no quemarse y se le debe adosar una caña de quila para fumar. Su data es anterior a 1883.

*Kitra* n° 2675 (fig. 6)

Pesa 23,1 g de plata. Es un vaciado, lo cual demuestra que el conocimiento que habíamos alcanzado hasta ese período era de gran nivel: además de los vaciados, se empleaban entonces soldadura y estampados, entre otras técnicas. La pieza está compuesta por tres partes –una placa de base, el hornillo y el cilindro para fumar–, todas en un mismo fundido. La placa base rodea al hornillo y representa en sus aspectos formales el *Meli Witran Mapu*, motivo cuya presencia está relacionado con la fortaleza espiritual de su dueño –seguramente un *lonko*– y la familia que logró construir, la cual debió ser poderosa en términos económicos, militares, sociales y espirituales.

---

<sup>34</sup>Término en mapudungún que designa el territorio mapuche (y aquel que lo circunda) en un sentido amplio, pues no solo incluye el espacio geográfico, sus accidentes y elementos (volcanes, ríos, bosques, nieves eternas, etc.), sino también el aire, el subsuelo y los espacios rituales. Su concepto ha sido traducido –de manera reduccionista– como ‘país mapuche’. (Nota del editor basada en el concepto del autor).



Figura 6. *Kitra* con lámina de plata de bordes escalonados rodeando el hornillo. Plata, 23,1 g. Museo Regional de la Araucanía, n° inv. 2675. Fotografía de Juan César Astudillo.

#### CONCLUSIONES

Los adelantamientos de fuertes militares en las décadas del '50 y '70 del siglo XIX, y el posterior control de todo el territorio *mapuche* trajeron como resultado la derrota militar de nuestro pueblo en 1883. Esta derrota destruyó la base económica ganadera, rompió las estructuras sociales construidas en los siglos precedentes y tuvo como resultado concreto la pérdida de la independencia, la soberanía y la libertad. Desde ese año en adelante, quedamos empobrecidos y subordinados al Estado de Chile.

La expresión política del pueblo *mapuche* que era la reunión de *lonkos* para la toma de decisiones de carácter sociopolítico desaparece paulatinamente a partir de 1883. Al desvanecerse la base social, económica y militar del pueblo *mapuche*, el debilitamiento de sus estructuras de poder y liderazgo es inevitable.

En un mundo donde las jerarquías, las alianzas, el prestigio y estatus de los viejos *lonkos* ya no existen, las pipas se transforman en objetos sin sentido. A finales del siglo XIX y, de forma más expresa, durante el siglo XX, van perdiendo su importancia, hasta cesar por completo su fabricación y uso. Así, las *kitras* se transforman, quizás, en la última creación del *Rüxan mapuche*—espacio de reunión, deliberación, conversación y entendimiento—.

Respecto de las *kitras* del Museo Regional de la Araucanía, considerando este texto como un primer acercamiento al tema, podemos concluir de manera preliminar que:

1) Las seis fueron manufacturadas por fundido a la cera perdida, técnica que llegó durante el siglo XIX, por lo que corresponden a ese período o son posteriores a él.

2) Todas son de plata de diferente pureza. Fueron hechas a partir de la fundición de monedas de este metal del siglo XIX, en distintos grados de aleación con otros metales tales como cobre y níquel, así como escoria metálica de las maestranzas (desechos de las fundiciones donde se construían los repuestos de los trenes).

3) Sus formas y graficaciones corresponden al mayor nivel sociopolítico que el pueblo *mapuche* alcanzó durante el siglo XIX, los *Ayllarewe*. Atribuyo las seis *kitras* al portador del poder en este nivel político, es decir, al *lonko* de *Ayllarewe*.

4) Desde el punto de vista de su uso, las seis *kitras* son similares y se toman por los costados, impidiendo así que la persona que fuma se quemé.

5) Desde el punto de vista de su función, fueron usadas en prácticas fumatorias de grandes encuentros de *lonko* de *Ayllarewe*, celebrados para la toma de decisiones estratégicas. Por lo tanto, conllevan un carácter político.

6) Para finalizar, es importante reiterar que el uso del humo en el acto del fumar—como expresión concreta de la energía de la naturaleza y de la espiritualidad a través de las hojas que se consumen— representa un incentivo

y purificador espiritual de los *lonkos* para la toma de buenas decisiones. En este sentido, la acción fumatoria y el uso de la *kitra* como objeto mediador era una actividad político-espiritual de la máxima importancia. En la cosmovisión *mapuche*, la vida es un círculo y es ese círculo el que se reproduce en el acto fumatorio.

#### REFERENCIAS UTILIZADAS POR EL EDITOR

- Aldunate, C. (1983). Reflexiones acerca de la platería mapuche. En *Platería araucana* [catálogo], pp.10-14. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Bengoa, J. (2000). *Historia del pueblo mapuche (siglo XIX y XX)*. Santiago: LOM Ediciones.
- Boccarra, G. (2007). *Los vencedores. Historia del pueblo mapuche en la época colonial*. San Pedro de Atacama: Instituto Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige S. J., Universidad Católica del Norte.
- Campbell, R. (2015). Entre El Vergel y la platería mapuche: el trabajo de metales en la Araucanía poscontacto (1550-1850 d. C.). *Chungará*, 47(4), 621-644. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562015005000046>
- Chapanoff, M. (2016 Ms.). *Documentación etnográfica de una colección de platería mapuche: itinerario de interpretaciones, circulaciones y metáforas en torno a los objetos. Notas etnográficas*.
- Gedda, O. y Morris, R. (1992). *Platería mapuche*. Santiago: Editorial Kactus.
- Gutiérrez, T. (1985). *El «machitún»: rito mapuche de acción terapéutica ancestral*. I Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G., Santiago de Chile.
- León, L. (1990). *Maloqueros y conchavadores en Araucanía y las pampas, 1700-1800*. Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera.
- Lobos, O. (2008). *Los mapuches*. Buenos Aires: Editorial Sol.
- Marimán, P., Caniuqueo, S., Millalén, J. y Levil, R. (2006). ¡... *Escucha, winka...!* *Cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago: LOM Ediciones.
- Morris, R. (1997). *Los plateros de La Frontera y la platería araucana: en el proceso caratulado «Salteo al Cacique Huenul» (1856-1860)*. Temuco: Editorial Universidad de La Frontera.

- Moulian, R. (2009). Ailla & Rewe. La mediación ritual de la sociedad mapuche williche. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (17), 57-74.
- Ñanculef, J. (2016). *Tayiñ mapuche kimün. Epistemología mapuche - Sabiduría y conocimientos*. Santiago: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
- Ortiz, C. (2007). Las Reguas: Una aproximación a la identidad mapuche del siglo XVII. *Historia Indígena*, (10), 29-45.
- Painecura, J. (2011). *Charu: Sociedad y cosmovisión en la platería mapuche*. Temuco: Ediciones Universidad Católica de Temuco.
- Pinto, J. (2003). *La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche*. Santiago: Dibam, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.



# LOS ARPONES Y ARMAS DE HUESO DE LAS COLECCIONES DEL MUSEO ANTROPOLÓGICO MARTIN GUSINDE: TECNOLOGÍA EMBLEMÁTICA DE LA INTERACCIÓN ENTRE HUMANOS Y EL MAR EN EL CONFÍN DE AMÉRICA

Manuel San Román Bontes

## INTRODUCCIÓN

El archipiélago fueguino fue el escenario donde se desarrolló uno de los capítulos notables del proceso de poblamiento y colonización del planeta. De acuerdo con la evidencia arqueológica, el proceso de ocupación de este territorio por los primeros grupos de cazadores-recolectores que lograron adaptarse y vencer las hostiles condiciones climáticas del confín austral del continente americano habría comenzado hace al menos 6500 años. Desde entonces —y hasta época histórica—, las características básicas de la cultura material de sus habitantes se mantuvieron relativamente constantes (Orquera y Piana, 1999; Orquera *et al.*, 2011).

El inventario tecnológico asociado a las adaptaciones marinas de Fuego-Patagonia muestra la importancia que a lo largo del tiempo tuvo la industria sobre hueso, dentro de la cual destacan diversos útiles de considerable elaboración: desde artefactos asociados a actividades cinegéticas, tales como arpones y puntas de hueso, hasta una serie de herramientas empleadas en el trabajo de la madera y el hueso (cuñas), las pieles y fibras vegetales (punzones, agujas, descortezadores, etc.). Junto con aquellos fabricados sobre rocas y muchos otros de materias perecibles que no se preservaron en el registro arqueológico, los elementos mencionados permitieron dar solución a los diversos problemas asociados a la supervivencia en un ambiente eminentemente marítimo.

Gracias a la investigación arqueológica de diversos yacimientos costeros a lo largo del canal Beagle y en otros sectores de Fuego-Patagonia, tales como el estrecho de Magallanes y el mar de Otway, sabemos que el éxito adaptativo de dichas sociedades cazadoras-recolectoras se fundamentó en su

capacidad de procurarse eficientemente mamíferos marinos, en particular lobos marinos, los que ocuparon un lugar central en la dieta de dichas poblaciones (Schiavinni, 1993; Orquera y Piana, 1999; Martinolli, 2015; San Román 2007, 2010, 2016; Zangrando, 2009). Sin duda, dicha estrategia de subsistencia supuso, por una parte, el desarrollo de la navegación y, específicamente, la utilización de arpones y puntas de hueso, las que pueden considerarse como herramientas emblemáticas de dichas sociedades.



Figura 1. Mapa de isla Navarino. Los puntos rojos señalan la ubicación de los sitios arqueológicos de donde provienen los arpones y puntas de hueso. Fuente: Víctor Sierpe.

En este trabajo estudiamos los arpones y puntas confeccionadas sobre hueso pertenecientes a las colecciones arqueológicas y etnográficas almacenadas en el Museo Antropológico Martín Gusinde (MAMG) de puerto Williams, isla Navarino (fig. 1). Nuestro interés central es aportar con información descriptiva básica sobre aspectos formales de dichos materiales, asociados a tipología, huellas de confección y atributos métricos. Estos datos, sumados a la información disponible sobre el origen contextual de las piezas, nos permitirán comparar algunas de sus propiedades con materiales descritos para otras localidades del archipiélago fueguino, contribuyendo así en la puesta en valor del conjunto que nos ocupa.

## ANTECEDENTES

Las puntas de arpón y los cabezales de armas confeccionados sobre hueso y/o cornamenta han sido descritos en diferentes partes del mundo, con registros de hace unos 15 400 años AP para el Paleolítico superior de Europa occidental (Julien, 1995). En América, el registro de este tipo de armas se asocia principalmente con adaptaciones marinas, siendo un elemento característico de grupos esquimales del Ártico y de sociedades cazadoras-recolectoras de la costa pacífica, con un notable desarrollo y diversidad tipológica en culturas costeras de Alaska, Canadá y el noroeste de Estados Unidos (Dumon, 1984; McCartney, 1984; Moss, 2011; Lyman, 1991).

En Chile, los registros para este tipo de armas se circunscriben al desierto de Atacama<sup>1</sup> e, incidentalmente, a la zona de Chiloé continental (Gaete *et al.*, 2004) y el archipiélago patagónico septentrional, entre los golfos de Corcovado y de Penas (Barros y Armstrong, 1975; Cooper, 1946). Al sur del golfo de Penas, zona donde se inicia el territorio *kawésqar* (alacalufe), y hasta el cabo de Hornos, en el extremo meridional de América (territorio *yagán*), se establece un área cultural donde los arpones y puntas en hueso constituyen un elemento central de los grupos humanos indígenas, desde tiempos prehistóricos hasta el siglo XX.

### *Las armas de hueso y la secuencia arqueológica del poblamiento del extremo sur del archipiélago fueguino*

Las investigaciones arqueológicas desarrolladas en el canal Beagle, principalmente en la costa norte del canal (Tierra del Fuego argentina), han permitido establecer una secuencia arqueológica para los grupos de adaptación marina que poblaron la región desde hace 6400 años AP (Orquera y Piana, 1999; Orquera *et al.*, 2011). En ella se describe un período temprano, con

---

<sup>1</sup> En el sitio Acha 2 se consignó un fragmento de punta de arpón, fechado en 8900 años AP (Muñoz y Chacama, 1993).

fechas entre 6400 y 4300 años AP, caracterizado por la presencia de una rica industria sobre hueso, con registro de puntas de arpón monodentadas y bidentadas con base cruciforme, rasgo que permite establecer que se trató de armas desprendibles, fijadas por un lazo o correa<sup>2</sup>. También se consignan puntas de hueso multidentadas con base fusiforme. Aparte de las armas, se describen cuñas confeccionadas sobre huesos de cetáceo, algunas con dos protuberancias en la base que simulan una base cruciforme como la de los arpones; cinceles y/o cuñas sobre ulnas de lobo marino; presionadores sobre huesos de guanaco; y punzones sobre huesos largos de aves. A esta panoplia se suman las cuentas de collar confeccionadas en ulnas y radios de aves, y en ápex de fisurellas, así como colgantes labrados sobre incisivos caniniformes de lobo marino (Orquera y Piana, 1999). Algunos arpones y elementos de adorno (cuentas) presentan decoración incisa en sus superficies.

El período tardío se ubica entre los 4000 años AP y momentos históricos, cuando se produjo el contacto con los primeros navegantes occidentales que arribaron al archipiélago fueguino. Durante dicho lapso también se comprueba la existencia de una importante industria de manufactura sobre hueso, si bien los diseños sufren modificaciones respecto del período anterior. En el caso de las armas, siguen dominando los arpones desprendibles monodentados, aunque la morfología de la base describe un espaldón simple, en reemplazo de la base de tipo cruciforme. Además, en los inicios del período —puntualmente en el sitio Lancha Packewaia (componente antiguo, 4030 años AP [Orquera et al., 1977])— se registran puntas de hueso multidentadas de base fusiforme. Para momentos de contacto histórico, el registro etnográfico describe tres tipos de cabezales de arma que incluyen el de tipo monodentado de espaldón simple y el bidentado de espaldón doble —ambas correspondientes a arpones desprendibles—. Por último, se observan puntas multidentadas unilaterales y bilaterales, con dientes y/o muescas en la porción proximal para la fijación en el astil (ver Tabla 1).

---

<sup>2</sup> Cabe agregar que en el sitio Túnel 1, segundo componente, se ha registrado un tipo de arpón tridentado con base escutiforme (Orquera y Piana, 1999, p. 56).

### *Las armas de hueso y el registro etnográfico de la cultura yagán*<sup>3</sup>

Diversos registros históricos efectuados principalmente durante la segunda mitad del siglo XIX (Martial et al., 2007 [1882-1883]) e inicios del XX (Lothrop, 1928; Gusinde, 1986) describen las principales características tecnológicas y funcionales de los arpones y lanzas utilizadas por los yaganes en el archipiélago fueguino. Los diferentes autores coinciden en que estas armas fueron las más utilizadas para la caza y también la pesca.

Los tipos descritos incluyen los arpones desprendibles, fijados a un mango confeccionado sobre un tronco de coigüe (*Nothofagus betuloides*) o de canelo (*Drimys winteri*). El tipo monodentado de espaldón simple, en palabras de Hyades y Deniker (2007, p. 97), se utilizaba

para la caza de las otarias, que los Fueguinos acechan en sus piraguas y sobre las que lanzan su arpón, el que, penetrando en el cuerpo del animal, se desprende del mango. Éste sirve así de flotador y guía al cazador que puede perseguir a su presa e infringirle [sic] nuevos golpes hasta que esté muerta.

Este arpón era fijado a presión en el extremo del mango y estaba amarrado con una tira de cuero de lobo marino de aproximadamente 1 m de largo, entre su base (espaldón) y el astil. También había puntas óseas multidentadas, las que se amarraban y fijaban en el extremo del astil de madera. Estos arpones o lanzas se utilizaban para la caza de aves y nutrias, mientras que las dobles servían para atrapar peces desde la canoa.

En época histórica, el tallado de los astiles de madera se valía de herramientas metálicas como hachas o cuchillos, aunque también existen registros del uso de cuchillos de concha o de piedra; la sección podía constar de ocho lados o caras, si bien usualmente era de forma rectangular (Lothrop, 1928, p. 150). Por lo general, para la confección de las

---

<sup>3</sup> Empleamos el nombre utilizado por la comunidad indígena de Puerto Williams (sinonimias: yámana, yaghan, teekenica, yapoo, entre otras).

puntas óseas se utilizaban huesos de cetáceo, los que eran tallados con cuchillo de concha y/o metálico «por simple presión, y tienen cuidado, a cada golpe de cincel, de humectar el hueso con un poco de saliva. Si es una costilla, enderezarán la curvatura calentándola del lado de su convexidad» (Martial *et al.*, 2007, p. 98).

#### MATERIAL Y MÉTODOS

La colección del MAMG incluye 42 arpones y puntas confeccionadas sobre hueso, las que fueron analizadas en su totalidad para este trabajo. Las variables y/o atributos registrados contemplaron la determinación taxonómica y anatómica de los módulos empleados en la confección de estas armas, de acuerdo con los criterios de tamaño, presencia de rasgos anatómicos diagnósticos y extensión/distribución de tejido compacto y esponjoso en las piezas.

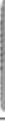
Con respecto a las técnicas de fabricación, se relevaron huellas o modificaciones a escala macroscópica, incluyendo evidencias de corte, abrasión, pulidos y bruñidos.

Se registraron las características morfológicas que incluyeron las secciones de la porción distal, del fuste y de la sección proximal de cada pieza. Además, se clasificaron en conjuntos tipológicos que consideraron atributos de las formas de la porción distal y proximal de las piezas, según se muestra en la Tabla 1.

Empleando un calibre digital con una resolución de  $\pm 0,1$  m, se registraron asimismo una serie de variables métricas, según criterios específicos (fig. 2). Las medidas permitieron calcular una serie de índices propuestos en el trabajo de Scheinsohn (2010, p. 50), los que se describen a continuación:

1. Resistencia: 
$$\frac{(\text{ancho fuste (9)} * \text{espesor fuste (10)})}{(\text{largo máximo (1)})}$$
2. Elongación: 
$$\frac{\text{largo máximo (1)}}{\text{ancho máximo (9)}}$$
3. Aplanamiento: 
$$\frac{\text{ancho fuste (9)}}{\text{espesor fuste (10)}}$$

TABLA 1. TIPOLOGÍA DE ARPONES Y PUNTAS DE HUESO EN LAS COLECCIONES DEL MUSEO MARTIN GUSINDE

Morfología	Distal (punta)	Proximal (base)	Tipo (nombre yagán)
	monodentado <sup>a</sup>	espaldón simple	MES (awaia) <sup>b</sup>
	bidentado	espaldón simple	BES
	bidentado en forma de «V»	base cruciforme (protuberancia circular <sup>c</sup> )	BVBC
	monodentado	base cruciforme (protuberancia bilateral convexa <sup>c</sup> )	MBC
	multidentado	base con muescas	MDBCM (shushróya) <sup>d</sup>
		base acuminada	MDBA

Notas

a Existe una variante tipológica asociada a un tamaño pequeño, menor a 100 milímetros de longitud máxima, que denominamos «MES miniatura», y que corresponde al tipo SBMICRO (single barb micro) definido por Scheinsohn (2010, p. 50).

b Los nombres en yagán fueron tomados de la transcripción de Lothrop (1928). El nombre en uso por la comunidad yagán de Puerto Williams lo refiere como «Aoea» (*iemu* Martín González, en Serrano, 2016).

c Descripción del tipo de base según Michèle Julien (1982, p. 70).

d El nombre en uso por la comunidad yagán de Puerto Williams lo refiere como «shushoea» (*iemu* Martín González, en Serrano, 2016).



Figura 2. Criterios empleados en la medición de los diferentes tipos de arpones y puntas de hueso. De izquierda a derecha, los ejemplares que se muestran corresponden a: arpón monodentado de espaldón simple T66, sin datos de origen; arpón monodentado de base cruciforme s. n., sitio Wulaia 15 (caleta Wulaia, costa oeste de isla Navarino), c. 6000 años AP; arpón multidentado T70, sin datos de origen. Museo Antropológico Martín Gusinde. Fotografías y diagrama de Manuel San Román.

Los cálculos de dichos índices permiten comparar los valores obtenidos entre los distintos tipos registrados, así como también con conjuntos analizados por otros autores en diversas colecciones arqueológicas y museográficas provenientes de la región fueguina.

Finalmente, se ponderó la información contextual y/o de proveniencia de cada pieza, estableciendo a partir de ella agrupaciones o conjuntos, sobre los cuales se realizó una comparación de los resultados del análisis morfológico y métrico.

## RESULTADOS

### *Materia prima*

A partir del tamaño y la distribución de tejido compacto se pudo determinar que el 83,3 % (n=35) de las piezas fueron confeccionadas sobre huesos de

cetáceos de gran tamaño. Un 11,9 % (n=5) solo pudo asignarse a la clase Mammalia, y el 4,7 % (n=2) restante no pudo ser precisada.

En relación a los elementos anatómicos empleados para la confección de las armas, solo pudo reconocerse tentativamente la utilización de costillas, sobre la base de la presencia de tejido trabecular en una de las caras de la pieza y de la curvatura de los módulos en la sección longitudinal. Si bien es probable que muchas piezas de sección recta que presentan exclusivamente tejido óseo compacto en todas sus caras pudieran corresponder a elementos de mandíbula de cetáceos, no se puede afinar una identificación precisa debido al alto grado de modificación que registran.

#### *Huellas de confección de arpones y puntas*

Debido a que los arpones y puntas multidentadas de la colección MAMG corresponden a piezas altamente formatizadas, la observación de trazas de confección se restringe, en la mayoría de los casos, al pulimento y/o bruñido de las superficies. En algunos casos, se registró la presencia de estrías paralelas, asociadas al uso probable de superficies abrasivas tales como areniscas y/o rocas de granulometría semejante. El alto grado de bruñido de los arpones —principalmente de aquellos de colecciones etnográficas—, sugiere el empleo de material abrasivo muy fino, acaso combinándolo con pieles y/o sedimentos de grano muy fino.

Las huellas de corte se observaron asociadas a la confección de los dientes y/o a la extracción de la mitad superior de la porción mesial, la que genera el fuste de los arpones de espaldón simple. También se distinguieron otras originadas en la elaboración del espaldón y/o la generación de muescas en la porción proximal de los arpones multidentados.

En términos generales, la confección de estos instrumentos requirió la obtención de formas base adecuadas, las que debieron ser seccionadas desde elementos anatómicos como costillas y mandíbulas de cetáceo, y luego desbastadas mediante útiles cortantes, principalmente cuchillos de concha o líticos. También pudieron emplearse a este efecto cuñas de hueso, tal como

se ha registrado recientemente para la obtención de formas base a partir de huesos de ballena en sitios arqueológicos del Holoceno Tardío del estrecho de Magallanes (Christensen, 2017).

Para esclarecer las cadenas operativas asociadas a la confección de estos instrumentos, se requerirá el estudio de contextos arqueológicos donde se hayan preservado los diferentes elementos asociados a la industria sobre hueso. Recientes excavaciones en isla Navarino muestran que dicha evidencia está disponible y podrá, en un futuro cercano, permitirnos avanzar en la reconstrucción de las técnicas ancestrales de los grupos de cazadores marinos que poblaron la región.

#### *Morfología y tipología de arpones y puntas sobre hueso*

En la colección del MAMG se encuentran representados los dos principales conjuntos de armas de hueso conocidas entre los grupos de cazadores marinos del archipiélago fueguino: arpones desprendibles y puntas no desprendibles o fijas. El primer grupo incluye el tipo monodentado de espaldón simple (MES), del cual se registra un número mínimo de 23 ejemplares; 19 de ellos están enteros o subenteros<sup>4</sup>, mientras que los demás conservan la porción distal (n=4) o proximal (n=4). Se agregan a esta categoría 3 ejemplares enteros consistentes en miniaturas de arpones monodentados de espaldón simple (MES miniatura) (ver Tabla 1); dado su pequeño tamaño, podría tratarse de «juguetes». Además, se registró una variante tipológica que corresponde a un arpón bidentado de espaldón simple (BES) (fig. 3). El espécimen (n° 388) se encuentra entero y proviene del sitio arqueológico Pantalón del Weste (BM-45). Todas las piezas de espaldón simple pertenecen al bloque tardío de la secuencia arqueológica descrita para el canal Beagle: especímenes de los tres tipos descritos (MES, MES miniatura y BES) se han recuperado desde excavaciones arqueológicas en el sitio Pantalón del Weste (BM-45), con fechas para los depósitos de  $1480 \pm 30$  años AP (San Román, 2017).

---

<sup>4</sup> Generalmente les falta una porción del ápice (punta).



Figura 3. Arpón bidentado de espaldón simple recuperado desde excavaciones en el sitio Bahía Mejillones-45 (bahía Pantalón del Weste, costa norte de isla Navarino), c. 1200 años AP. Museo Antropológico Martín Gusinde, s. n°. Fotografía de Manuel San Román.

Adicionalmente, se distinguen otros dos tipos de arpones desprendibles. El primero de ellos corresponde a un arpón bidentado en forma de «V»<sup>5</sup> con base cruciforme conformada por una protuberancia circular bilateral (BVBC). El otro, proveniente de una excavación de sondeo del yacimiento Wulaia 15 (Constantinescu et al., 2005), es un arpón monodentado de base cruciforme conformada por dos protuberancias convexas (MBC), con decoración incisa. Ambos especímenes concuerdan tipológicamente con el bloque temprano de adaptaciones marinas descritas para la secuencia del canal Beagle, adscripción corroborada en el caso del arpón de Wulaia 15 por un fechado del depósito que arrojó una antigüedad de  $5760 \pm 40$  años AP (San Román et al., 2011).

Con respecto a las puntas de hueso no desprendibles, están representadas dentro de la colección por el tipo multidentado con muescas en la base (MDBC), denominado en lengua yagán «*shushróya*»<sup>6</sup> (sensu Lothrop, 1928) y descrito en diversas fuentes históricas (Martial et al., 2007; Lothrop, 1928; Gusinde, 1986). El MAMG posee 7 ejemplares enteros y un fragmento

---

<sup>5</sup> Nos referimos a la pieza n° 792, ejemplar del tipo denominado también «vulpicéfalo», en alusión a la forma de cabeza de zorro de la punta (Piana, 1984), o «V-shaped barbed head» (VS) sensu Scheinsohn (2010, p. 50).

<sup>6</sup> «*Shushoea*» es el nombre que utiliza la comunidad yagán de Puerto Williams (sensu Martín González).

mesial. Además, se observa uno de tipo multidentado con base acuminada (T74), aunque la morfología podría ser el resultado de la reparación de la base, que habría obliterado la sección proximal con muescas. Semejante explicación se ve reforzada por el hecho de que dicha pieza presenta la menor longitud entre todos los especímenes multidentados analizados.

*Variables métricas de los conjuntos tipológicos y contextos de procedencia de arpones y puntas en hueso*

El conjunto de mediciones de diferentes variables dimensionales, indicadas en la metodología (fig. 2), fue aplicado en todas las piezas enteras y subenteras de los diferentes conjuntos tipológicos descritos arriba.

La aplicación de un análisis sobre las propiedades métricas de las piezas estuvo orientada por los grupos tipológicos descritos y la procedencia de aquellas, en función de la cual se contrastaron dos grupos, uno de origen arqueológico y otro etnográfico. El primero lo integran las piezas recuperadas desde excavaciones sistemáticas —como las del sitio Pantalón del Weste (BM-45) (San Román, 2017)— o desde recolecciones superficiales en sitios de isla Navarino (Piedra Buena y Puente Guanaco) e isla Picton (caleta Banner). La segunda agrupación incluyó especímenes provenientes de la colección reunida por Martín Gusinde durante su trabajo de campo en isla Navarino en la década de 1920. Estas piezas fueron producidas en un período en el que las armas que nos ocupan comenzaban a caer en desuso y posiblemente fueron confeccionadas a pedido del destacado etnólogo alemán. Considerando estas circunstancias, veremos si se perciben diferencias en las propiedades dimensionales de las piezas pertenecientes a uno y otro grupo.

---

<sup>7</sup> Probablemente la colección etnográfica fue reunida por el sacerdote a partir de su segundo viaje de 1920. En su informe al director del Museo de Etnología y Antropología de Chile, Gusinde señala: «Gracias a la ayuda del señor Lawrence alcancé a reunir el ajuar completo de una familia Yámana, es decir, una canoa hecha de corteza, de tipo primitivo, armas, adornos, instrumentos y materiales de uso diario. Todo esto faltaba en nuestro Museo» (Gusinde, 2003, p. 67).

(a) Arpones desprendibles (MES)

Incluimos 6 arpones de origen arqueológico y 5 de la colección etnográfica de Gusinde en la comparación de atributos métricos (ver Tabla 2). Al evaluar diferentes mediciones entre ambos grupos, se observa nítidamente que los especímenes de la colección Gusinde son notablemente más grandes que los registrados en contextos arqueológicos y que no se producen traslapes de medidas entre piezas de uno u otro grupo analítico (fig. 4).

Al calcular los índices de resistencia, se observaron valores promedio mayores para las piezas arqueológicas ( $x=0,87$ ;  $s=0,28$ )<sup>8</sup> que para las etnográficas ( $x=0,74$ ;  $s=0,2$ ). De igual forma, el valor promedio del índice de aplanamiento fue mayor para las piezas etnográficas ( $x=0,83$ ;  $s=0,11$ ) que para las arqueológicas ( $x=0,76$ ;  $s=0,09$ ). Finalmente, el índice de elongación mostró valores considerablemente superiores para el promedio de piezas etnográficas ( $x=27,94$ ;  $s=8,64$ ) respecto de las arqueológicas ( $x=16,57$ ;  $s=4,45$ ).

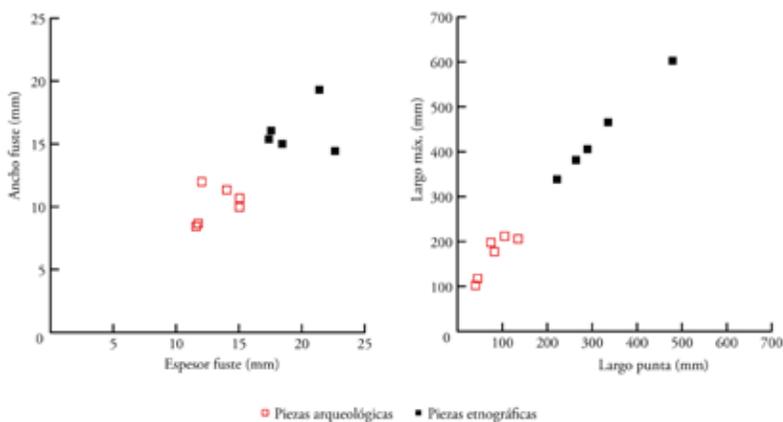


Figura 4. Distribución de medidas entre 6 arpones monodentados de espaldón simple (MES) de origen arqueológico y 5 etnográficos.

<sup>8</sup> Nótese que  $x$ =promedio aritmético y  $s$ =desviación estándar.

TABLA 2. ATRIBUTOS MÉTRICOS DE 6 ARPONES DE ORIGEN ARQUEOLÓGICO Y 5 DE LA COLECCIÓN ETNOGRÁFICA DEL MAMG.

Nº	Origen	Longitud Máx (1)	Largo Punta (6)	Ancho Fuste (9)	Espesor Fuste (10)	Fuste borde superior	Resistencia	Aplamamiento	Elongación
T33	arqueológico	102,5	40	8,8	11,8	convexo	1,01	0,75	11,65
390	arqueológico	117,3	45	11,3	14	convexo	1,35	0,81	10,38
401	arqueológico	177,5	82,3	8,5	11,7	convexo	0,56	0,73	20,88
386	arqueológico	198	74,2	10	15	convexo	0,76	0,67	19,80
T30	arqueológico	205,6	135	10,8	15	convexo	0,79	0,72	19,04
T327	arqueológico	212	105	12	13	convexo	0,74	0,92	17,67
T192	etnográfico	338,4	221,9	16	17,7	recto	0,84	0,90	21,15
T289	etnográfico	381,6	264	15	18,4	recto	0,72	0,82	25,44
T286	etnográfico	405,8	289,2	19,3	21,4	recto	1,02	0,90	21,03
T293	etnográfico	465,6	335,5	15,4	17,3	recto	0,57	0,89	30,23
T287	etnográfico	602,5	479,2	14,4	22,7	recto	0,54	0,63	41,84

*(b) Arpones desprendibles (BVBC y MBC)*

Existe un espécimen de cada grupo tipológico, ambos correspondientes a casos arqueológicos del bloque temporal temprano de la secuencia descrita para el canal Beagle.

Los valores obtenidos para los índices muestran que para el espécimen BVBC, la resistencia alcanza 1,08, el aplanamiento 0,88 y la elongación 11,4. En cambio, para el arpón MBC de Wulaia 15, los valores de resistencia (0,76) y aplanamiento (0,69) son notablemente menores, invirtiéndose tal relación para el índice de elongación (20,19). Si bien la bajísima frecuencia de casos no permite extrapolar dichos resultados, es evidente que para este período cronológico coexisten diseños con propiedades morfológicas y mecánicas muy disímiles.

*(c) Puntas multidentadas (MDBC y MDBA)*

Consideramos dos arpones de origen arqueológico y uno de la colección etnográfica de Gusinde, todos enteros, en la comparación de atributos métricos. Al comparar los valores de longitud máxima (1) y largo de la punta (6) en los tres ejemplares, observamos una notable diferencia en las dimensiones, más pequeñas para los casos arqueológicos en comparación al espécimen de origen etnográfico. Otra característica relevante es que en los casos arqueológicos se observa la rotura de dientes de la porción mesodistal o la ausencia (producto de reparación) de las muescas de la porción proximal. Esto sugiere que la utilización de dichas puntas de armas debió implicar un frecuente trabajo de mantenimiento, que pudo significar una reducción de las dimensiones originales de la pieza. Aquello no ocurre en los casos etnográficos.

*Comparación de variables dimensionales con colecciones arqueológicas y etnográficas del archipiélago fueguino*

Del trabajo publicado por Vivian Scheinsohn (2010) sobre el uso del hueso como materia prima y su rol en las trayectorias del poblamiento humano de Tierra del Fuego, aprovechamos la valiosa información sobre aspectos dimensionales de las colecciones arqueológicas y etnográficas provenientes de la costa sur de Tierra del Fuego (Argentina) para comparar los datos obtenidos de los diferentes tipos de arpones y puntas del MAMG.

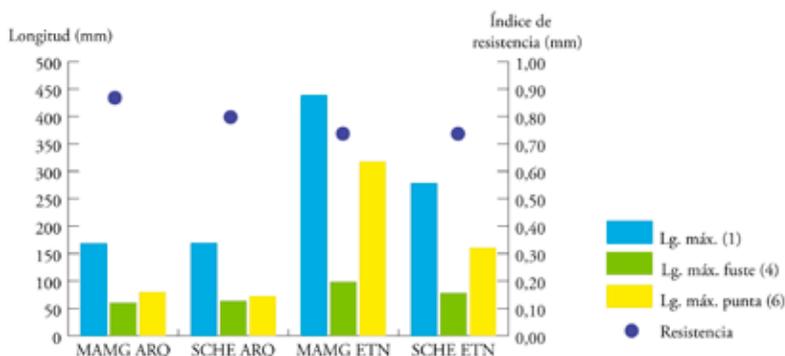


Figura 5. Promedios de medidas de longitud máxima, longitud máxima de fuste, largo máximo de punta e índice de resistencia entre arpones monodentados de espaldón simple arqueológicos [ARQ] y etnográficos [ETN] depositados en las colecciones del Museo Martín Gusinde [MAMG] y piezas arqueológicas [ARQ] y etnográficas [ETN] descritas en el trabajo de Vivian Scheinsohn [SCHE] (2010).

Para efectuar tal comparación, utilizamos las agrupaciones por tipos morfológicos y contextos de proveniencia (arqueológico vs. etnográfico) de los especímenes de la colección MAMG, utilizando el valor promedio. Dichos valores fueron contrastados con los obtenidos para las mismas clases tipológicas y bloques cronológicos estudiados por Scheinsohn (2010).

La comparación de los valores para arpones monodentados de espaldón simple (MES) permitió observar que las piezas de las colecciones arqueológicas, tanto las del MAMG como las provenientes de la costa norte del canal

Beagle, poseen dimensiones notablemente menores a las provenientes de colecciones etnográficas (siglos XIX y XX) (fig. 5). Al igual que la diferencia en los tamaños, se pudo apreciar una diferencia en el índice de resistencia, con valores mayores para los casos arqueológicos por sobre los etnográficos en ambas colecciones (fig. 5).

#### DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La colección de arpones y puntas de hueso depositada en el MAMG posee los principales tipos y diseños descritos para la secuencia arqueológica del archipiélago fueguino. Sin embargo, muy pocas de estas piezas poseen información contextual asociada. A partir de la comparación de características métricas entre especímenes de origen arqueológico y de la colección etnográfica colectada por Martín Gusinde, hemos podido constatar ciertas diferencias, marcadas por el mayor tamaño de los segundos. Este hecho ya había sido registrado durante el análisis de piezas arqueológicas y etnográficas provenientes de la costa sur de Tierra del Fuego. Vivian Scheinsohn propone, a manera de hipótesis, que dichos cambios se asociarían a una

redireccionalización en los objetivos de la producción de los instrumentos óseos tradicionales [por cuanto estos] habrían dejado de cumplir una función dentro del subsistema tecnológico y habrían pasado a desempeñar otra: eso es, servir como elementos de intercambio para obtener materias primas y tecnologías europeas. (Scheinsohn, 1990-1992, p. 131).

Probablemente los grandes arpones de la colección Martín Gusinde respondan a esta lógica. Sin embargo, su delicada elaboración y cuidadas terminaciones constituyen un rasgo atípico entre los arpones fueguinos de tiempos históricos colectados y depositados en diferentes museos del mundo, los que rara vez alcanzan semejante grado de prolijidad en el acabado y la formatización. Ello podría explicarse porque

the use of metal edges probably facilitated and speeded the manufacture process, and the imperfect shaping of the tenon of barbed harpoon head points was probably a result of a new requirement of the Europeans that privileged size over finishing<sup>9</sup>. (Borrero y Borella, 2010, p. 7).

En la actualidad, la producción de arpones tradicionales ha recobrado vida gracias al trabajo artesanal de Martín González, miembro de la comunidad yagán de Puerto Williams, en isla Navarino. El rescate de dicha producción artesanal se basó en la experimentación y reinención de técnicas y procedimientos de confección de las piezas, usando como modelos los arpones encontrados en sitios arqueológicos (Martín González, en Serrano, 2016). Es interesante señalar que, si bien los arpones elaborados por Martín no fueron incluidos en el presente análisis, sí observamos que sus propiedades dimensionales se aproximan mucho más a las registradas para casos arqueológicos. Esto es coherente con los objetivos de dichas reproducciones, que buscaron emular y/o copiar los diseños ancestrales. Asimismo, las descripciones de las características de los huesos de ballena como materia prima, la selección de elementos y las formas de trabajarlos demuestran una notable convergencia entre la experiencia y aprendizaje logrado por Martín González y los registros etnográficos y tecnológicos generados por los especialistas que estudian la tecnología sobre hueso y materias duras animales de data prehistórica.

Sin duda, el incremento de las investigaciones arqueológicas en el archipiélago fueguino chileno —que, dicho sea de paso, ocupa la mayor parte del territorio yagán ancestral—, permitirá completar no solo el cuadro tipológico y cronológico de dichas armas de hueso; también permitirá avanzar sostenidamente en la reconstrucción de las tecnologías asociadas a sus modos de producción y los contextos culturales donde estos útiles cumplieron un rol central en la supervivencia de los pueblos cazadores marinos del fin del mundo.

---

<sup>9</sup>«El uso de bordes metálicos probablemente facilitó y aceleró el proceso de fabricación, y la conformación imperfecta del espaldón de los cabezales de puntas de arpón dentado fue probablemente el resultado de una nueva exigencia de los europeos que privilegiaba el tamaño por encima del acabado» (traducción del autor).

## REFERENCIAS

- Averbouh, A., Bellier, C., Billamboz, A., Cattelain, P., Cleyet-Merle, J. J., Julien, M., [...] y Welté, A. (1995). *Éléments barbelés et apparentés. Vol. VII*. Treignes: Éd. Du Cedarc.
- Barros, A. y Armstrong, E. (1975). *Aborígenes australes de América*. Santiago: Lord Cochrane.
- Borrero, L. A. y Borella, F. (2010). Harpoons and travellers: Fuegian ethnographic collections and the recent archaeological record. *Before Farming*, 1, 1-14.
- Christensen, M. (2016). *La industria ósea de los cazadores-recolectores: el caso de los nómadas marinos de Patagonia y Tierra del Fuego*. Punta Arenas: Ediciones Universidad de Magallanes.
- Cooper, J. M. (1946). The Chono. En J. H. Steward (Ed.), *HandBook of South American Indians* (Vol. 1, pp. 47-54). Bureau of American Ethnology Bulletin 143. Washington: Smithsonian Institution.
- Dumon, D. E. (1984). Prehistory of the Bering Sea Region. En *Handbook of American Indians: Artic* (Vol. 5, p. 829). Washington: Smithsonian Institution.
- Gaete, N., Navarro, X., Constantinescu, F., Mera, R., Selles, D., Solari, M. E., [...] y Duran, L. (2004). Una mirada al modo de vida canoero del mar interior desde Piedra Azul. Chungará. *Chungará*, Volumen Especial, 333-346.
- Gusinde, M. (1986). *Los indios de la Tierra del Fuego. Los Yámana*. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana.
- (2003). *Expedición a la Tierra del Fuego*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Julien, M. (1982). *Les harpons magdaléniens*. París: CNRS.
- Lothrop, S. K. (1928). *The Indians of Tierra del Fuego* (Vol. X). Nueva York: Museum of the American Indian. Heye Foundation.
- Lyman, L. R. (1991). *Prehistory of the Oregon Coast. The effects of excavation strategies and assemblage size on archaeological inquiry*. San Diego: Academic Press.
- Martial, L. F., Hyades, P. y Deniker, J. (2007). *Etnografía de los Indios Yaghan de la Misión Científica del Cabo de Hornos 1882-1883*. (A. de la M. de C. (T. I), Trad.). Punta Arenas: Ediciones Universidad de Magallanes e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Martinoli, M. P. (2015). Procesamiento y consumo de pinnípedos: el caso de las ocupaciones canoeras tempranas del sitio Imiwaia I (Tierra del Fuego, República Argentina). *Intersecciones en Antropología*, 16, 367-381.

- McCartney, A. P. (1984). Prehistory of the Aleutian Region. En *Handbook of American Indians: Artic* (Vol. 5, p. 829). Washington: Smithsonian Institution.
- Muñoz, I. y Chacama, J. (1993). Patrón de asentamiento y cronología de Acha 2. En *Acha-2 y los orígenes del poblamiento humano en Arica*. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.
- Orquera, L. A., Legoupil, D. y Piana, E. L. (2011). Littoral adaptation at the southern end of South America. *Quaternary International*, 239, 61-69. <https://doi.org/10.1016/j.quaint.2011.02.032>
- Orquera, L. A. y Piana, E. (1999). *Arqueología de la Región del Canal Beagle (Tierra del Fuego, República Argentina)*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- Orquera, L. A., Sala, A. E., Piana, E. y Tapia, A. H. (1977). *Lancha Packewaia. Arqueología de los Canales Fueguinos*. Buenos Aires: Editorial Huemul.
- San Román, M. (2007). La explotación de mamíferos en el sitio de Bahía Buena: economía de canoeros tempranos de Patagonia (estrecho de Magallanes, Chile). En F. Morello, M. Martinic, A. Prieto y G. Bahamonde (Eds.), *Arqueología de Fuego-Patagonia. Levantando piedras, desenterrando huesos... y develando arcanos* (pp. 295-310). Punta Arenas: Ediciones CEQUA.
- San Román, M. (2010). La explotación de recursos faunísticos en el sitio Punta Santa Ana 1: estrategias de subsistencia de grupos de cazadores marinos tempranos de Patagonia meridional. *Magallania*, 38, 183-198.
- San Román, M. (2016). *Stratégies économiques et sociales des chasseurs marins de Patagonie: Archéozoologie des sites anciens du détroit de Magellan et des mers intérieures*. (Tesis de doctorado). Universidad de París I - Panteón-Sorbona, París.
- San Román, M., Sierpe, V., Torres, J., Martínez, I., Palacios, C., Mardones, J., [...] y Morello, F. (2017). *New information of marine hunter-gatherers of the Southernmost End of South America: technological and zooarchaeological study of site Bahía Mejillones 45 (6850 Cal. BP), northern coast of Navarino Island, 55° South Latitude, Chile*. Póster presentado en SAA 82nd Annual Meeting, Vancouver, Canadá.
- Scheinsohn, V. (1990). El sistema de producción de los instrumentos óseos y el momento del contacto: un puente sobre aguas turbulentas. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XVIII, 121-138.
- Scheinsohn, V. (2010). *Hearts and bones: Bone raw material exploitation in Tierra del Fuego*. British Archaeological Reports.

- Schiavini, A. (1993). Los lobos marinos como recurso para cazadores-recolectores marinos: el caso de Tierra del Fuego. *Latin American Antiquity*, 4, 346-366.
- Serrano, A. (2016). *Cabo de Hornos: Cultura y naturaleza, el arpón yagán*. Recuperado de [https://youtu.be/ore\\_Xnh5AXg](https://youtu.be/ore_Xnh5AXg)
- Zangrando, A. F. (2009). *Historia evolutiva y subsistencia de cazadores-recolectores marítimos de Tierra del Fuego*. Sociedad Argentina de Antropología.



## AUTORES

### **Gabriel Cantarutti Rebolledo**

Arqueólogo (Universidad de Chile). Magíster y Doctor © en Arqueología (Universidad de Illinois, Chicago). Se ha especializado en la prehistoria tardía del Norte Semiárido chileno, particularmente en el desarrollo de la cultura diaguita y la expansión del Imperio inca. Es autor de distintos trabajos sobre estos temas y fue codirector de las investigaciones recientes en el sitio El Olivar.

### **José Miguel Ramírez Aliaga**

Arqueólogo (Universidad de Chile), Magíster en Patrimonio (Universidad de Valparaíso). Curador del Museo Fonck de Viña del Mar (1981-1992), administrador del Parque Nacional Rapa Nui (1993-1999), director del Centro de Estudios Rapa Nui, Universidad de Valparaíso (2001-2014), investigador asociado del Centro de Estudios Avanzados, Universidad de Playa Ancha (desde 2016).

### **Javiera Alarcón Ossa**

Egresada de Antropología, Universidad Academia de Humanismo Cristiano (2018). Su práctica profesional fue realizada en las dependencias del Museo Antropológico Padre Sebastián Englert, Hanga Roa, Rapa Nui.

### **André Menard Poupin**

Antropólogo (Universidad de Chile) y doctor en Sociología (Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, París). Ha participado en diferentes proyectos de investigación y publicado trabajos referidos mayoritariamente a la historia y la política mapuche. Entre sus publicaciones figura la edición de los manuscritos del dirigente Manuel Aburto Panguilef (2013). Sus investigaciones más recientes tratan sobre la relación entre magia y política en el ámbito chileno-mapuche, así como sobre el estatus político de los objetos. Actualmente es profesor en el Departamento de Antropología de la Universidad de Chile.

### **Susana Chacana Hidalgo**

Profesora de Historia y Geografía (Universidad Metropolitana de la Ciencias de la Educación), diplomada en Antropología Audiovisual y Gestión Cultural (Universidad Católica de Temuco). Actualmente es estudiante del Doctorado en Estudios Interculturales (Universidad Católica de Temuco). Desde el año 2009 se desempeña como Coordinadora de Educación y Extensión del Museo Regional de la Araucanía. Además, es investigadora y autora de varias publicaciones sobre colecciones de textiles mapuches.

### **Juan Painecura Antinao**

Es un destacado *rüxafe*, especialista en la elaboración de artefactos de plata mapuche. Es investigador autodidacta de la platería tradicional mapuche, habiendo sido curador de varias exposiciones de museos tanto en Chile como en el extranjero. En la actualidad vive en una comunidad de Maquehue. Su *Lof* es Kuwelche, que queda entre Nueva Imperial y Cholchol.

### **Miguel Chapanoff Cerda**

Antropólogo (Universidad Austral de Chile). Fue Director del Museo Arqueológico y Antropológico de Casablanca, Subdirector del Centro Cultural de la Municipalidad de Casablanca. Se ha desempeñado en proyectos de investigación en patrimonio cultural marítimo y subacuático. Ha ejercido como académico de las Escuelas de Cine y Arquitectura de la Universidad de Valparaíso. Desde el año 2008 ocupa el cargo de Director del Museo Regional de la Araucanía.

### **Manuel San Román Bontes**

Arqueólogo (Universidad de Chile). Magíster y doctor en Arqueología (Universidad de París I Panteón-Sorbona, Francia). Es profesor asistente de la Universidad de Magallanes e investigador del Centro de Estudios del Hombre Austral, Instituto de la Patagonia, Universidad de Magallanes. Desarrolla investigaciones arqueológicas sobre sociedades cazadoras-recolectoras de Patagonia, con especial énfasis en adaptaciones marinas.

Se terminó de imprimir esta primera edición,  
de quinientos ejemplares, en el mes de noviembre de 2019  
en Andros Impresores.  
Santiago de Chile.

