

**Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos**  
**Subdirección Nacional de Museos**

# **Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía**

## **Museo Mapuche de Cañete**

TRASHUMANTE, ESTUDIOS CULTURALES  
Carmen Menares - \_erardo Mora – Nikolas Stüdemann  
tras\_humante@yahoo.com (09) 9486 6317

---

Santiago-Cañete, diciembre de 2007

## **TABLA DE CONTENIDOS**

**Introducción**

**Metodología**

**Terreno**

**Presentación de Resultados**

**Reflexiones Finales**

**Temas a Profundizar**

## INTRODUCCIÓN

El presente informe es la entrega final de la investigación etnográfica realizada durante noviembre y diciembre del año 2007 por un equipo de licenciados en antropología. Esta primera aproximación etnográfica se enmarca en el comienzo del proceso de reestructuración de la muestra del Museo Mapuche de Cañete y fue encomendada por la DIBAM con el objetivo de recabar mayor información sobre algunos objetos de la exposición; esto en miras de lograr una mejor y más completa muestra para el museo en renovación.

La necesidad de contar con información etnográfica sobre algunos objetos se trazó en un inicio desde el guión realizado para la nueva exposición por Leonel Lienlaf, donde se plantea como principal y perentoria la recolección de datos desde la oralidad en las comunidades con el fin de fortalecer y complementar algunos temas propuestos en tal documento. La oralidad, la palabra, aspectos tan importantes en la cultura *mapuche*, tendrían que aportar y tener un lugar en la exhibición; manifestaciones que proviniendo de las comunidades asociadas

geográficamente al museo (los *mapuche lavkenche*) vendrían a llenar un vacío de información importante.

Esta recolección se haría entonces usando como guía objetos importantes de la muestra, desde los cuales deberían tocarse temas ya esbozados por el guión. Relatos, testimonios, experiencias, anécdotas, conversaciones, etc., fueron los materiales a registrar, algunos de los cuales podrían aportar párrafos para ser publicados en conjunto con los objetos.

De esta manera, seleccionamos veinte objetos de la muestra guiándonos por el deslinde temático de salas propuesto en el guión de Lienlaf. Nuestra misión consistiría en rescatar, desde la vasta zona geográfica que influye el museo, información relevante y lo más auténtica posible sobre los objetos seleccionados en relación con los distintos ámbitos de la cultura *mapuche*. Además, deberíamos indagar en cómo y dónde tendrían que presentarse en el museo estos objetos, algunos de los cuales conducen también a temas muy difíciles de representar en una exhibición, ya sea por razones prácticas o culturales. Por esto, decidimos trabajar con *mapuche* de un rango

etéreo alto y que fueran reconocidos por sus pares como conocedores de su cultura. Así, podríamos acceder a relatos más precisos y fidedignos, provenientes de adultos mayores receptores de la sabiduría de generaciones anteriores y de vasta experiencia empírica.

En un comienzo, nuestra intención fue realizar una investigación de largo aliento, donde pudiéramos trabajar con una cantidad adecuada de informantes en vista de conformar una muestra significativa y así lograr ciertas conclusiones que sirvieran directamente para la constitución de la nueva museografía. Sin embargo, esto no fue posible por razones presupuestarias y, por eso, este informe se titula “primera exploración etnográfica”. Aclarando los términos, decimos primera exploración ya que nos enfrentamos a un ejercicio investigativo nunca antes realizado por el museo, es decir, no existe ningún documento o base de datos con información sobre los objetos que sirviera como guía para dirigir la investigación. De esta manera, sólo se contó con la información bibliográfica recolectada por los mismos investigadores en Santiago. Por otra parte, nuestra metodología de estudio debió ser repensada para ajustarse a un presupuesto

pequeño, lo que devino en un trabajo de terreno en la zona de pocos días y, por lo tanto, pocos informantes.

Si bien se logró recolectar importante información sobre ciertos objetos y pudimos fijar varios puntos de interés que deben ser discutidos para la conformación de la exhibición, se advierte necesario profundizar en la mayoría de los temas. Por esto, en el final de este informe hemos propuesto algunos ítems susceptibles de ser estudiados con mayor atención.

No obstante lo anterior, este informe lo concebimos como una valiosa guía preliminar para el arduo proceso de renovación del museo.

Esperamos que los distintos colaboradores y profesionales que participan de este proceso puedan aprovechar este esfuerzo investigativo dirigido a entender y concretar el conocimiento, las inquietudes y aspiraciones de las comunidades *mapuche* de la zona.

## METODOLOGÍA

Con la intención de recoger información de carácter etnográfico para la nueva museografía del Museo Mapuche de Cañete decidimos trabajar con personas ancianas reconocidas por su comunidad como portadoras de gran conocimiento y sabiduría.

En vista del poco tiempo que podríamos permanecer en terreno debimos diseñar una metodología dinámica que permitiera recoger información sobre varios objetos en una misma entrevista para luego profundizar sobre algunos elementos de acuerdo a los intereses del entrevistado.

En un comienzo nuestra idea fue utilizar imágenes de los objetos (catálogo de fotos) para realizar las entrevistas con apoyo visual. Luego, por consejo de Daniel Quiroz<sup>1</sup>, optamos por generar un naipe, en el cual cada carta correspondiera a un objeto. Por razones prácticas realizamos una selección de 20 objetos a partir

del guión de Leonel Lienlaf<sup>2</sup>. Cada objeto fue elegido de acuerdo a dos criterios:

- 1) Que diera cuenta de al menos uno de los temas centrales en dicho guión.
- 2) Que permitiera su asociación con otros elementos relevantes para la nueva museografía.

Además se consideró necesario cubrir las cinco líneas temáticas propuestas por Lienlaf que corresponden a las salas en las cuales será organizada la futura exposición permanente:

- ◆ Espacio Territorial, Organización Política y Símbolos del Poder Político.
- ◆ Espacio Familiar y Espacio Social
- ◆ Salud y Vida para Todos
- ◆ El Tránsito de las Almas y el Espacio de los Antiguos
- ◆ El Viaje de los Antiguos a la Otra Tierra

---

<sup>1</sup> Director del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, DIBAM

---

<sup>2</sup> Lienlaf, Leonel *Guión Museo Mapuche de Cañete*, enero 2007

En consecuencia nuestra selección fue la siguiente:

Tema 1: *makuñ, trarilonko, tokikura* y clava.

Tema 2: *trapelakucha, küpullwe, kudi, poñi, wiño, kollongkollong, ikülla, witrál y ketrumetawe.*

Tema 3: *kitra, pivilka, cascada, kultrung*

Tema 4: *chemamüll*

Tema 5: *wampo*

*ruka*

Las imágenes utilizadas corresponden al registro fotográfico realizado por la arqueóloga Viviana Ambos, salvo en los siguientes casos: en el *wampo* se usó una imagen de archivo tomada de la tesis del arqueólogo Nicolás Lira<sup>3</sup>; para la *ruka* y el *chemamüll* el equipo tomó fotografías de los existentes en el museo; para la cascada y la papa se bajaron imágenes de internet.

---

<sup>3</sup> Lira, Nicolás *Canoas Monóxilas en el Centro-Sur de Chile. Navegando sobre los árboles.* Tesis para optar al título profesional de arqueólogo Universidad de Chile, 2007. Imagen sacada del apéndice de dicha tesis.

Cada uno de los tres investigadores manejaba un juego de estas 20 cartas las cuales fueron impresas en tamaño media hoja carta y contienen la pieza contra un fondo blanco como se observa en las imágenes.



La propuesta metodológica consistía en presentar el naipe a los entrevistados sin darles mayores indicaciones que las de ser objetos a incorporar en la futura exposición, sobre los cuales ellos podían explayarse respecto a los antecedentes que

## Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete

consideraran pertinentes para presentar los objetos en la nueva museografía. Esta última salvedad se les indicó explícitamente por cuanto ellos debían saber que toda la información recogida iba a ser utilizada con ese fin.

En términos prácticos la mayoría de las cartas fueron comprendidas visualmente de buena manera, salvo en el caso de uno de los entrevistados que por su avanzada edad sufría de una avanzada ceguera.

No obstante hay algunas salvedades que es preciso indicar. El registro visual de las piezas del museo fue hecho fotografiando el reverso de las piezas donde consta el número de registro de las mismas. Esto, para el caso de las piezas de platería fue crítico, pues la parte normalmente visible -a la cual se referían los entrevistados- es el anverso.

Por otra parte, más allá de las piezas que fueron difíciles de reconocer por sus propias cualidades hubo cuatro cartas que presentaron dificultades por las características de la imagen en sí: el *kudi* era presentado sin la mano de moler y les era

complicado imaginar su tamaño real, el *küpullwe* estaba incompleto y era confundido con otros objetos en construcción, la papa y la cascada fueron difíciles de reconocer probablemente porque las imágenes eran más complejas que el resto. Sin embargo estos problemas no condicionaron la recolección de información respecto a dichos elementos.

El naípe también debía permitirle a los entrevistados organizar espacialmente los objetos, de manera de poder establecer asociaciones temáticas para la nueva museografía. Las escasas oportunidades de realizar múltiples entrevistas con una misma persona impidieron sacar mayor provecho de esta posibilidad del dispositivo metodológico.

Como herramienta exploratoria para la recolección de información etnográfica desde la oralidad puede ser evaluado positivamente, por cuanto permitió abordar de manera rápida y directa las diversas temáticas previstas para la futura museografía. Fue fácil establecer relaciones con situaciones biográficas de los entrevistados y con otros elementos propios de la cultura mapuche.

Queda pendiente una profundización mayor en algunos temas, para la cual el uso de este dispositivo tal vez no sería la mejor estrategia.



## TERRENO

El desarrollo del trabajo en terreno en sí implicó un periodo de estadía en Cañete de aproximadamente diez días, trabajando tanto dentro del museo como en sus alrededores. En sus instalaciones se llevaron a cabo reuniones del equipo de investigadores con los funcionarios del museo, además de otros colaboradores que apoyaron nuestro trabajo, lo que detallaremos en seguida.

Pero primero queremos agradecer a quienes trabajan en el Museo Mapuche de Cañete, don Jaime San Martín, don Luis Fuentes, don Héctor Acevedo y su directora Juanita Paillalef, por darnos todas las facilidades posibles para poder trabajar de la mejor manera, facilitándonos computadores y toda la infraestructura del Museo.

El terreno se efectuó entre los días miércoles 31 de octubre y el viernes 9 de noviembre del presente año y estuvo conformado por diferentes etapas, que se describirán a continuación:

- 1) Reunión de coordinación con Elizabeth Raiman, con quien habíamos estado trabajando desde Santiago para establecer algunos contactos con ciertas personas de diferentes comunidades del sector, con algunos de los cuales ella habría conversado previamente, antes de nuestra llegada.

A partir de esta reunión se reparte el trabajo en general, con Elizabeth encargándose de organizar la Jornada que se realizó el día viernes 9 de Noviembre en el Museo y el equipo de investigadores preocupados de las entrevistas en las comunidades.

Además en esta reunión se elige y se llega al consenso de los 10 nombres de las personas con las cuales se desarrollará el proyecto, llegando a una lista que será modificada en la medida en que se desarrolla el trabajo de campo.

- 2) En un segundo instante se toman las fotografías correspondientes a algunos objetos de los cuales no

- teníamos sus fotos. Se procede a tomar algunas de ellas en el Museo pero a la vez se ocupan otras que ya habían sido tomadas con anterioridad por otras personas. Se diagrama y plastifica lo que hemos denominado “el naipe”.
- 3) Paralelo a lo anterior se van estableciendo los primeros contactos, vía telefónica algunos, otros a través de la visita personal de los investigadores a las comunidades.
  - 4) Posterior a haber explicado bien cuáles son los objetivos del trabajo que se quiere llevar a cabo, se realizarán las entrevistas en profundidad con cada una de las personas que se había propuesto, las cuales provienen de distintas comunidades: Lleu-Lleu, Elicura, Rucañirre, Curaco Norte y Ponotro, específicamente. Dichas entrevistas, por su formato y enfoque antropológico, se realizan en profundidad, lo que implica reiteradas idas a cada una de las comunidades y por ende, muchas veces se realizará más de una entrevista por participante.
  - 5) Cuando estábamos realizando los primeros contactos y entrevistas, nos fuimos dando cuenta que no todas las personas que habíamos pensado en un principio iban a poder participar en la última etapa del estudio: la jornada de conversación que tuvo lugar en el Museo. Por esto es que algunos de los entrevistados, como es el caso de la señora Isabel con su marido y don Pedro Nahuelhual, no fueron registrados dentro de la grabación de la jornada.
  - 6) Una vez finalizadas las entrevistas se lleva a cabo la Jornada en el Museo de Cañete con la mayoría de las personas que fueron entrevistadas. En aquella ocasión se tuvo la posibilidad de presentar el proyecto de nueva museografía ya que los diseñadores de *Grupo Inventa* viajaron para poder exponerlo a la gente de las comunidades. Existe además un registro de esta jornada, ya que viajó también especialmente un ingeniero en sonido para dicho efecto, el que ya está en manos de la Subdirección Nacional de Museos, DIBAM.

## Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete

En dicha reunión los participantes tuvieron la oportunidad de presentarse y establecer contacto entre ellos para luego poder hablar del museo en general. El contacto que se establece entre los participantes es fundamental para la posterior dinámica de grupo. Muchos de ellos se conocían con anterioridad, pero otros no, por eso es que es mediante el desayuno, la reunión y el almuerzo finalmente, pudieron llegar relacionarse mas cercanamente.

La jornada tuvo el objetivo de que las personas involucradas en este trabajo pudieran ver directamente las piezas con las cuales trabajamos mediante el naipe antes mencionado, para poder conversar de aquellas piezas, pero además de tópicos generales que atañen al Museo que ellos consideraran relevantes. Se dispusieron los objetos, para tal objetivo, en el lugar donde se llevo a cabo la reunión para que pudieran verlas y en algunos casos tocarlas.

Por otro lado, quienes no habían tenido la posibilidad de asistir al Museo tendrían ahora la oportunidad de conocerlo, ya que antes de comenzar la reunión se hizo un recorrido a través de sus

instalaciones. Esta breve visita a la exhibición fue necesaria también ya que muchas piezas con las que trabajamos no se podían trasladar al lugar de la reunión, como es el caso del *wampo* y el *chemamüll*.

Una vez finalizada la jornada con el almuerzo, el equipo de investigadores, junto a Elizabeth Raiman, el equipo de *Grupo Inventa* y el sonidista, quienes viajaron especialmente desde Santiago para la ocasión, se procedió a una reunión de evaluación general en conjunto con la Directora del Museo, Juana Paillalef. En ella se llegaron a ciertos acuerdos y se plantearon algunos enfoques, principalmente respecto a la importancia que tenía tanto para el *Grupo Inventa* como para el equipo de *Trashumante*, la incorporación de los resultados de la investigación aquí presentados dentro del proyecto de nueva museografía.

Posteriormente el equipo de *Trashumante* viaja de regreso a Santiago, donde se comienza a elaborar el siguiente informe final, resultado de la estadía en Cañete. El que pasaremos a revisar de inmediato.

## PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

Hemos decidido presentar la información recogida sobre los 20 objetos escogidos de acuerdo a las relaciones y categorías establecidas por los propios entrevistados.

Se puede decir que hicieron dos grandes agrupaciones: “fiesta” y “*ruka*”, distribuyendo la mayoría de los elementos presentados en ambas líneas. En el caso de “fiesta” destacan aquellos que son propios de “ceremonia”, es decir, que tienen una connotación espiritual mucho más fuerte ligado a la *machi*. Un caso particular corresponde al *ketrumetawe* que está presente tanto en la “fiesta” y en la “*ruka*”.

No obstante hubo algunos elementos que no cayeron en ninguna de las categorías nombradas, como es el caso de algunos de los objetos que en el guión de Lienlaf fueron agrupados en la sala denominada como “Espacio Territorial, Organización Política y Símbolos del Poder Político”, hablamos del *tokikura* y la clava o cachal.

Además, los objetos que no forman parte del diario vivir y en un espacio más íntimo y cercano, como el *wampo* y la *kitra*, también quedaron fuera de esas categorías.

El orden que usaremos es el siguiente:

### \* ***ruka***

*ruka*

*witral*

*küpullwe*

*kudi*

*poñi*

*ketrumetawe*

### \* ***fiesta***

*ketrumetawe*

### ***vestimenta***

*ikülla*

*trapelakucho*

(*tariwe*)

## Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete

*trarilongko*

*makuñ*

### ***machi***

*kultrung*

*kollongkollong*

*chemamüll*

*llagllag*

*pivilka*

### ***palin***

*pivilka*

*wiño*

### **\* *poder***

*tokikura*

*clava*

### **\* *otros***

*kitra*

*wampo*

La información que revisaremos a continuación no puede ser considerada como datos etnográficos concluyentes ya que muchos de estos temas no han sido abordados anteriormente, en especial para el caso de Arauco. En nuestro caso no pudimos efectuarlo de forma cabal debido al tiempo con que se contó. Se debe tener en cuenta que, como señala el título de esta investigación, ésta tiene un carácter exploratorio y que por lo mismo son temas que deben necesariamente ser abordados con mayor profundidad en trabajos posteriores que lo tengan como objetivo único, si se desea tomarlos como referencia y/o insumos para la nueva museografía. Detallaremos esto hacia el final de este informe, en un apartado denominado Temas a Profundizar.

## Ruka

La *ruka* como vivienda tradicional *mapuche* ha sido ampliamente valorada por nuestros entrevistados. Se le considera como un lugar de reunión, transmisión de conocimientos y trabajo; un punto de encuentro fundamental que hoy en día prácticamente no existe:

H: Y eran casas muy acogedoras no como las casas que hay ahora, porque tenía todo incluido adentro (...). Donde las personas... ahora uno entra a una casa unos están adentro los otros en las piezas...en la *ruka*, la *ruka* entrando a la *ruka* era como tener una comunicación con la familia.

C: Se veían todos.

H: Todos exactamente todos nos veíamos.... y siempre los más viejitos eran los que quedaban a cargo de los niños entonces los viejitos se encargaban de contarle su vida, todo lo que iban a andar ellos después, cómo tenían que hacerlo, los errores que ellos cometían le contaban a sus nietos que ellos no los tenían que cometer y siempre constantemente había ese consejo, los viejitos siempre en las tardes, en la noche ya oscureciendo

empezaban a conversar o los papás con los hijos conversaban mucho... cosa que ahora no se ve...y esas cosas eran muy valóricas, que tenía el pueblo mapuche y que ahora mismo el pueblo mapuche no los tiene. Muchos mapuches que no ven a sus hijos (...) A mí eso es lo que más me gusta recordar de la *ruka*, porque ahí había mucho amor, mucha transmisión de... nosotros todavía en las tardes cuando nos encontramos conversamos de hartas cosas, eso es bonito y eso se esta perdiendo, o sea ya esta perdido ya.

Hija de Amalia en diálogo con Carmen



## Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete

“Esta *ruka* sirve hasta para un casamiento. Esta *ruka* va pidiendo mucha cosa de actividad, no es nada que decir: voy a hacer una *ruka*, voy a hacer un cumpleaños de un hijo, de una hija, una comida. Y ahí llamaría a una unión de familiares, ¿cierto?, el que tiene un poco conversa, ahí conversa con su gente, a la hora de almuerzo. Se está sirviendo y está conversando humildemente. Y como dicen que el joven tiene mejor mentalidad que los viejos que somos y entonces ellos, a lo mejor, llevan otra idea mejor que yo mismo. ¿Pero cómo teníamos que hacerlo eso?, eso es lo que teníamos que hacer, digamos, para organizarnos. ¿Quién lo va a hacer eso?, ¿quién tiene esa paciencia para hacerlo? (...) Pero la otra idea para mí, sería una esa, y la otra idea, para trabajar, todos. (...). Entonces la lana se consigue, todo eso ahí, los materiales uno los buscaría como fuera, el techo esto lo buscaría uno... era cosa que estuvieran las mujeres jóvenes ahora que están creciendo, muchas señoras ancianas que les gusta trabajar”. Rafael Calbullanca

La *ruka* se concibe como un espacio vivo, en actividad. Además representa la vida doméstica, el aspecto práctico del mundo *mapuche*, donde se teje, se duerme, se cocina y se alimenta. Por esto y pensando en la muestra del museo, es en la *ruka* donde debe presentarse y contextualizarse cierto conjunto de objetos relacionados con esta practicidad. El *witral*, el *kudi*, el *metawe*, el *küpullwe*, el *chaiwe*, la olla, la papa, son algunos objetos que según nuestros entrevistados debieran estar en la *ruka*; pero no en forma estática, sino habilitados para ser ocupados y acompañados de otros objetos que los complementan en su uso.

El fuego es también un elemento esencial dentro de la *ruka*, el cual prácticamente nunca se consumía, regulando la temperatura del ambiente y ahumando el interior de la vivienda:

“El fuego se dejaba porque escaseaba también. Nosotros enterrábamos así en una parte... las brasas que eran de madera firme amanecían bien, se tapaba con ceniza para que se conservara más seguro la brasa. Había madera firme que aguantaba lo más bien toda la noche”. Santiago Guirriman

H: Pero se iba ahumando la *ruka* por dentro también, eso la iba protegiendo, era como un impermeable que se le ponía, el mismo hollín, el humo el hollín que se va pegando eso lo iba impermeabilizando.

A: Así que bien ahumada era la persona antes porque todo el día el humo, encerrado el humo ahí...y no pasaba frío porque a orillas del rescoldo del fuego ahí se lo llevaba uno, al desayuno, en la tarde, todo el día. (...) por eso es que duraban tanto y tenían energía y fuerza y no se enfermaban tampoco las personas.

(Amalia Quilapi en diálogo con su hija)

Según los testimonios recolectados, notamos importantes diferencias en las formas arquitectónicas que en un pasado habrían tenido las *ruka* en la zona. Estas diferencias podrían radicar tanto en la ubicación geográfica de la *ruka* (posible influencia de otras zonas *mapuche*) como en la temporalidad de su construcción (influencia española-chilena). Primero, destacamos la *ruka* de forma cónica, que fue señalada por algunos entrevistados como la más antigua en la zona, la primera que ellos conocieron. Este tipo de *ruka* tendría hasta cuatro

puertas, diferenciándose de la rectangular que generalmente tiene sólo una:

“Esta *ruka* tampoco eran así. Estas *rukas* eran tejidas derechito para arriba y arriba tenía una punta, una punta no más. (...) El *mapuche* vivía en *dewiñ*<sup>4</sup>, pero el volcán no tiene roturas aquí, el volcán es un cerro alto derecho para arriba y después cuando nieva se cubre todo esto, la nieve se corre por todos los lados, la nieve llega hasta abajo. Por eso, estas *ruka* son tejidas desde el suelo hasta arriba, ahí tiene una puntita. Redondo aquí, pero con la punta arriba. (...) ¿Sabe por qué yo le digo esto?, mi abuelita conversaba del *dewiñ*, ella me contaba tantas cosas y entonces ella decía, las casas antes se hacían así, como un *dewiñ*. Pero tenía puertas, cuatro puertas tenía. Nacía desde la tierra así”. José Leviqueo

Don José relaciona la *ruka* “tipo volcán” con las nevazones. Este vínculo debiera profundizarse en una investigación exclusiva sobre la *ruka*, para llegar a ciertas conclusiones al respecto.

---

<sup>4</sup> Volcán.

## Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete

S: Ah, esta es la *ruka* de nuestros abuelos. Esta es una forma y he visto otra forma de *ruka* también, esta *ruka* ya se da otra forma porque las otras *rukas* siempre eran redondas como con una punta para arriba, pero esta ya tiene una forma rectangular.

N: ¿Y las que eran redondas las veía usted acá en la zona?

S: Sí, había todavía.

N: ¿Y de estas (*ruka* de la lámina) también había al mismo tiempo o...?

S: Sí, también. Después se empezaron a usar más de esta forma, pero las primeras eran casi siempre redondas, redondeadas y con un techo especial que se facilitaba para la construcción, llegar y armar arriba, fácil. Esta ya tiene otra forma, ya el *mapuche* en este caso tomó otros conocimientos que a lo mejor le sería más fácil o sería solamente para distinguirse de los demás, porque siempre yo considero que en nuestra gente siempre se pensó eso y ni por muy rústicos que hayan sido los antiguos siempre trataban de mejorar una sobre la otra y considero que esto podría haber sido de eso, cuando ya quisieron distinguirse unos grupos de otros empezaron a mejorar las construcciones, pero este es todo techo natural.

(Santiago Guirriman en diálogo con Nikolas)

Estos testimonios apuntan claramente a una mayor autenticidad de la *ruka* cónica por sobre la rectangular en la zona. Sin embargo, los relatos de otros entrevistados no permiten ser concluyentes al respecto:

R: La forma de la *ruka* era como la casa que se usa ahora.

N: ¿Parecida a esta (la de la lámina)?

R: No como esa, esta es una *ruka* más anterior, no sé como lo haría más trabajoso. Igual como se para esa casa, así conocí mi casa cuando estuvo mi papá.

N: ¿Parecía una casa de ahora pero hecha de troncos...?

R: Claro de todo, amarrado con *voqui*. Antes no se conocía el clavo, no se conocía el alambre, nada pos, puro *voqui* del campo no más, con eso amarraban.

(Rafael Calbullanca en diálogo con Nikolas)

Don Rafael reseña el modelo de la *ruka* del museo como anterior a la que habitó cuando niño, siendo esta última muy parecida en forma a una casa chilena de campo. Por su parte, don Pedro Nahuelhual señala que las *rukas* que conoció en su infancia eran muy similares en forma a la del museo. Debemos tomar en

cuenta que estos dos entrevistados conocieron *ruka* desplegadas en la zona del lago Lleu-Lleu, distante al sur unos 40 km. de Cañete. Por su parte, los informantes que señalaron la *ruka* cónica son de Ponotro y Elicura, estando la primera localidad a sólo 3 km. de Cañete y la segunda cercana al lago Lanalhue, unos 30 km. al sur-este de Cañete. Estas distancias geográficas bien pudieron significar diferencias en los patrones arquitectónicos de la *ruka*. También es de notar que don José y don Santiago son aproximadamente unos diez años mayores que don Rafael y don Pedro y que, por lo tanto, podrían haber conocido formas más antiguas de construcción. En ambos casos se requeriría profundizar en la investigación para dilucidar, con ayuda también del material arqueológico registrado en la zona, cuáles han sido en el tiempo los patrones de construcción y sus variaciones geográficas.

Los participantes en la investigación coincidieron en algunos puntos esenciales para considerar la estructura de una *ruka* como auténtica, aspectos que la *ruka* del museo cumple, siendo por lo tanto bastante bien evaluada. La vivienda debe estar construida con materiales naturales, con troncos nativos de

buena calidad y amarradas sus partes con *voqui* (sin la presencia de clavos y alambres). El techo por su parte debe ser una “ratonera” o techo de chupón (tipo de paja impermeable) y contar con orificios estratégicamente dispuestos para evacuar el humo. Esto último criticó don Juan Viluñir de la *ruka* del museo, la cual al contar con una sola salida de humo se ahuma más de lo normal. Esto se evitaría con otro tipo de techo, que extrae humo directo desde el fogón mediante un techo abierto en la zona central, a manera de chimenea cubierta.

Las divisiones en el interior de la *ruka* eran casi nulas. El espacio habitable contaba con un ambiente general y carecía de mueblería:

N: ¿Cuáles eran los lugares más importantes dentro de la *ruka*?

S: Eh, no había importancia ahí, para el caso nuestro no había importancia porque colgábamos un alambre al medio no más y se colgaban las ollas ahí, se construía la comida y al lado de cualquier forma se servía la comida. No había mesas, no había asientos, no había nada, y donde dormíamos era un rincón

## Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete

aparte no más (risas) y ahí dormíamos, uno para un lado y el otro para el otro.

(Santiago Guirriman en diálogo con Nikolas)

Las divisiones interiores corresponden a delimitaciones de habitaciones o camas utilizando paja y otros elementos naturales, lo cual fue señalado por doña Lucinda. Sin embargo, la complejidad de los términos utilizados requiere mayor investigación. También se habilitaban catres utilizando totora y otros elementos (Pedro Nahuelhual).

En cuanto a la orientación de la *ruka*, esta habría sido con su frontis y su única puerta dirigidos hacia el este (salida del sol):

C: Ya, y había una sola puerta...siempre una sola puerta

J: Una, a la salida del sol no más, esa puerta no más. Eran con una sola puerta las casas no tenían ninguna puerta más igual que esta *ruka*, ve que esa *ruka* (la del museo) tiene una sola puerta no más atrás esta toda cerrada por eso esta reúne más o menos las condiciones que era una *ruka*.

(Juan Viluñir en diálogo con Carmen)

En esto sin embargo no coincidió don Santiago, quien manifestó que la *ruka* se construía en cualquier dirección, siendo lo importante sólo su ubicación (cercanía con el agua, buen acceso).

El tamaño de esta vivienda estaría en directa relación con el tamaño de la familia que la ocupaba. Al ser las familias antiguas bastante numerosas (comúnmente 8 a 12 personas), las *rukas* se construían bastante grandes. La familia podía crecer al contraer matrimonio uno de los hijos, momento en el cual, si se podía, se construía otra *ruka* en la cercanía para que habitara el matrimonio y su descendencia.

El proceso de construcción de la *ruka* habría sido, al menos en Ponotro, algo lento debido a la poca conectividad para el trabajo entre las distintas familias de la comunidad. Esta actividad habría sido realizada generalmente con la ayuda de la familia cercana, la cual al ser numerosa facilitaba el trabajo:

S: Eh, demoraba (el proceso de construcción). Demoraba porque poco se congeniaba entre un grupo y otro, siempre había esa,

como diga, para decirle que... cada cual hacía lo que podía y el otro en la otra parte también.

N: ¿Y para construir una *ruka* se juntaban?

S: No, cada cual, una familia no más, la familia no más se juntaba. Ya no se usaba un sector a otro sector.

N: ¿Y llegaba toda la familia?

S: La familia, toda la familia. Siempre la familia antigua fue numerosa; una familia se componía de varias, ocho, diez personas, y entre un buen número el trabajo se hace rápido y con ganas de hacer su trabajo lo hacían rápido.

N: ¿Eso era contando hijos, sobrinos, o la familia más cercana no más?

S: Sí, entre hijos no más, hijos y sobrinos, porque siempre había hermanos que se llevaban mejor en el ambiente así que hermanos y sobrinos aumentaban la familia. Nosotros mismos sin ir muy lejos fuimos así, mis padres eran dos hermanos que siempre trabajaron juntos y vivieron juntos y sus construcciones, todos esos trabajos los hacían entre los dos y entre los hijos de ambos.

(Santiago Guirriman en diálogo con Nikolas)

Por último, es de recalcar cierta jerarquía en la construcción y emplazamiento de las *ruka*, expresado por uno de nuestros entrevistados:

“Algunas eran grandes así, redondas, esas eran las casas que se hacían los reyes así, los cacique. Porque tampoco un cacique estaba afuera, esta estaba al fondo ahí. Tal como Contulmo aquí, en Contulmo había uno que se llamaba Contulmulay el hombre ese, y ese hombre era el que mandaba aquí todo esto. Él ordenaba, pero tenía sus guardias afuera. Entonces ahí iban cuando llegaban a visitarlo, a conversar con él, hablaban primero con el guardia de si era posible pasar a conversar con él, con Contulmulay ¿por qué se llamaba Contulmulay? Es que este hombre era muy potente, muy poderoso, no le hacía el dentro nadie”. José Leviqueo

Según esto, algunos caciques importantes podrían haber accedido a viviendas de mayor tamaño y mejor ubicación que el resto de los habitantes, refutándose así el postulado de uniformidad jerárquica en los asentamientos *mapuche*.

## Witral

**“Sí, este es un witral, witralkamul o witralkamal. Cuando antes se tenía eso se llamaba witralkan, un telar”.** José Leviqueo.

Frente al *witral*, o telar, lo que sucedió fue que la mayoría nos nombró más que nada los elementos que la componen además de mencionar algunas de las formas con que teñían las lanas que ocupaban dentro de los textiles.

En el momento de la entrevista la mayoría mostraba, ejemplificando con la fotografía de la carta, los nombres de cada una de sus partes y no nos describieron sus funciones ya que al mostrarlo con la foto quedaba claro. Pero para que dentro de este informe queden de una mejor forma ilustrados estos elementos hemos recurrido a referencias bibliográficas<sup>5</sup> para buscar definiciones de cada uno de ellos, mencionando quiénes de nuestros entrevistados los nombran de la misma manera.

---

<sup>5</sup> Quilapi, Amalia (1999) *Witral tradicional de Arauco*; Wilson, Angélica (1992) *Textilería Mapuche, arte de mujeres* y Martínez, Alejandra (2001) *El Lenguaje de la Luz del Sur*.

Iremos, además, contrastando dichos nombres con la foto que se encuentra en exposición en el museo, la que describe cada una de las partes del *witral*, para así poder tener otra referencia, esta vez con lo dicho en el museo.



*Tonon*, palito con hebras, facilita el paso de la trama (Quilapi: 1999). Es una vara horizontal similar a la cruzadilla de 1,5 mts de largo, aunque su función es diferente (Martínez: 2001).

*Tononwe*: vara de coligüe que sirve para separar los hilos de la urdimbre, facilitando de este modo el paso de los hilos de trama (Wilson: 1992).

Este *tonon-tononwe*, aparece mencionado tanto por don José Leviqueo como por la señora Lucinda, que para don Miguel Leviqueo lleva el nombre de *tonen* y *tonon*. También aparece con el nombre de *tonon* dentro del dibujo del Museo. Ahora, no queda claro si *tononwe* es otra pieza o corresponde también al *tonon*, como señala Wilson, pero también el sufijo *we* puede implicar “que lo sostiene”.

*Huicha-huichalwe*: *wichawichalwe* en Wilson son los largeros, *Witralwe* en Martínez son dos varas verticales, de 2,5 a 3,0 mts de largo por 3" a 4" pulgadas de diámetro. *Wicha wichawe* en Quilapi es otra de las expresiones para referirse a los largeros o

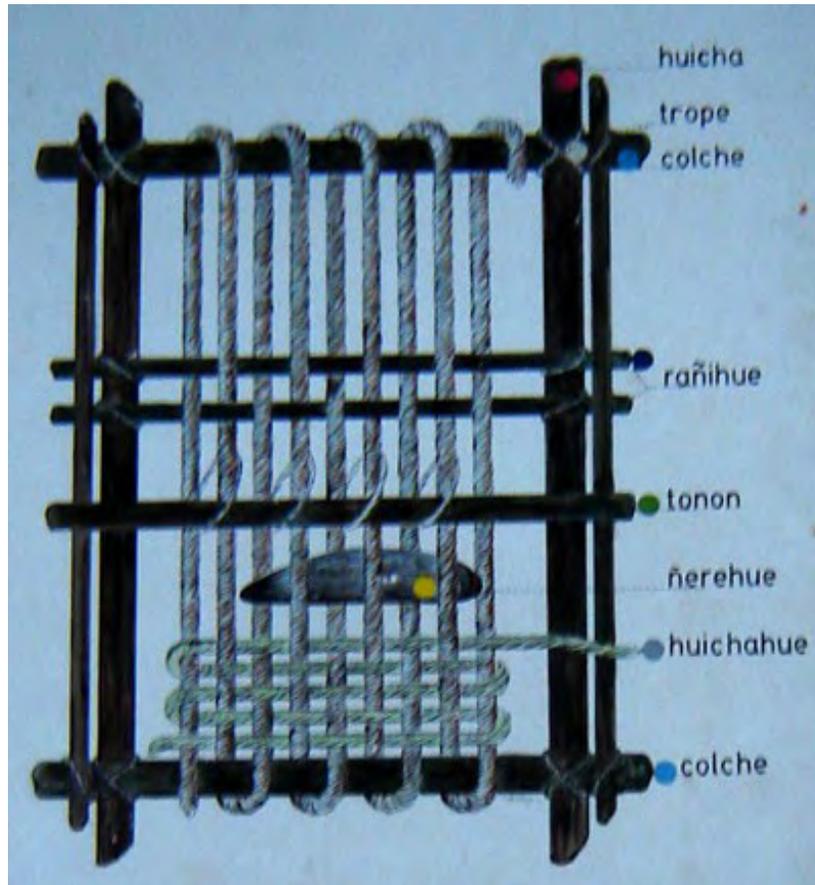
varas verticales del *witral*, pero lo correcto, según ella, sería *witra witrau*.

Este nombre aparece mencionado por don Miguel Leviqueo y la señora Teresa Catricura, y por Rafael Calbullanca. Con este nombre pasa lo mismo que con *tonon-tononwe*, parecen inseparables y aparecen a la vez dentro del dibujo del museo como si efectivamente fuesen dos cosas distintas pero estrechamente relacionadas.

*Ñirewe*: en Quilapi aparecen varias acepciones *ñereo*, *ñirew*, definiéndolo como instrumento de hueso de ballena alisado con el que se aprieta las hebras del telar.

Este nombre es mencionado por don José Leviqueo, doña Juana Leviqueo, don Miguel Leviqueo y don Juan Viluñir. Estos dos últimos reparan en la diferencia de pronunciación entre la palabra en *mapudungu* y en español. Este instrumento de hueso aparece como *ñerehue* en el museo.

## Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete



Existen dos nombres que son mencionados por don Juan Viluñir. Este nombre es el *paraparawe*. Lo encontramos en la bibliografía definido de la siguiente manera

*Parrapahue* en Quilapi aparece como uno de los instrumentos usado para tejer a telar, consiste en una regla o tableta con que se va cruzando el tejido. *Paranpawe* en Martínez es una tabla de superficie muy suave. Se usa para separar las hebras del urdido. De 1,2 mts de largo por 10 cm de ancho.

Pero don Juan nombra el *paraparawe* al parecer como los largueros, y *polpowe* como esta tabla de la definición:

”Éste que va haciendo la, que va sosteniendo el tejido, el palito”. Juan Viluñir

Lamentablemente no tenemos el contraste con el dibujo del museo ya que en éste no aparece el elemento del que hablamos. Un último concepto que aparece es el *kelow* o *klove*, que son los *colche* en la foto del museo, son nombrados por Miguel Leviqueo, la señora Teresa Catricura y Rafael Calbullanca.

*kolowe* o *kelgo*: vara horizontal del *witral* o travesaño en Quilapi. En Wilson que aparece como *külowe* definidos como los travesaños que componen el telar, ubicados en forma perpendicular a los largueros y sirven para tensar los hilos de la urdimbre.

En cuanto a las maneras que se tenían de teñir, como sabemos ésta era natural utilizando palos o raíces. Veamos lo que nos dice Lucinda Antil:

“Claro con palos, raíz, como roble, con ese con las cáscaras teñían. Plomo también se teñía la lana con una tierra que sale debajo de... cómo es que se llama... *rovü* -decía mi abuelita- *rovü* con tronco nalca, ahí se echa la lana y se hierve en una olla, olla grande, olla de fierro no más. Yo lo vi a mi abuelita que así teñía para mantas”

Finalmente, es ella misma quien nos señalará el lugar correcto donde éste objeto debe ir puesto en el Museo para que se entienda el proceso y el contexto de uso:

“*chiwitral* podría estar *inaltuchiruka* porque en *ruka* uno hace *witral*, en el verano, en el invierno, ahí trabaja”.  
Lucinda Antil

## Küpullwe

Este objeto presentó algunas dificultades al momento de su identificación por parte de los entrevistados, ya que la imagen utilizada corresponde a un *küpullwe* incompleto (probablemente sin terminar o que ha perdido algunas partes) y por lo tanto se asocia con un artefacto aún en construcción, generalmente un telar. No obstante, al ser superada está confusión, era ampliamente reconocido como parte del diario vivir de los bebés y sus jóvenes madres en la *ruka*.

Fue usado en los primeros meses de vida de los infantes hasta principios del siglo XX. Se hacía de lana tejida y cuero afirmados en un bastidor sostenido por ataduras de fibra vegetal. Las mujeres lo llevaban en la espalda mientras realizaban las labores domésticas o lo dejaban cerca suyo dentro de la *ruka*. Tenía por objeto permitir a la madre estar con su hijo en todo momento, mientras éste yace en una posición considerada como óptima para su buen desarrollo físico e intelectual. El niño se envolvía completamente hasta los tres o seis meses, momento en que se

le liberaban las manitas para que pudiera jugar con ellas estando en el *küpullwe*.



“Este es el *küpullwe* que lleva la guagua, esto se echa en la espalda y se hace la guagüita para adentro”. Isabel Pilquimán

“Éste se lo colgaban a la espalda y seguían trabajando igual, trabajaban con la guagüita en la espalda. Era cosa que siempre el mapuche aunque hubiera sido rústico pero siempre tenía sus ideas para poder facilitar más su trabajo, porque yo considero que esto era para eso, que tenía su guagua y el trabajo no lo dejaba de hacer. Esto se lo ponían no más y seguían haciendo su trabajo y la familia se acostumbraba que andando así el mismo movimiento de la persona como que la guagua se entretiene porque se está moviendo para un lado y otro y de diferente forma. A la guagua porque era como si estuviera en una parte y estuviera moviéndose, entreteniéndose. Para eso era esto. Dejaron de ocuparse ya hace años ya. La gente antigua lo ocupaba mucho, nosotros empezamos a conocer esa historia pero ya no se usaba eso, pasó el tiempo de esos trabajos.” Santiago Guirriman

“Aquí se utilizaba de *colihue*, *colihue* redondo amarrado y abajo se le hacía un techo con *pita*, torcían *pita* así o con *ñocha* y después le colocaban blandura así, cuerecitos de oveja.” Rafael Calbullanca

“Mi hermana se crió así, como yo era mayor me acuerdo de haberla visto. Claro que fui malillo parece, a veces iba y le plantaba un empujón y se caía y me ponía a llorar para que no me hicieran nada. Ella se crió en el *küpullwe*, ahí estaba jugando, con las manitos así. Porque los niños se empaquetaban, se envolvían bien, las manitos derechitas al lado para que no salieran defectados, los piecitos, las piernas. Si cuando le venían a soltar los brazos tendrían tres meses. El *küpullwe* es recto, lo dejaban parado cerca de la puerta, cuando lloraba quería pecho ahí mismo le daban. Cuando ya era hora de cambiarle, lo cambiaban y lo dejaban ahí de nuevo. Al caminar ya no lo ponía más ahí.” José Leviqueo

Como ya se señaló, el objeto presentado en el naipe y que actualmente está en exhibición luce incompleto. Algunos entrevistados en este trabajo y en su precedente<sup>6</sup> señalaron que le faltan las tiras para amarrar a la criatura y un aro de madera a la altura de la cabeza, además parece viejo y desgastado.

---

<sup>6</sup> Martínez, Menares, Mora & Stüdemann (2005) *Primeras Jornadas de Reflexión con las Comunidades Mapuche*.

Ellos indicaron que debía presentarse el artefacto bien acabado y en buen estado.

Aunque las mamás también lo llevaban a fiestas y ceremonias se recomienda ubicarlo en la nueva museografía como elemento relacionado con la *ruka*.

Dentro de la *ruka* cumplía una función similar el *chiwe*, círculo armado con varas de *colihue* atadas con *ñocha* que colgaba desde el techo dentro de la *ruka*. Allí dormían los infantes, a veces se le ataba un cáñamo para mecerlos a distancia o las mujeres lo empujaban suavemente mientras realizaban distintas labores.

## Kudi

El *kudi* fue expuesto en nuestra carta tal como permanece en el museo, es decir, la piedra base de molienda en solitario sin la mano de moler. Todos los entrevistados coincidieron en que es necesario exponer este objeto completo, ya que sólo de esta forma es posible reconocerlo:

L: *Kudi* para moler harina, *mültren*, *nielaychimano*<sup>7</sup> no más.

H: Por eso no se nota que es *kudi*.

L: Tiene que tener la mano entonces.

G: ¿Cómo se llama la mano?

L: *Ñumkudi* -decían-

(Lucinda Antil en diálogo con Gerardo)

Respecto a su uso, el *kudi* fue en el pasado una herramienta fundamental para la alimentación de la familia *mapuche*. Mediante estas piedras de molienda se preparaba la base para muchas comidas, como lo es la harina, con lo cual se lograba

cierta independencia de la *ruka* frente a los alimentos procesados que se ofrecían en el pueblo:

A: Sí pues la harina cruda y después se cernía no mas, con un cedacito redondo así...se cernía, se sacaba el hollejo y el y la harinita molía de ese se hacia el pan, imagínese...todo natural si poh, todo natural

C: Harto trabajo

A: Sí trabajo pero todo natural, no se comía nada de coso de... tallarines, arroz no se veía. Y tampoco la gente no conocía el pueblo.

(Amalia Quilapi en diálogo con Carmen)



---

<sup>7</sup> No tiene la mano.

## Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete

Otras preparaciones de molienda importantes señaladas por nuestros entrevistados, son el *catuto* y otros tipos de trigo partido; el *ngokin*; el arroz partido; la harina tostada; el ají molido y otros condimentos. La preparación del *catuto* es descrita por don Rafael:

“El *catuto* es un trigo cocido que las viejas lo lavan bien ese trigo antes de echarlo a cocer, son inteligentes algunos, uuhh, lavan bien y los estrujan así con la mano, se tira como a pelarse el trigo remojado y ahí de eso el *catuto* queda lindo, medio blanqueado así. ¿Quién come *catuto* ahora?, nosotros tampoco comemos *catuto* ni aunque seamos *mapuches*”. Rafael Calbullanca.

Este trigo cocido luego era molido en el *kudi* para dar forma al *catuto*. Además de este alimento, otras preparaciones son descritas y recordadas con cierta nostalgia:

“Esto aquí hacían muchas cosas los viejos, se hacía la harina tostada lo primero, hacía el arroz partido la mamá, se hacía el *ngokin* de arveja, molían la arveja ahí tostada,

después la arreglaban la mamá y le daba a cada uno un pelotoncito con poquito de *merken*”. Rafael Calbullanca

Algunas de estas preparaciones no pueden entenderse sólo desde la utilización del *kudi*, sino deben relacionarse con otros implementos y procesos (como vimos en el *catuto*). Es el caso de la harina tostada, donde el *kudi* se ocupa para el proceso final:

“Antiguamente se usaban callanas de greda, de ollas. Se revolvía, se calentaba la arena... se echaba arena adentro y se hacía fuego adentro de la olla y después con una paleta se revolvía y se sacaba la arena y había otro lavatorio afuera también de greda y ahí echaban lo que sacaban ahí y después el trigo, aprovechando la callana esa, le echaban el trigo y le daban un par de revoltones y después le echaban la arena. Llegaban a sonar, a reventar los trigos: ta, ta, ta. Y quedaban gorditos los trigos, bonitos, y la harina más sabrosa que quedaba. Y ahí ya tostadito lo sacaban a un *llepu* que se llama, una cosa grande, y de ahí iba... después pasaba a la piedra”. Pascual Pilquiman

La molienda era tarea principalmente de la dueña de casa, quien realizaba todo el proceso de cocina. Sin embargo, los hombres también auxiliaban en esta labor:

“Cuándo estábamos allá en la comunidad de Wide, mi mamá nos hacía moler en estas piedras para que aprendiéramos”. Juan Viluñir

La molienda era sencilla pero también ardua. La calidad del *kudi* jugaba un rol importante en la intensidad de este uso:

“En el suelo, se barría bien no más, un pellejito se ponía una en las rodillas y se ponía a moler. Cuando es buena la piedra se avanzaba rapidito, cuando no es buena la piedra ahí se salía callos en las manos”. Lucinda Antil

En cuanto a la fabricación, se necesitaban piedras grandes, más o menos alargadas y bien sólidas, las cuales se recolectaban en el campo. Después se le aplicaba un breve proceso de ajuste al lítico para que su superficie quedara apta para la molienda:

“Se buscaban en las partes donde hay piedras. Ahí para el lado de Cayucupil hay hartos conjuntos de piedras, hay del tamaño que se busque; y ahí se busca la piedra más apropiada y se arregla con un fierro que se prepara, se aplana, se alisa bien. Ahí se ve como una piedra no más, pero tiene una parte plana, bien plana, adonde se pica y queda parejita la piedra, como la piedra de los molinos de moler trigo, algo así parecido”. Santiago Guirriman

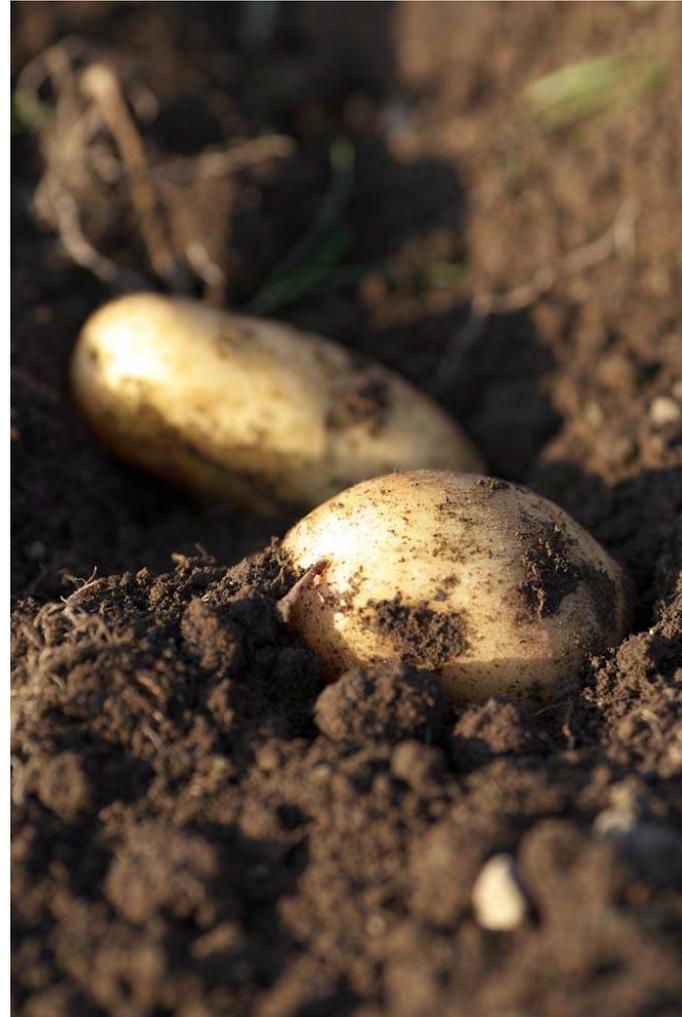
El uso del *kudi*, como hemos descrito, está asociado a actividades alimenticias realizadas en la *ruka* o alrededor de ella. Por esto y como señalaron expresamente doña Lucinda, doña Isabel y don Pascual Pilquiman, el lugar de estas piedras de moler está en la casa *mapuche*.

Con la incorporación de los molinos eólicos e hidráulicos, además de la creciente dependencia de las comunidades a los alimentos procesados que se venden en el pueblo, el *kudi* es utilizado en menor medida, no obstante es un objeto asociado a muchos recuerdos.

## Poñi

Para varios de los entrevistados la papa está entre los primeros alimentos que existieron en la tierra y que habrían constituido parte fundamental de la dieta de los antiguos. A su entender, esa papa era capaz de germinar en la montaña, en la roca, y ellos -los *mapuche*- fueron transformándola, convirtiéndola en la papa lisa, sana y comestible que conocemos hoy.

“Esta papa está desde que hubo tierra creo yo, porque hay papas metidas entre las roscas donde no se mete nada, está la mata de papa. La papa quedó como un arbusto en la tierra antiguamente, como todo, como cualquier árbol. Después la cultivó más la gente. Por eso la papa se desarrolló y ahora no es la papa antigua ¡ésta cuántas veces le han sacado variedad de semillas!”. Pascual Pilquiman



“Hay otra historia que las papas fueron nativas de esta tierra, se criaron o se reconocieron en las montañas que había que eran estas las papas las primeras que se alimentaron los mapuches, pero que después se fue cultivando a fin de mejorar la papa y esa es la que se ve últimamente como consumo general. Para mí que esa es la historia de la papa, porque proviene de la papa de los antiguos, que en la montaña había papa y esa es la que últimamente se fue transformando en alimento de consumo, siempre mejorándolo sí. Ya no era hojuda como la antigua, era más lisa, más sana, más útil para la comida”. Santiago Guirriman

Lamentan la reciente pérdida de muchas variedades de papas cultivadas y consumidas en la zona, como la “morada”, “reina negra”, “zambrano”, “*vilupoñi*”, etc., que tenían “carne” de otros colores, texturas y sabores, más “blandas y dulces” que las que predominan hoy en día.

“Era un tipo especial de papa que sólo yo tenía, larguita así, con ojitos, moradita, la carne era distinta. Y otra papa se

llama zambrano, cuando lo pelaban era rojita, medio lila adentro la carne pero encima era blanca la papa. Y otra se llamaba papa reina negra, también era morada adentro la carne de la papa. Así como pancito era esa papa. Esa papa ahora no se ve. Se terminaron las semillas, esa era encima blanca la cáscara, adentro era media morada cuando la pelaba la carne”. Lucinda Antil

“Antes habían de esas papa *kila*. Había una borrega marina, la reina negra,...había otra que no sé como se llamaba, era hojuda, que daba puras papitas chicas pero daba harto, esa la papa antigua y había otra papita esa *vilupoñi* una papita colorada, otra negra pero eran bonita, esa se usaban mucho antes ahora ya no queda, de esa papa no se ven la negra. Tampoco una borrega amarilla era muy buena papa... todo esto se terminaron pero a lo mejor en otra parte pueden haber... para poder encontrarla... yo tenía un tío que tenía harta *poñi*”. Amalia Quilapi

“Esta es una papa mas antigua tiene que ser de *mapuche*, esto no lo alcanzo a ubicar yo, no lo conozco, hay una papa negra que es más alargadita y a ese le decimos nosotros *vilupoñi*, papa culebra le dicen, papa culebra, este es una papa originaria de aquí”. Miguel Leviqueo

Se destaca, junto con la variedad de tipos de papas las diversas preparaciones que hacían con ellas.

“Claro que comíamos. Ahora uno como *wingka* ya no come, antes se rayaba la papa *mülkao* -se decía- pero ahora nosotros como el *wingka* decimos milcao. Se rayaba la papa con un rayador y ese se hacía como un pan, se ponía en el fuego. Cuando hay brasas, también en la olla se cocía. Con *poñi* también enterrada en las cenizas.” Lucinda Antil

Y se rescatan otras preparaciones y alimentos propios de su cultura:

“Aparte de las papas comemos trigo pues, porque el trigo se hace mote, se hace locro, harina tostada. Esas son las comidas de los *mapuche*. Hacen el *mültren*. La papa se hace papa cocida, *milcao*, sopaipilla con la papa molida igual como hacer papa rellena. Se revuelve la harina con papa cocida, se muele y se hace la masa a pura papa no más. Quedan ricas, blanditas, con sabor. No le echa nada de levadura, ninguna cosa. También caldos, sopas, caldo de papas con locro, papa con harina tostada. Todo eso hacían antes.” Juana Leviqueo

“Poco se come ahora lo que se comía antes. No ve que a la gente joven todo no le gusta la cosa que se comía. Antes se comía la papa, se hacía el locro de trigo, eso se comía. Se molía en el *kudi*, quedaba como el arroz del *winkga* y ese se echaba a la comida, con papita se hacía. O yuyo se le echaba a la comida ¿y ahora cuándo van a comer yuyo la gente? *chilkonaporkachilkopoleo*<sup>8</sup> se comía con papita cocida, se hacía un caldito con locro, con poleo. Ahora ya

---

<sup>8</sup> Caldo de yuyo y caldo de poleo.

no hay poleo, pocas partes hay poleo, antes era harto. Eso se comía así.

Hoy comen arroz, tallarines, cosas de *wingka*. Antes se hacía mote, igual el catuto, catuto le dice el *wingka*, *mültren* se llamaba el catuto, *mültren* se hacía. Se cocía el trigo, se pelaba el trigo, se echaba a cocer, se hacía el *mültren*. Con *dengüll*<sup>9</sup> se hacía lo mismo, se cocía, se molía, se hacía una masa cocida. Ya también comí yo ese, me gustaba porque era rico. Ahora no hay tampoco, se perdió todo eso. No sale por acá”. Lucinda Antil

También se menciona su valor actual en la economía doméstica, mostrándose así como un elemento que ha acompañado a los *mapuche* a lo largo de toda su historia.

“Es importante porque la papa es algo de primera necesidad especialmente aquí en Cañete, porque esta sirve como el pan de cada día también, de repente la gente no tiene el pan hace unas papas cocidas y se sirve con

---

<sup>9</sup> Variedad de poroto.

cualquier cosa, en vez de pan, cuando está barata la papa la gente come más papa que pan. Bueno ahora la papa está bien cara también y el pan también está caro, pero esta papa cuando está barata la gente prefiere hacer unas papas cocidas y lo acompaña con cualquier cosa y ya tiene pa' el almuerzo.” Juan Viluñir

Respecto a su ubicación en la nueva exhibición mencionan que debe estar en la *ruka*, entre los elementos propios de la *ruka*, vinculado -por ejemplo- al *kudi*.

Además, motivadas por este objeto dos entrevistadas hicieron ver que faltan, como elementos importantes de la actividad culinaria *mapuche*, la olla de fierro y la olla de greda (Isabel Pilquimán y Juana Leviqueo), acotación que ya había sido señalada el año 2005<sup>10</sup>.

Otro elemento asociado a la papa que se sugiere debiera ser incorporado en la museografía es el fuego.

---

<sup>10</sup> Martínez, Menares, Mora & Stüdemann (2005) *Primeras Jornadas de Reflexión con las Comunidades Mapuche*.

“El fuego se dejaba porque escaseaba también. Nosotros enterrábamos las brasas, que eran de madera firme, amanecían bien, se tapaba con ceniza para que se conservara más seguro la brasa. Había madera firme que aguantaba lo más bien toda la noche”. Santiago Guirriman

El fuego, junto con ser parte importante del mundo espiritual *mapuche*, no sólo es utilizado para cocinar y abrigar. Pudimos observar que es un buen gesto de bienvenida recibir a los invitados con un fogón bien preparado; además los entrevistados indicaron que es usado para limpiar, para quemar la mora y la maleza del campo. Por ello recomiendan que la nueva museografía incorpore al menos “un *kütralwe*<sup>11</sup> donde cuelguen la olla, como se tiene en la *ruka*, tiene que estar ahí para que esté completo el museo”. Juana Leviqueo

---

<sup>11</sup> Fogón.

### **Ketrumetawe<sup>12</sup>**

El *metawe* seleccionado para la investigación, al ser pequeño y tener forma de ave, es un cántaro más bien fino, utilizado en general para servir líquidos. Fue asociado por lo entrevistados principalmente a las ceremonias *mapuche* como jarra para servir el *müday*<sup>13</sup>; sin embargo, también jugaría un rol práctico en el ámbito de la *ruka*, al servir como receptor de todo tipo de líquidos y para hervir el agua.

“Y este, el patito con *müday* puede ir en la fiesta *mapuche* también. Porque en la fiesta el *mapuche* tiene el *müday*. El patito tiene que ir con *müday* porque el *müday* es *mapuche*. Ellos –decían– hacían en barril *müday*, le escuchaba a mi bisabuelita. *Amuychirukamewkavey*<sup>14</sup> ¿se puede poner en dos partes? porque siempre se utiliza el *müday* en la fiesta, se lleva en el patito, *tiecharru*<sup>15</sup>”.

Lucinda Antil

---

<sup>12</sup> Jarro pato.

<sup>13</sup> Chicha.

<sup>14</sup> Va también en la *ruka*.

<sup>15</sup> Ese jarro

“Se utilizaban siempre cuando hacían fiestas, para tenerlos como una cuestión especial, para servirle a otro, para servirle a los viejitos se usaban esos”. Santiago Guirriman



Respecto al diseño ornitomorfo, en general se le aprecia una forma de pato, aunque se apunta que existen otros que representan a esta ave en forma aún más acabada, con la cola más pronunciada (Juan Viluñir).

Doña Juana detalla el diseño:

“Es un pajarito que vive en el lago, en el mar también. Entonces así se dibujaba. Antes mi abuelita hacía ollas, ollas para cocinar. Hacían ollas de palo también, platos de palo. Para cocinar eran de greda. A algunos les ponía una orejita y una jetita decía que era el *wün*<sup>16</sup>; esta es la cola, igual que el ave. Después ya hicieron con forma *achawall*.<sup>17</sup>”. Juana Leviqueo

Se diferencia así el *ketrumetawe* de otros *metawe* de mayor capacidad y de diseño simple que servían para trasladar líquidos (sobre todo agua) en forma más práctica (se nos dijo que en el *ketrumetawe* también se trasladaba líquido, pero la capacidad del

que investigamos no excede el medio litro). Se le llama también al *metawe* como *charru*. Para doña Amalia, el *ketrumetawe* es más grande que los *metawes* o *charrus* normales.

Aparte, existían otros cántaros para almacenar agua y *müday*, que servían también para fabricar este licor y para cocer greda. A estos enormes recipientes (de veinte, treinta, hasta cincuenta litros) se les llama *menkuwe*:

L: El *menkuwe* es más poh, así (aprox. 1 metro de alto), quince litros, veinte litros. El *menkuwe* era el *menkuwe*, para ir a buscar agua era el *metawe*. El *menkuwe* era como para tener refresco, siempre fresco. La gente *mapuche* enfuertaban eso y lo tomaban con harina tostada y otras cosas más.

G: ¿Qué llama enfuertar?

L: Cuando quedaba rico quedaba como cerveza. Ese es el *müday* rico, chispea como cerveza. Eso se hacía en *menkuwe*, antes. Todo siempre de greda.

(Lucinda Antil en diálogo con Gerardo)

---

<sup>16</sup> Boca.

<sup>17</sup> Gallina.

La fabricación de los *metawe* es realizada con greda o *ragko*, la cual es obtenida y trabajada por maestras especializadas:

“Esto lo soban igual como la harina, cruda, la maestra; y ahí lo hacen como una culebrita y ahí lo van haciendo... esta es una maestra que la hizo, no es cualquiera persona”.

Rafael Calbullanca

Una vez confeccionado el objeto crudo, éste es cocido de dos maneras para lograr su solidez final: administrándole agua hirviendo en su interior o bien, la técnica más simple, hirviéndolos adentro de cántaros grandes (*menkuwe*) donde pueden cocerse varios a la vez (Juan Viluñir).

Junto a los *metawes* se fabrican también, platos, ollas y otros recipientes. Se destaca que el proceso es totalmente natural: greda, agua y fuego (para hervir) son los componentes. El color del artefacto depende de los distintos tipos de greda y de los niveles de cocción:

“Lo que hacían pa’ que quedara de un color distinto, algunos los cocían más, quedan más rojitos y otros los cocían menos quedaban así medios cobrizos (plomizos), y para los que quedaran negros, los quemaban...quedaban negritos (...) que se pasara de cocción, así que habían tres colores más o menos, pero eso lo hacía el fuego no lo hacían con pintura ni con nada...sino lo hacían, porque de adónde iban a sacar pintura. Ah, lo que le colocaban después, porque después nosotros ya cuando vivíamos aquí mi papá tenía una tía que trabajaba la greda y había una tierra roja parecida a la cera que se le coloca al piso que salía en los cerros así... salían unas vetas de tierra rojita que el *mapuche* le llamaba *rovü* (...) y con eso le daban otro color a la greda quedaba lindo porque esa era como una tiza de color así era un color bien encendidito”.

Juan Viluñir

El proceso de fabricación en greda es llamado *widüll* y al artesano que confecciona los objetos se le denomina *widüve* (Juan Viluñir).

## Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete

Para lograr un *metawe* de buena calidad en cuanto a solidez y vida útil, es necesario también que la materia prima sea óptima. Hay ciertas zonas donde la greda tendría características propias para estos fines:

“Aquí algunas lo han hecho pero se parte, a lo mejor no es *rovü* pienso yo. Igual cuando vinieron a cocer, porque este fuego está bueno para cocer, vinieron a cocer sus cositas que hicieron, los vino a buscar y cuando llegó allá llegó todo partido allá, allá al hotel. Yo por eso digo que no debe ser *rovü*, o no debe ser *rovü* buena. Yo sé que mi abuelita mandaba a hacer *metawe* allá a Calebu, allá iba, mandaba a hacer, allá pagaba y iba buscar su cántaro ¡pero duró cuánto!”. Lucinda Antil

Sin embargo, una excelente materia prima y una fabricación esmerada por la maestra no aseguran una larga vida para el cántaro. Siempre debemos contar con imponderables en su utilización:

“Yo siempre iba a buscar agua en el río, de allá sacábamos agua. Pero en veces uno yo, como siempre joven una, cabra loca yo, pescaba así no más el cántaro y se salían las orejas. Mi abuelita siempre me decía agarra con cuidado el *metawe*, *tukeymi* con cuidado -me decía- *tripayñipilu*; *tripatuyñipilu* y me ponía a llorar para que no me pegara mi abuelita, me ponía a llorar con mi cántaro sentada ahí, ahí me encontraba y me decía *travoniñimetawe* -me decía- pero no me pegaba. ¡Como me ponía a llorar antes!, siempre pillaba una cuando chica”. Lucinda Antil.

Por último, debemos señalar que el *ketrumetawe*, en su función ceremonial, debe ir acompañado del plato de greda:

“En el rewe donde se hace la ceremonia el mapuche tenía que haber de esto solamente y un platito de greda igual donde estaba el mote, en esto se servía el *müday*, el plato de greda el mote, la carne”. Juan Viluñir

## Ikülla

Para esta pieza en particular, a diferencia del *trarilongko* como vimos, existe acuerdo general de qué es, cómo se hacía, quiénes lo ocupaban, de dónde es el de la fotografía, etc. Partiremos entonces por el como se nombra en *chedungu* este objeto:

“Esto se llama *ikülla* en *mapuche*. *i kü lla*” Juana Leviqueo.

J: este también es otro tejido, la *ikülla*, el rebozo.

S: *ikülla* [marca la “ü” y alarga la “ll”]

J: ahora lo llaman por *ikila*, pero el nombre perfecto “*ikülla*”, con la lengua pegada al paladar, cuesta. José Leviqueo y Francisca Cheuquelao

Si bien están todos de acuerdo en que es un rebozo ocupado por las mujeres, *ikülla* como se señala, la fotografía que ocupamos fue el de una *ikülla* en especial que está en exhibición dentro de la museografía actual. Éste tiene características especiales las cuales vamos a ir detallando a continuación.



## Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete

Para empezar y como ha coincidido con las piezas que tienen relación con los tejidos y vestimentas, el que vemos en la foto no corresponde al que se usaba dentro de la zona de Arauco:

“Esto usaban los temucanos, los arribanos, para allá (señala hacia el suroriente) para acá para la costa se usaba entero negro, no con estas cintas.” Juana Leviqueo

“Mire, esto lo vi yo hará unos cincuenta años pero lo usaban los *levünche*, de Purén. Eso, más de cincuenta años atrás”. José Leviqueo

“Este usaban por ahí por Temuco. Las temucanas eso usaban. O azul o rojo en listas”. Lucinda Antil

“Ese *ikülla* es más de Temuco”. Miguel Leviqueo

Como vemos el que ocupamos dentro de nuestra metodología corresponde a un rebozo ocupado más al sur de la zona que ellos mismos señalan como *lavkenche*. Desde Purén hacia el sur

al menos se señala el uso de la pieza de la fotografía. En esta zona, en cambio, se veían *ikülla*:

“Puro negro no más era antes, ahora están saliendo éstos”.  
Francisca Cheuquelao

“Acá eran sin dibujos, así no usábamos nosotros acá antes, era negro entero”. Lucinda Antil

“El *ikülla* de Arauco es de otra manera, es negro, pero tiene flecos igual como éste”. Miguel Leviqueo

Por lo tanto la diferencia fundamental está dada nuevamente por el color. Así como también pasa con el *makuñ*, la *ikülla* que se utilizaba en un principio en esta zona era monocroma, teñida de manera natural:

“Este rebozo ya también es moderno, yo conocí los rebozos que se hacían las *lagmuencitas* antiguamente lo hacían ellos de lana de oveja y lo teñían con...árboles naturales lo teñían con hojas de *boldo*, *murtilla*, *radal*,

*peumo*, con cáscaras de árboles, estaba el *hualle*, *maqui* y así varios árboles que tiñen un color natural que no se destiñe nunca, que nunca se destiñe...el tronco de nalca... entonces esas eran las tintas que habían para teñir lana,... éste no, porque éste está confeccionado de fábrica, éste no es hecho de mano si". Juan Viluñir

A través de los relatos, pudimos constatar que el *iküll*a que fue tomado como referencia es un producto elaborado de fábrica el cuál empezó a usarse a partir de los años '60:

"Cómo se llaman estas que siempre decían antes las *lagmuencitas*...me había comprado un rebozo de la lana merina o algo así se llama esto.....como el año '60 que ya empezaron a utilizar éstos... esto salían hecho de las tiendas en las tiendas se vendían mucho, en Purén había una tienda...el Turco Camilo que le llamaban, estaba lleno de estos rebozos, hasta *chamales* se vendían mucho... también salían de este mismo paño pero negro o azul marino<sup>18</sup>". Juan Viluñir

<sup>18</sup> Es interesante esta cita ya que si la comparamos con lo dicho por don José Leviqueo acerca de que él vio este tipo de *iküll*a ocuparse por los

El uso dentro de Arauco de este tipo de rebozos de fábrica pareciera haber sido gradual, por lo que se puede deducir de lo dicho por los entrevistados:

"Después cuando ya la gente comenzó a acomodarse y a tener como hacerlo más fácil, se compraban. Como el comercio siempre se ha entusiasmado con el gusto de la gente, los traían y ahí se compraba. Últimamente se ha empezado a comprar, traía el comercio para vender y se utilizaba, pero de primera eran puros tejidos de los mismos mapuches que hacían, había telares especiales donde se hacían los tejidos tanto para las mujeres como para los hombres". Santiago Guirriman

Pareciera ser que una vez que se comienzan a utilizar este tipo de rebozos, dentro de las distintas zonas se prefieren algunos colores para su utilización, al preguntar sobre cuales serian los colores más usados dentro de la zona vemos que el verde es el que más se señala al respecto:

*Ielvünche* del lado de Purén, podríamos llegar a asociar este hecho con que eran producidos precisamente dentro de ese sector, aún cuando seguramente la tienda que menciona don Juan no debe haber sido la única.

## Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete

“No, es igual, en todas partes son iguales. Solamente por los colores de repente. Aquí se usa mucho el verde, en esta zona; allá para el alto se usa el rosado; y en Temuco igual se usa el rosado. El azul se usa por allá por lago Budi”

.Isabel Pilquiman

“Si, esta verde se usa más”. Juan Viluñir

Por último, al preguntar acerca del dónde o para qué eran ocupadas estas vestimentas, esto quiere decir si es que era de uso cotidiano o ceremonial, se señala que en tiempos antiguos eran ocupadas por todas las mujeres pero no queda claro si solamente en ceremonias u ocasiones especiales. Esto último podría llegar a deducirse por lo señalado:

“Toda mujer tenía su *ikülla*. Ahora como usan las chifurras el abrigo. Así tenía una para salir o si hay fiesta para ponerse eso”. Lucinda Antil

En el presente el uso ceremonial es mas explicito:

“El mapuche ya se ocupa en las actividades ya, ceremonial no más”. Miguel Leviqueo

Resumiendo entonces, el *ikülla* es el rebozo femenino, o sea aquel sobretodo que se pone encima del vestido. Pero el modelo que está en la fotografía es más nuevo ya que antiguamente eran ocupados tejidos monocromos generalmente negros con flecos, siendo el de color usado hacia el sur. A partir de los años 60' se compran de este tipo siendo el verde el más utilizado en la zona de Arauco. Y, al parecer por lo dicho, eran usados de manera ceremonial o en ocasiones especiales.

## Trapelakucha

La prenda que ocupamos dentro del naipe fue una pieza de plata rotulada como *trapelakucha*. Sin embargo, una vez en terreno nos fuimos dando cuenta que no todos los entrevistados la reconocían como tal, independiente de que algunos si la reconocieron y nombraron de esa manera, existieron algunos que la reconocen como *trapelakucha* en un principio para después, observándola de mejor manera, retractarse. Aquello nos hizo dudar acerca de qué es lo que efectivamente teníamos en frente.

De vuelta de terreno y revisando tanto las entrevistas realizadas como los textos relacionados con temas referentes a la platería *mapuche* fuimos descubriendo que en efecto no estábamos frente a un *trapelakucha*, sino que de una *prenda* denominada de diversas maneras al menos en los textos. Éstos lo señalan como prendedores, pecheras, *sekil*, *sekil akucha*, *akucha* o como *keltatuwe*. Por esto es que nos veremos obligados a dar un rápido vistazo a las definiciones de este objeto para así poder apoyar de mejor manera lo dicho por la gente de las comunidades y reparar, de algún modo, la confusión inicial.



Todos los autores revisados<sup>19</sup> mencionan que el prendedor, *sekil* o *akucha* es una de últimas prendas creadas por los *mapuche*, específicamente hacia finales del siglo XIX y que, una vez elaborada, su uso se volvió frecuente entre las mujeres *mapuche* (Inostroza *et al* 1986:47; Aldunate 1983:20). Por otro lado, se refieren a su alta complejidad a nivel iconográfico. Y que suele suceder que se confunda con la *trapelakucha* (Castro 1977:27).

El prendedor está conformado de dos placas, una inferior y otra superior, unidas por tres cadenas. La placa superior esta recortada en forma curvilínea y tiene grabados de dos aves, de frente una a otra, sobre ramas (que representaría un águila bicéfala para Castro). Entre ésta placa superior y las cadenas se pueden encontrar dos pequeños colgantes cruciformes o antropomorfos (representación del *pillan* para Aldunate).

La placa inferior puede estar decorada con colgantes de medallas, figuras antropomorfas o cruces. Esta placa es generalmente trapezoidal, sus bordes superior e inferior rectos,

<sup>19</sup> Aldunate, Carlos (1983) *Platería Mapuche*; Inostroza, Jorge (1986) *Tesoros de la Araucanía* y Castro, Omar *et al* (1978) *Platería Araucana*.

con tres perforaciones para recibir las cadenas de que pende y con 6 a 9 orificios para la ubicación de los colgantes.

La denominada *trapelakucha* sería la que aparece en la foto, la diferencia salta a la vista. La definición de esta prenda se puede encontrar en la revisión bibliográfica realizada antes del terreno.

Bueno, una vez establecida esta diferencia entre lo que se conoce como *trapelakucha* y el *sekil* o prendedor, que es finalmente de lo que estamos hablando, pasaremos a ver luego lo que se dijo acerca de la fotografía ocupada en el naipe.



Pero, antes, repararemos en un punto que llama bastante la atención. Frente al objeto todos los entrevistados se refieren a éste como “prenda” y al menos uno hace la diferenciación clara entre estas prendas con la vestimenta, siendo la primera los objetos de plata y la segunda la ropa. Prenda es lo que prende como bien lo señala la señora Juana...” con la aguja se prende... con esta se prende la ropa.”...Por eso es lógica la denominación

mapuche a estas piezas, diferenciándola de la ropa lo que uno de los entrevistados menciona como vestuario. Prenda como joya, vestuario como ropa<sup>20</sup>. Es por lo mismo que nos hemos referido como *prenda* al objeto y lo seguiremos haciendo a través de todo el texto.

Desde la mirada de los propios *mapuche* prenda y vestuario son un conjunto que refiere a lo que cubre el cuerpo femenino por completo. Es debido a esto que una vez que se pregunta de cómo se llevaba esta prenda surge naturalmente el conjunto, aludiendo a una gran cantidad objetos relacionados los que dejaremos enunciados nada más debido a la complejidad que lo caracteriza.

Ahora, como dijimos al principio, muchos parten definiendo esta prenda como *trapelakucha* dando énfasis al modo adecuado de su pronunciación:

---

<sup>20</sup> Castro (1977) también hace esta acepción a través de todo su texto

“¿Esto cómo qué se llama? *trapel akucha*, esta es una prenda que usaban las *mangela, trapel akucha* -pero hay que nombrarlo bien- *tra pel a ku cha*”. José Leviqueo

“Esta se llama *trapel-akucha, trapel* aparte, *trapel-akucha*, no ve que este es una aguja que lleva ahí, éste sería el *trapel* y ésta la *akucha*”. Juana Leviqueo

“Pero ahora quien le dice *trapel-acucha* ahora no poh le dicen *trapelakucha* no mas”. Juan Viluñir

Pero pronto don José y don Rafael van revelando nuestra confusión.

“No podemos decirle *trapel* porque no tiene donde amarrar, tiene prendedor no más. El *trapel* está laceadito así”. José Leviqueo

“¿*Trapelakucha* es esta? Yo conocía por *trapelakucha* otro, *trapelakucha* es un prendedor que tiene un alambre así de plata y atrás tiene una redondela así como un círculo, ese

## Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete

lo llamaba *trapelakucha*... para mí que tiene otro nombre, pero como esto nosotros ya no lo usamos no recuerdo bien el nombre... puede ser que se llame *trapelakucha*.". Rafael Calbullanca

Con respecto a quienes ocupaban este prendedor según Lucinda Antil... "era prenda de *malen*", aunque la señora Juana Leviqueo nos señala que al principio era de exclusivo uso de...."la *machi*, a la *machi* le hacían esta prenda después se fue haciendo para toda la gente".

Se cree además que:

"La plata es un contra cuando se usan aros de plata y se van poniendo negros, porque hay personas que no se les coloca negra, la malas energías, personas que les desean lo peor, la plata lo toma entonces la plata se van poniendo negra". Amalia Quilapi y su hija

Ahora en relación a experiencias personales y los recuerdos más cercanos con estas prendas, muchos recuerdan emotivamente lo bello del brillo de la plata en los cuerpos de las mujeres:

"Sí. Uno cuando niña chica, como los *ngillatunes* se empiezan en la tarde, cuando había luna brillaban, brillaban todos. Se veía lindo, se veía tan lindo". Isabel Pilquiman

"Los de plata plata son brillantitos, igual que el oro puro no pierde su brillo". Juana Leviqueo

### ***Y así como ésta había varias prendas del mapuche....***

Rafael Calbullanca.

Una de las prendas más recordadas por nuestros entrevistados son los *chaway* y los *tupu*. Con respecto al primero se menciona sobretodo el gran tamaño de éstos:"antiguamente se usaban, los *chaway* grandote". Isabel Pilquiman

En cuanto al segundo se nos dice que su uso era en grupos de tres:

“Todas tenían su *chaway*, los *tupu* para usar el *chamal*... dos, uno a cada”. Juana Leviqueo

“Se colocaban tres *tupu*... uno aquí, otro aquí y otro al medio”. Juan Viluñir

Existe otra prenda mencionada que son los *trarilonko*. La señora Isabel Pilquiman reconoce los distintos diseños de *trarilonko* ocupados en diferentes zonas, por ejemplo: “de puro *llev-llev* así como un botecito los ocupaban en Lumaco, Malleco, esa parte.”

Tanto la señora Isabel como la señora Juana recuerdan otra prenda con un nombre distinto al encontrado dentro de los libros de referencia a los cuales hemos acudido. Según lo descrito por las entrevistadas sería una prenda que se ocupaba para las trenzas. No estamos cien por ciento seguros de cómo sería la manera correcta de escribir lo que fue nombrado, lo que sí creemos es que se trata de un objeto que dentro de los textos se conoce con el nombre de *nitrowe* (Mora *et al*: 1986), *ñitrowe*

(Castro: 1977) y *Ngutroe* (Aldunate: 1983). Haremos el intento de nombrarlo de la mejor manera posible, acudiendo a los relatos:

“En el museo hay *mainachapel*, pero hay uno largo. Pero no es de esto, es de un paño también...Entonces eso va en la trenza más abajo”. Isabel Pilquiman

“*Mainachapel*, una cosita como esta (muestra la amarra de su trenza) pero con puros *llevllev* colgando y se amarraba una punta aquí y otra acá (una en cada trenza) así se hacían prendas antes.” Juana Leviqueo

Además de la prenda antes señalada, la señora Isabel menciona otra más que tampoco la hemos encontrado de la misma manera escrita:

“Ese se llama *buditopel*, el de acá arriba.... Y hay otra cosa que se llama el *buditopel* que igual va de esto, va de pura... *llev-llev*. Entonces éste en el museo también está, que se llevaba aquí en la trenza yo creo, con dos trenzas y aquí”. Isabel Pilquiman

Lo que tenemos claro es que tanto el *mainachapel* como el *buditopel* son prendas de *llev-llev* que se ocupaban para las trenzas (*chape*). Podríamos estar equivocados en la interpretación, pero creemos que la primera prenda une las trenzas por medio de un pedazo de lana que pasaría por la nuca, en cambio el *buditopel* enlazaría las trenzas por la cabeza.

La interpretación anterior se basa en la descripción que hace Aldunate sobre los *ngutroe*<sup>21</sup>, lo que nos da algunas pistas acerca de estas dos prendas que mencionan las entrevistadas. El *mainachapel* podría ser lo que el autor denomina como “*piram-ngutroe*”: “Estos *piram-ngutroe* están decorados en su borde con una a dos corridas de cupulita *-llev-llev*<sup>22</sup>- que en la parte central llevan formas de zig-zag”. Estos enrollarían las trenzas hasta el final, uniendo las dos fajas enrolladas a un pequeño trozo de lana que se usa tapando la nuca.

---

<sup>21</sup> Pág. 25-26.

<sup>22</sup>El autor denomina como cupulitas a estas pelotitas de plata que las entrevistadas denominan como *llev-llev*. En el libro del autor hay una mención etnográfica de estas copulitas en la zona de Panguipulli las que se nombrarían como *llof-llof* o *llef-llef*.

Por otro lado, el *buditopel* podría relacionarse con lo que el autor señala como *ngutroe*: “se usa así mismo, el *ngutroe* para envolver las trenzas, las que a su vez se cruzan en moños, sobre la cabeza a modo de turbante”.

Habría que tener más tiempo y dedicarlo exclusivamente al tema de la platería *mapuche* para poder llegar a descripciones más certeras, no obstante es claro que la manera de nombrar aquellas prendas en Arauco es distinta de la establecida en los estudios revisados en esta ocasión, y por lo tanto, muestran particularidades locales que es necesario recoger.

La complejidad del tema es tal que da para mucho más pero, lamentablemente, abordar de manera cabal este tema en particular no fue uno de los objetivos dentro de nuestra investigación.

El conjunto que conforma la manera en la cual la mujer *mapuche* cubría su cuerpo –como mencionamos al principio- se componía además del vestuario. Uno de nuestros entrevistados nos va a dar una descripción exacta de esta diferenciación; enfatizando en

que esta manera de “andar” no es cotidiana sino que más bien: “va en la parte que es rogativa, todo lo que es prenda”. Isabel Pilquiman

Veamos la descripción de don Juan:

“Especialmente pa’ las fiestas todas las *mangela* tenían que andar con su vestimenta como una ley, todas, todas con su vestuario: *chamal*, rebozo, delantal, la blusa con blonda que llamaban aquí... cuello redondo y esta eran las prendas: *trarilonko*, *trapelakucha*, *los tupu*, que ese –*tupu*– ya nadie lo usa ahora.”

Un último punto relevante que se nos menciona y que se relaciona con lo dicho por don Juan, es la importancia de mostrar uno de los vestuarios que ocupan todavía: “que es la blusa de ahora, porque antes no usaban pero ahora se usa.” Isabel Pilquiman

Esta blusa de cuello redondo todavía la vemos usada por la mujer mapuche, por lo que creemos fundamental tomarla en cuenta cuando se quiere mostrar una cultura que aún existe.

### Trarilongko

A diferencia de la mayoría de las piezas con las cuales se trabajó, el *trarilongko* no tuvo la misma interpretación en todos los entrevistados. Debemos tener en consideración un par de cosas antes de entrar a discutir la información recogida en torno a esta pieza. Por un lado debemos constatar el hecho que dentro de la catalogación de las piezas del museo dicho objeto está rotulado como “*trarilongko*”, y que el equipo de investigadores se guió por dicha denominación al comenzar el trabajo. No obstante, al llevarlo a terreno la mayoría de los entrevistados interpretó –aun cuando no todos- la fotografía del objeto, como un *trariwe*, llegando a identificarlo como ajeno a la zona de Arauco, por diferentes razones que detallaremos más adelante.

Sin embargo, antes de pasar a las definiciones, nos gustaría dejar en claro que existen varios factores por lo que lo anteriormente mencionado puede haber sucedido. Primero puede ser derechamente que lo que está rotulado en el museo como “*trarilongko*” no sea un *trarilongko*. Pero, puede también ser que haya influenciado en la percepción de los entrevistados la

metodología utilizada, esto es, la fotografía, ya que ésta –como sabemos- no reproduce el tamaño exacto de lo representado.



Debemos reflexionar respecto a la metodología elegida ya que para realizar el trabajo de campo, aún cuando ésta no sea la ocasión, pensamos que debe haber afectado debido a que la mayoría de las razones y argumentos que se señalan del por qué es un *trariwe* y no un *trarilongko* se remiten al tamaño, específicamente respecto al largo y/o al ancho del objeto. Por ejemplo:

G: usted dice que es *trariwe* pero en el museo lo tenemos nombrado como *trarilongko*.

L: difícil que sea, muy delgado lo veo.

H: no, es muy largo.

L: puede ser, pero *amulaychilongko*.

(Lucinda Antil e hija en diálogo con Gerardo)

A: no es muy largo para que sea cintillo

H: y muy ancho igual.

(Amalia Quilapi e hija en diálogo con Carmen).

Sólo don Juan Viluñir lo identifica como *trarilongko*. Debido a que la mayoría lo nombró como *trariwe* y que por lo mismo se profundizó un poco más en este objeto, es que comenzaremos

definiendo al *trariwe*, para después pasar a revisar lo que se dijo del *trarilongko*.

## **Trariwe**

Respecto al *trariwe*, que es como la mayoría interpretó la fotografía, nos pudimos dar cuenta que hay bastante consenso frente principalmente a los diseños que tienen que tener aquellos que se dicen pertenecen a la provincia de Arauco y aquellos que son de la zona de Temuco<sup>23</sup>, ya que se pudo identificar inmediatamente cuál era específicamente el que sale en la foto:

“Se usa de *trariwe*....antes yo no sabía estos dibujos, no los veía. Mi abuelita no los veía esto. El único dibujo que hacían eran con listas no más. Una huinchita de un color, otra huinchita de otro color.” Juana Leviqueo

---

<sup>23</sup> Aún cuando la mayoría indica que la pieza de la foto sería de la zona de Temuco, sólo la Sra. Isabel cree estar segura que los diseños provendrían del alto Bio-Bio

## Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete

“Éstos son trariwe que se hacen el sur, todo esto viene del sur y por acá también se está inventando esto ahora.” José Leviqueo

“Este dibujo lo saben los temucanos, acá no lo sabemos nosotros”. Hija de Amalia Quilapi

Se describieron, en cambio, muy claramente cuáles son los diseños que pertenecerían a Arauco:

“Por ejemplo si tiene ojitos, porque tienen ojitos...si tiene dos ojitos es para niña, si tiene tres es para niña soltera, cuatro es mujer casada. Y dependen de los ojitos, también tiene ojitos grandes, ojitos chicos”.Hija de Amalia Quilapi

Esto lo reafirmará la Sra. Isabel con su esposo:

I: Son para niñas jóvenes esos –los de dos corridas-.

G: ¿Y después cuando la niña va creciendo cuáles van siendo las diferencias?

I: Es que igual es de tres corridas y después para la mujer casada es de cuatro.

(Isabel y Pascual Pilquiman en diálogo con el equipo de investigadores)

También es mostrado directamente a más de uno de los miembros del equipo investigador en diversas entrevistas, como es el caso de la entrevistas con la Sra. Amalia que nos muestran dos clases de *trariwe* y en caso de la Sra. Lucinda que ejemplifica con otro tipo.

Vemos entonces que el consenso que existe frente al *trariwe* es que ésta es una faja ocupada generalmente por las mujeres, aún cuando también existe una faja que la pueden ocupar los hombres. En el caso del de la mujer era bastante largo como para dar la vuelta al traje:

“Ese se usa como faja...ese se usaba como cinturón para la gente joven usaban siempre estos, porque lo usaban hasta los hombres estos. La faja de las mujeres era más ancha, más firme y más larga, daba un par de vueltas... pero esto

era más como elegancia no más. Se usaba como cinturón pero de hombre, que alcanzaba a dar una vuelta así”.

Santiago Guirriman

Concuerdan a la vez que se ocupaban otros diseños y dibujos distintos en Temuco y en Arauco. Ahora bien, existían diferencias en el diseño de la faja en la zona de Arauco en cuanto a que identificaban –e identifican aún- el momento de desarrollo de las mujeres, señalando el estatus social de la mujer que la ocupa<sup>24</sup>. De esta manera se diferencian las de sólo 2 corridas de ojitos usadas sólo por las niñas, las de 3 corridas de ojitos que serían las utilizadas por las mujeres jóvenes, y las de 4 corridas de ojitos que serían para las mujeres adultas. Sería necesario profundizar la investigación de este objeto para dilucidar la antigüedad de este tipo de diseño, el cual, mediante el trabajo de campo, nos dimos cuenta que es una forma en uso todavía.

---

<sup>24</sup> Debido a que no se hizo la revisión bibliográfica de la pieza, porque no era originalmente una de las seleccionadas, no se revisó además la fechación -si es que existe- de los *trariwe* que aparecen en el museo expuestos, ya que dentro de éstos además aparece uno que es bastante peculiar con cinco hileras de ojitos.

## Trarilongko

Como antes se señaló sólo uno de los entrevistados interpretó la pieza como un *trarilongko*, lo que pasaremos a revisar a continuación. Al ser un sólo relato acerca del objeto, vamos a dejar que hable por si mismo:

”Y este *trarilongko* es laboreado también no, éste tiene los dibujitos de otra manera...estos *trarilongko* igual, antiguamente no se lo colocaba cualquiera. Tiene que ser una persona que tenga mucha sabiduría que tenga conocimiento...que conozca bien lo que es el concepto *mapuche*...tiene que ser muy hablante de su lengua, pa’ que pueda usar un *trarilongko*, porque éste es un símbolo... pero ahora yo veo que cualesquiera anda con uno por lujo... mi papá siempre decía: tiene que ser un hombre bien capaz”.Juan Viluñir.

Es claro que son los líderes quienes usan estos objetos. Hay que recordar que don Pedro Nahuehual señala que este objeto es el que le da estatus en la zona de Arauco al jefe principal.

## Makuñ

Casi todos están de acuerdo en que este objeto era una manta masculina usada sólo por los *longko*<sup>25</sup>, que era el objeto que los distinguía, aquello que representaba su estatus.

“Esto sólo lo puede poner el *longko*, los sabios mapuche, no lo puede llevar cualquiera, puede ponerse manta la persona, pero otro tipo de manta, la manta común no mas”.  
Miguel Leviqueo

“Esto lo usaban siempre los jefes, los caciques, o sea los que ya se distinguían como jefes de un sector o de una reducción, que eran tejidos distintos a los comunes y corrientes”. Santiago Guirriman

“Y estas son las manta cacique, el cacique es como un ministro digamos ahora, ese es el que mandaba ese es el que hacia las leyes ese es el que ordenaba”. Luis Quilapi

---

<sup>25</sup> Hay una sola persona que no está de acuerdo pero lo detallaremos más adelante



Aún cuando don José señala que habría sido ocupada sólo por los *longko* del sur, ya que las del sector serían distintas:

“Para allá, para el sur, los *longkos*, los caciques, usan esta manta pero con más cuadritos, con negro.....Aquí la manta era lo mismo pero de un color”. José Leviqueo

A través precisamente del dibujo que está presente en la manta, es que nos vamos dando cuenta que el diseño le indica a cada una de las personas entrevistadas la procedencia de la manta cacique. Así gradualmente las opiniones van desde quienes describen bien el dibujo, hasta quienes sólo nos dicen que la diferencia está en que en la zona de Arauco se ocupaban *makuñ* de un solo color. Veamos:

“Mi abuelita antes así no más, solo. Lo teñía plomo las mantas, no la hacía con dibujo. Mi mamá también hacía solo no más, sin dibujos. Lo único que hacía era una huincha no más pero del mismo color de la lana”. Juana Leviqueo

La Sra. Juana lo reconoce como *makuñ* y nos dice -tal como don José- que los usados en la zona de Arauco eran monocromos con huincha del mismo color, allí radica la diferencia.

En cambio la Sra. Lucinda y la Sra. Amalia nos señalan el nombre del dibujo:

“Este dibujo es igual *trarikan*, blanco con negro. Éste es otro dibujo....éste se llama *welliwicho* éste lleva dos, hay que urdirlo, este sé urdirlo yo, pero para dibujarlo nunca lo he hecho...tiene dos líneas, *welliwicho*”. Lucinda Antil

“Ahí tiene dibujado...esta son el *trarikan*, este trabajo también se hace por acá, pero acá lo hacían enterito le ponían listas y acá otra *trarikan* y una lista y otro *trarikan*... tres listas...acá y adelante...éste tiene dos listas no más y ahí tiene un dibujo”. Amalia Quilapi e Hija

Al parecer y si estamos interpretando bien, las “huinchas” de la Sra Juana, que la Sra. Amalia señala como “listas” están denominadas como *welliwicho* por la Sra. Lucinda. Habría,

## Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete

creemos, una relación entre el número de listas/franjas/welliwicho que tiene cada *makuñ*, siendo éste número el indicador del lugar de procedencia de la manta.

En otro lado, refiriéndose al *witral*, la señora Isabel Pilquiman nos dice la procedencia del dibujo:

“Éste es importante porque es muy antiguo. Éste tejido es de Pocuno, no es de por acá, allá en Pocuno nació esto. Se llama *trarikán*...va a amarrado con la *ñocha*”. Isabel Pilquiman

Pero como es ella nada más quien lo señala de esta manera, lo dejaremos solamente enunciado.

En cuanto a cuándo debían usarse estas mantas, generalmente se señala que se usa para ocasiones especiales:

“No para las fiestas no más, si había un *ngillatun* un *wetripantu* un *palin* tenían que andar con manta, era como reglamento”. Juan Viluñir

“La ocupan sobre todo en el invierno, en la lluvia salen con su mantita y otros tienen para los *ngillatunes* también, la persona mayor siempre se ponen de estos”. Rafael Calbullanca

Evidente se nos hace desde esta perspectiva que, las denominadas mantas cacique, los *makuñ*, deben ir fundamentalmente dentro de la categoría de fiesta. Algo que señala mejor la Sra. Lucinda:

“*Chimakuñ* queda en la fiesta, tiene que andar con *makuñ chipersona* el hombre cuando está con fiesta *mapuche*”. Lucinda Antil

Haciendo un resumen, estamos frente a un *makuñ*, manta ocupada por los jefes. Específicamente se mencionan a los *longko* a quienes distinguiría del resto de la población señalando su poder y estatus. Sin embargo el modelo de la fotografía -actualmente en exposición- correspondería a un *makuñ* de la zona de Temuco, lo que se identificaría por el *trarikan* pero más

específicamente por las huinchas, listas o *welliwicho*. Por otro lado, está claro que eran ocupados en oportunidades especiales.

Don Pedro Nahuelhual, además, menciona otro aspecto que puede ser muy valioso ya que si bien él reconoce que el *makuñ* del naipe es de Temuco, menciona que la diferenciación entre el *longko* y el resto de la población dentro de la zona de Arauco no estaría dada por la manta sino que sería el *trarilongko* el que distinguiría al jefe.

## Kultrung

Estamos frente a uno de los objetos más complejos dentro de la cultura mapuche, el *kultrung* o tambor de la *machi*. Las interpretaciones no son tan distintas, aún cuando las maneras de nombrar cada una de las partes que conforman el objeto son disímiles entre sí. Ésta es la mayor dificultad para llegar al ordenamiento de lo señalado por las personas de las comunidades, pero haremos el intento.

Con respecto a la forma de la fuente del tambor se refieren de la siguiente manera:

”El *kultrung* tiene forma *chipüllü* así es formado, la redondela siempre tiene que ir así”. Lucinda Antil

”El *kultrung* representa el cosmos, el lugar donde vivimos, la planeta tierra, eso representa”. Miguel Leviqueo

”Como está formado el mundo no ve que es una fuente, tiene nombre debajo, del medio, encima...y....eso es lo que

simboliza tiene el *minchemapu-ragnimapu-wentemapu*, que es lo de encima, entonces, que pasa *minchemapu* es debajo cierto *ragnimapu* es en el medio la parte interna y *wentemapu* que sería esta parte, encima, esos son los tres significados mas grandes que simboliza el *kultrung* y los cuatro vientos cardinales también”. Juan Viluñir



En referencia al paño se nos dice que:

"Este es el *wallmapu*... ahí vivimos todos, *chipumapuchekachipuwingka*". Lucinda Antil

Sobre la división en cuatro que tiene el paño:

"Esto son los lugares que están divididos como uno nombra los cuatro vientos, *meliwitranmapu*. Entonces todo eso los dibujos significan, el este, el sur, el norte, el oeste. Así se hacen las divisiones, de esa manera lo usaron los mapuches antes". José Leviqueo

"Esto representa digamos las cuatro divinidad, las cuatro energía positiva el *kumenewen*, todos son del *kumenewen* (...) y la tierra, la madre tiene cuatro direcciones por eso ahí representan los cuatro dioses estando ahí en cada parte".

Miguel Leviqueo

Se preguntó además acerca de las líneas pequeñas que tiene el paño a los costados de las cuatro divisiones que hemos

señalado, éstas son más delicadas ya que refieren directamente al proceso que vive la *machi*:

"Sí poh, eso sueño que tuvo antes ser *machi* -digo yo- si el *machi* para ser machi no se hace *machi* así no más. Sueñan o si van por ahí en el cerro se pierden, es seña de que lo tomó *chawdios*. Ahí tiene que ser *machi* la persona, sino se hace *machi* muere. Así era antes, antiguo, yo escuchaba así, pero ahora nadie, por aquí no sueñan, ni hay *pewma*, ni un *perimontun* -decía el mapuche- cuando había *tralkan* (...) como que ataque le da. Ahí cuando le da ataque se lo toma el *pewma tralkanngenmapu* porque hay *kümetralkan* y *tralkan* malo -dice el machi- el *tralkan* bueno pilla una niña por ahí en el campo ahí la toma, y esa tiene que ser *machi*, y esa son buena *machi* porque esa está en contacto con *chachawdios*." Lucinda Antil

"Esos detalles son como calidad que del espíritu viene, está figurado así, de esa manera, cuando lo recibía la *machi*. La *machi* no recibía sólo uno, sino que venían los cuatro esos agregados... uno dice que viene del mar y otro

## Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete

del *piren* y otro de los cerros y así...*pirenmapu*, esos son los volcanes. Ahí se tienen los cuatro espíritus y se complementan en la *machi*". José Leviqueo

"Y estas rayitas también la *machi* ella sabe cuantas son no es llegar y ponerle cinco rayas". Amalia Quilapi e Hija

En cuanto a los dibujos que aparecen en las cuatro partes de la división del *kultrung* se señala que aluden a los dones de la *machi*:

"Cuando tenía sus dones de machi ella le marcaban el *kultrung* justo cuando a ella la colocaban de *machi*, es decir cuando le pasaban todo el conocimiento para que ella siguiera con eso, haciendo remedio...y ahí ella marcaba su *kultrung* y dependía del don que ella tenía marcaba el *kultrung*... porque no todas las *machis* tienen los mismos dones". Amalia Quilapi e Hija

Ahora, sobre el implemento que se usa para poder tocar el tambor chámánico también se mencionan algunas diferencias que se aprecian del que sale de la fotografía:

"*Chitrupülwe* para tocar" Lucinda Antil

"No se hacía esto, por lo menos yo, en mi lugar, no se hacía este cosito para tocar el *kultrung*. Se hacía una pelotita, así no así larguirucha. Como más gordita de puro tejido de hilo, no era enrollado sino que era tejido, quedaba como pelotita, rebota no más aquí". Juana Leviqueo

La forma del *trupülwe* que nos cuenta doña Juana no fue un detalle en el cual otras personas hayan reparado, por lo mismo lo dejamos enunciado.

También existe un entrevistado que nos va a relatar aquello que Grebe menciona como "la introducción de la voz de la machi", pero con una variación a lo que habría detallado la antropóloga:

”Este *kultrung*... antes el que sabia hacer un *kultrung*, y no era cualesquiera el que lo podía hacer tampoco, tenia que saber todo el reglamento como confeccionar un *kultrung* y si era pa una machi más bien (...) el *kultrung* éste antes de cerrarlo, antes de sellarlo (no ve que estos se amarra por atrás) tenia que haber una pareja, un joven y una niña, tenían que gritarle adentro al *kultrung* y no, no en la casa sino que había que ir a una cordillera a un *mawida* que es la montaña nativa adonde no hubiera nadie ojalá, tenía que ir el que fabricaba el *kultrung* y una niña y un joven y ojalá que hubiera un salto, un estero que tuviera harto eco, adonde ese eco se desparramara, se escuchara no sé adonde pero que nadie supiera que es lo que era, entonces tenían que gritar los dos juntos adentro del plato del *kultrung*, entonces al gritar después respiraban hasta que se cansaban, todo pal’ *kultrung* y ahí llegaba el maestro y lo sellaba y quedaba todo eso dentro.

(...)el maestro, el que hacia el *kultrung*, era el que elegía y tenía que hacerle un montón de preguntas primero...el joven tenía que ser un joven sin compromiso y la niña igual,

que estuvieran todas las fuerzas de jóvenes bien naturales... igual hay que colocarle una cantidad de monedas adentro y tiene que ser plata, no otro metal, no sé cuántas monedas son... si no, no les servía el *kultrung*, era rechazado por los espíritus de la *machi* imagínese ...eso yo lo supe por mi papá, que mi papá hacía estos *kultrung* también” Juan Viluñir

Vemos que, según el relato y experiencia que nos cuenta don Juan, va a ser una pareja de jóvenes naturales quienes les den la fuerza al *kultrung* antes de ser sellado, a diferencia de la voz de la propia *machi* de Grebe.

Por último, el mismo entrevistado, quién se explayó respecto a la manufactura del instrumento, nos va a dar un ejemplo de cómo es que tiene que sonar el *kultrung* para que sea realmente un *kultrung*:

”Un *kultrung* pa’ que sea normal tiene que sonar... a ver...tiene que sonar con cuatro ecos, que se sienta al hacer el golpe suene: toun...toun...toun...toun”. Juan Viluñir

### **Kollongkollong**

Esta pieza fue fácil y rápidamente reconocida por los entrevistados, si bien algunos no recordaban su nombre en *chedungu* o manejaban muy pocos antecedentes al respecto, otros guardaban ricas experiencias de vida asociadas a ella y la información recogida fue siempre complementaria antes que contradictoria.

Estas máscaras eran de propiedad de la *machi* y usados por los *kuriche*. Su elaboración estaba a cargo de especialistas. Normalmente fabricada de madera tipo *pellin*, con orificios para los ojos, la nariz y la boca, además de grandes cejas y barbas de crin de caballo. También los había de cuero: a veces se usaba el cuero fresco del cráneo de un animal recién faenado o eran de cuero pintado el cual debía remojar en agua para recuperar su elasticidad.



Se le recuerda en toda fiesta y ceremonia donde estuviese presente el *kuriche*, quien siempre acompañaba a la *machi*, vinculado a la entretención y al orden propios de este tipo de encuentros tales como *palin*, *ngillatun*, rogativas, etc.

“Guardar el orden, que la gente estuviera tranquila en la fiesta, ordenaba. Para un *ngillatun* también uno hacía cuestiones para hacer reír la gente, la gente se festejaba por eso”. José Leviqueo

No están claras las motivaciones y reglas de su diseño, pero es pertinente destacar que su barba es considerada una señal de “lujo” (José Leviqueo), pues:

“Antes los caciques se dejaban el pelo largo, *chipayun*, la barba, los bigotes, se los dejaban largos”. Juana Leviqueo

“Yo conocí un viejo cacique que era de allá de Wide que tenía unas barbas que le llegaban por aquí y el pelo por acá abajo y unos aros así tan grandes a cada lado, de pura

plata, le brillaban con el sol, como un rayo, ese era el cacique, se llamaba Felipe Antiman”. Juan Vilufiir

No se puede hablar de este objeto sin mencionar a su portador: el *kuriche*.

Los *kuriche* “siguen”, “acompañan”, “atienden” a la *machi*. Aprenden su arte directamente de otros *kuriche*, son elegidos por los dueños de la *machi* y la *machi* de acuerdo a estrictos lineamientos valóricos y de voluntad que se espera ellos guarden durante su ejercicio. Ellos no recibían nada a cambio por su labor. Podía durar muchos años, hasta que cometían alguna falta o la *machi* moría.

Junto a la máscara cada *kuriche* portaba un cuchillo de madera -ambos de propiedad de la *machi*- además de un caballo de madera el cual era manufacturado por el *kuriche*, único elemento que le era propio. Vestían la *chiripa* propia de la época.

La *machi* es acompañada por dos o cuatro *kuriche*, su sola presencia daba realce a la ocasión:

## Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete

“Mientras más, más bonito, mejor todavía. Igual los que quieren, a veces si hay cuatro, ocho, la fiesta es más bonita mientras más gente que actúe mejor, más bonita se ve”.

Pascual Pilquiman

Se encargaban de velar por el estricto cumplimiento de las reglas de la ocasión según fuera el caso:

“Ellos tienen su buen cargo. El plato de mote tienen que contarlos ellos, la olla de comida tienen que contarlos ellos, sin ellos no puede llegar y agarrar una olla uno y decir: yo me voy a servir”. Rafael Calbullanca

A la vez que se encargaban de entretener a las personas, se les permitía pasar a llevar algunas reglas:

“Como siempre los *mapuche* hacían sus ceremonias y preparaban sus guisos ahí mismos en la misma ramada, ahí ellos se encargaban de usar los *kuriche*. Ellos eran los encargados de conseguir un canasto por ahí y sacaban la presa que le gustaba y le hacían una broma a cualquiera, a

la dueña de la olla y ¿qué era? una risa, una alegría no más. Y ahí pasaban por todas las ollas y sacaban su parte, una presa de cada olla y él seguía, hacía su invitación a la gente: que vengan, que vengan. Y tantas otras, que de repente se tomaban los instrumentos musicales, ellos mismos hacían sus bailes, pero a fin de entretener no más a la gente; y allá los invitaban y la gente iba allá, adonde gritaban se ponían a bailar”. Santiago Guirriman

De esta manera se transforma en un elemento clave para determinar los momentos, las tensiones y distensiones características de estas manifestaciones, teniendo gran injerencia en los estados de ánimo de los participantes.

Su perfil era el de hombres jóvenes, respetados por la comunidad por su buen comportamiento y apropiadas decisiones, muestran obediencia a la *machi* y rigor al momento de actuar.

Temáticamente, dentro de la museografía, se le considera asociado a la fiesta, la ceremonia, la *machi* y el *palin*.

## Chemamüll

Parece ser que el objeto que detallaremos a continuación es el menos conocido por la gente de las comunidades. Da la impresión, por un lado, que habrían sido usadas antiguamente ya que se menciona en más de alguna ocasión que no habrían sido vistas directamente por ellos:

“*Chemamüll* es una persona de leña, de palo ¿ve que está dibujado como persona? entonces es una persona de palo. Ahora lo colocan de bonito, yo no alcancé a conocer para que lo usaban los antiguos”. Juana Leviqueo

Algunos señalan, como la Sra. Juana que, como dice la palabra, es una “persona de madera” y quizás por eso piensan que la foto corresponde a la representación de una persona en especial y se cuestionan y nos preguntan quién era, elucubran acerca de quién podría haber sido. Para otros debe haber sido algo parecido a un monumento, como se entiende dentro de la cultura occidental.



## Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete

“Estas son imágenes... de un ser humano, no sé quien habrá sido, no sé qué nombre tendría, pero de seguro lo tenía. Es *mamüll*. Es una figura, como los santos, los héroes. Caupolicán, Lautaro, ya ve en tantas partes los tienen, Galvarino...esto viene de cuántos miles de años atrás... cómo saber quién es... se puede saber por esto (indica la cabeza de la figura) pero no sé quién es”. José Leviqueo

“¿Quién es éste, Caupolicán o no? ¿O será Lautaro? No, no es nada Lautaro. ¿Éste sería siempre de la zona de Cañete o no, de Arauco?”. Rafael Calbullanca

Hay quienes, en cambio, nos dicen que no es *una* persona a la que representa si no que al conjunto de la cultura *mapuche*:

“A la cultura *mapuche*, a todo lo que es *mapuche* representa”. Isabel y Pascual Pilquiman

Pero, por otro lado, experimentamos que en el momento de mostrar la carta a la gente generalmente le sucede algo especial,

muchos y muchas toman distancia, quedan en silencio, piensan, lo miran, se toman el tiempo para observarlo bien y elegir qué es lo que se va a decir al respecto

“*chemchepi mamüllche? nieyputapül ka purayen. petumamüll. kiñeche*. No, por aquí yo no vi nunca nada de esto, en otras partes puede ser, aquí nada. La machi usaba *rewe*, con escala. Este no tiene escala, tiene forma de persona”. Lucinda Antil

Esto nos lleva a pensar que la pieza en particular no les es indiferente y/o desconocida. Como pudimos revisar en la recopilación bibliográfica que se hizo al comienzo de esta investigación, el *chemamüll* estaba relacionado con temas funerarios, o sea habría sido parte de los objetos producidos para el momento de la muerte, tema difícil de tratar para los *mapuche* especialmente con personas ajenas a su cultura (*wingkas*). Lo anterior, sumado a que la palabra para la cultura *mapuche* al ser enunciada, dicha, es acción, implica traer al momento de la enunciación lo dicho. Por lo tanto la muerte y la palabra dicha de la muerte, puede que no vayan de la mano para algunas de las

personas de las comunidades. Sin embargo, existieron quienes algo nos dijeron respecto al tema:

“Este *chemamüll*...sin ir mas lejos allá en mi comunidad en el cementerio tienen *chemamüll*... la *machi* se soñó esos sueños... que era bueno de colocar esos *chemamüll* ahí, están mirando así frente a frente...uno está a este lado de la puerta, el otro está al otro lado, la gente pasa por el medio (...) si esa *machi* dijo que es por menos pa’ que los espíritus no estuvieran...que los espíritus fueran bien acogidos, en un paraíso eterno adonde se van, entonces le servía esto como guía, como, pa’ que los recibieran sin problemas. Como un matrimonio, porque uno es hombre y el otro es mujer...como que ya...como que una es la mamá y el otro es el papá de toda la creación”. Juan Viluñir

“Estos son los *chemamüll*, estos antes lo utilizaban en los cementerios los ponían estos como cuidadores de las almas y quedaban mirando para cierto lado, para el lado del mar, para el lado del sur”. Hija de Amalia Quilapi

Pero se añadirá otro punto de vista, ya que se menciona una relación estrecha con la figura de la *machi*:

“Son compañeros de la *machi* hay una mujer y un hombre”.  
Amalia Quilapi

Como vemos se señala el uso funerario, relacionado directamente con la figura de la *machi*, aunque no podríamos establecer exactamente esta relación ya que sólo es mencionada por algunos de los entrevistados. Actualmente la función de protección continúa, no obstante el espacio en donde se coloca es otro, se traslada desde el lugar de entierro de los muertos hacia al lugar privado como son las casas:

“Antes se veían en los cementerios, en los cementerios se usaban como cuidadores de las almas, pero ahora ya se usa, aquí mi mamá en la ruca tiene su *chemamüll* cuidadores también, están vigilando”. Hija de Amalia Quilapi.

“No esto representa, el territorio...son poderes que protege... el espacio todo, y tiene relación con esto, el universo...protección pal’ espacio”. Miguel Leviqueo

Resumiendo entonces, para el tema del *chemamüll* no se tiene – dentro de las comunidades- mucha claridad al respecto, pero nos han podido dar algunas pistas. Muchas personas no vieron directamente el uso que se le dio a este objeto en la antigüedad. Es debido a ello que no dicen nada. Pero para quienes no lo vieron y que tratan de interpretarlo de algún modo, lo ven como una representación antropomorfa, ya sea como monumento de una persona destacada o como un retrato de una persona individual, así como la representación de la cultura mapuche en general.

Pero hay quienes hablan de su relación funeraria, señalando que se habrían puesto en los cementerios una pareja de *chemamüll*, un hombre y una mujer, quienes protegerían el tránsito de las almas en su viaje. El contexto espacial de utilización de dicho objeto se ha modificado a través del tiempo, pero el carácter protector ha persistido.

## Llagllag

La imagen del salto de agua traía dos recuerdos a los entrevistados. Por una parte, es el lugar donde iban a esconderse las mujeres con sus bebés de los invasores españoles, así ellos no escuchaban los llantos de las criaturas. Por otra parte, es un lugar de mucho poder donde la *machi* acudía junto a su gente a realizar rogativas para el cese de las lluvias cuando eran demasiado abundantes o el inicio de ellas si la tierra estaba muy seca. Se caracterizan por estar en lugares apartados del espacio cotidiano de residencia y circulación, entre vegetación espesa, pedregales, rocas empinadas y árboles frondosos, en especial canelos.

“Cuando vinieron a matar a lo *mapuche*, los españoles, entonces andaban matando a los *mapuche* y las señoras con guaguas se escondían detrás de los saltos ahí, para que no les escucharan llorar a la guagua, entonces por eso ellos se escondían para poder salvarse.” Amalia Quilapi



“El *mapuche* le dice *llagllag*. Antes era importante para nosotros el *llagllag*, cuando venía el año secante, cuando no llovía. La *machi* iba, no lo *machi* no más, toda la gente iba al *llagllag* a pedirle a *chachawdios* para que lloviera, para que regara los sembrados, para que diera, y llovía *poh*, cuando iban al *llagllag* a pedir. Empezaba a llover. Eso era, ¿ve?, era importante para el *mapuche*. No para el *mapuche* no más, para todos. Si no hay lluvias no hay sembrado”. Lucinda Antil

Estas cascadas también eran conocidas como *traygenko*; cuando el agua corre torrentosa entre las piedras se llama *witrunko*, y al formarse un pozón de agua mansa se conoce como *menoko*, los cuales también son considerados espacios de gran poder. Sólo personas sabias sabían tratar en estos lugares con el debido cuidado, pues en ellos habitan *ñenko* y *ñenwinkul*.

“Lo que le estoy nombrando son cuidadores de la naturaleza, por eso es que el *ñemko* cuida el agua, el *ñemmawida* cuida las montañas, la vida, el *ñenwinkul* cuida los cerros y así. El *auki* -en *mapuche*- es el dueño del agua,

usted grita donde hay un salto y le contesta otro por ahí al lado, ese es el *auküngo*<sup>26</sup>, ese es el dueño. El que está ahí, ése es el que cuida la cascada.” Juan Viluñir

Los entrevistados señalaron que por sus características el salto de agua en la nueva museografía debe ir lejos de la *ruka* y lejos de la fiesta, pues en él sólo se celebran algunas ceremonias bajo circunstancias muy especiales. Además está vinculado temáticamente al fuego, a la *machi* y a *trengtreng*. Con este último comparte su carácter de accidente geográfico poderoso y salvador.

“Ahí es el cerro *trengtreng*, ese que está ahí al frente. También ese... en ese *trengtreng* se salvaron los primeros *mapuche*. En ese cerro, arriba del cerro había un tronco, al final del cerro, un tronco que el *mapuche* le dice *üngko*, el *wingka* le dice tronco, nosotros ahora también decimos tronco. En ese tronco se abrazaron dos jóvenes, una mujer y un hombre, se abrazaron en el tronco cuando ya se fue el mar. Se recogió el mar y el cerro estaba cubierto de gente,

<sup>26</sup> Cierta tipo de eco.

bajó de repente y la gente que estaba ahí se cayeron y murieron. Pero se salvaron esos dos que estaban abrazados en el tronco. Eso fue en este cerro. En este cerro, de ahí viene la descendencia de los *mapuche* de aquí. Los de Elicura, Contulmo, todos, todos, anualmente fueron naciendo y esto como hacen tantos años. Por eso se formaron las reducciones después con los nombres. Esta parte aquí se llama Elicura, en Contulmo, Contulmulay. Entonces así Buchoco, Licahue, porque donde hayan *mapuche* hay *trengtreng*.” José Leviqueo

## Pivilka

Es un instrumento tocado en las fiestas desde tiempos remotos hasta la actualidad. Los entrevistados recuerdan que se hace de madera, antes eran de *peñín*, ahora también los de hay de *hualle* y otras maderas. Antiguamente llevaban uno o dos orificios. Siempre estaba acompañado de la *trutruka* y el *ñolkin*.

La palabra ha sufrido un gran impacto ante el proceso de “*awinkamiento*” y de asociación con la variante del *chedungu* propia de los valles centrales, aspecto que se debe cuidar en la museografía. Esto no será tarea fácil pues, hoy en día, no existe acuerdo respecto a un grafemario que pueda dar cuenta de las sutiles particularidades de la pronunciación de dicho vocablo en Arauco.

A modo de indicaciones generales puede señalarse que el fonema crítico corresponde al segundo consonántico, producto del proceso de castellanización del habla mapuche en la zona la gente joven lo realiza como una “v” *awinkada* -también labiodental pero más cercana a una “f” sorda- en cambio los

ancianos desean que se resguarde la forma considerada como tradicional de una “v” en la cual se marca el último tiempo de la articulación: la distensión (explosión), de manera tal que los órganos involucrados deshacen la posición adquirida para articular el sonido de manera brusca.

Por otra parte, este artefacto es conocido fuera del mundo mapuche como “*pifilka*”, dada la amplia dispersión de otras variantes del *chedungu*, los *mapuche* de Arauco esperan que se respete y conserve la denominación que ellos dan al objeto.

La *pivilka* posee aspectos técnicos, tanto de fabricación como de interpretación, que pueden ser altamente complejos pero necesarios de considerar para revelar la belleza y el conocimiento puestos en juego en este artefacto:

“Igual en la antigüedad, tampoco lo hacía cualesquiera estas *pivilka*, porque eran personas que tenían que entender bien el son de la armónica del instrumento, igual que la *trutruka*. La *trutruka* tenía que tener su dimensión de grueso, el largo y hacerla. Estas *pivilkas*, una para que

fuera el son mas ronco tenía que ser perforada hasta más abajo y la perforación más anchita y la otra la compañera, para que combinara, para que no sonaran las dos iguales tenía que ser con el son, o sea con la perforación mas arribita y más fina que sonara como un pito casi y una más ronquita, así mi papá también la hacía ésta. Es que mi papá tenía una hermana que era *machi*, mi tía, entonces él le hacía todos los instrumentos, le hacía los caballos para los *kuriche*, le hacía los cuchillos, le hacia las *pivilka*, los *kultrunes* y nosotros veíamos todo eso, veíamos como lo hacía, él nos contaba los secretos cómo tenía que quedar bien...

Éstas las ocupan los músicos en las actividades, los *pivilkeros* son los que ocupan éstas. Uno toca una y el otro toca la otra, entonces combinan ya uno toca un sonido y el otro el otro, entonces van tergiversados los sonidos, por eso es que tienen que sonar una más alta, la otra más baja, una más ronca, la otra un poquito más clara, para que no suenen las dos iguales. Porque si suenan las dos iguales es como tocar una no más, por eso es que son diferentes

los sones, se sabe que están tocando los dos *pivilkeros* y esa es la música que alegra.” Juan Viluñir



## Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete

Como objeto es inmediatamente asociado a otros instrumentos musicales propios de la cultura mapuche:

“Aquí falta el *trompe* del mapuche que sirve para tocar. Todos los instrumentos musicales son fáciles para tocar, pero hay maestros que se encargan de tocar mejor que los demás. Hay otras cornetitas chicas y varias cuestiones musicales que no se conocen. Éste es el *kultrung*, éste dicen que es más difícil hacerlo, tiene que ser madera especial y lo que va forrado tiene que ser un cuerecito especial, no cualquier cuero. Cuando había fiesta era lo principal esto, éste y la *trutruca* era la principal música que salía en cualquier fiesta.” Santiago Guirriman

Además se establecen ciertas diferencias que develan distintas connotaciones para cada instrumento. La *pivilka*, la *trutruca* y el *ñolkin* participan en todo evento mapuche y normalmente son ejecutados por hombres. En cambio la *kaskawilla* y el *kultrung*, tienen un carácter más espiritual. Por su parte el *trompe* no tiene un lugar claro en estas prácticas a pesar de su gran difusión. Es necesario señalar que estos lineamientos corresponden a la

situación actual de estos instrumentos y no dan cuenta de un patrón, sino más bien de una tendencia que puede no contar con referentes en la práctica.

En la museografía la *pivilka* debe presentarse con el resto de los instrumentos musicales, vinculado a fiestas y ceremonias, prestando atención a las diferencias recién señaladas.

## Wiño

Este instrumento de madera fue la llave para que nuestros entrevistados se refirieran al juego del *palin*. Además, el *wiño* fue descrito como un arma o símbolo de lucha para el pueblo mapuche y como un objeto relacionado al control del clima.

El juego del *palin* o chueca ha sido relatado como una tradición muy importante para el pueblo *mapuche*, que se ha ido extinguiendo con los años. Aparte de ser una actividad deportiva, social y política, en torno a la cual se reúnen y comparten distintas comunidades, el *palin* contiene una alta significación festiva, asociándosele al resto de ceremonias o rogativas de la cultura *mapuche*.

“Se jugaba después de la siembra para pedir, para rogar, rogarle a Dios que no tenga peste los sembrados, que salga bien la cosecha, para eso. Primeramente el juego de chueca, después el rogativo. Pero no en el mismo día, días antes. A ver, ¿en qué mes se siembra? en junio hacían rogativo, en mayo hacían rogativo, hacían por éste tiempo (noviembre)”. Juana Leviqueo

“Esto desde que hubo el mundo más o menos empezaron a jugar los *mapuche*, esta es la mejor tradición que Dios le agrada, éste, el juego de chueca y el *ngillatun*. Lo otro ya son otra cosa, de ahí viene el *lakutun*, viene el *wetripantü*”. Rafael Calbullanca



## Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete

De esta forma, el *wifño* está asociado a objetos ceremoniales como los instrumentos musicales (que se tocaban durante el encuentro), el *kollonkollong*, el *ketrumetawe* e incluso con la figura de la *machi* (solía asistir a los encuentros en compañía de su comunidad). En el caso de los instrumentos musicales, cada comunidad participante asistía con sus implementos.

Por otro lado, como dijimos, un partido de chueca es un acontecimiento social y político muy importante para las comunidades. Nuestros entrevistados recordaron con algo de nostalgia la gran cantidad de gente que se congregaba en torno al *palin*. Sin embargo, aunque en forma algo marginal, es una fiesta deportiva que sigue realizándose y practicándose con dedicación:

S: Ahí se juntaban sus veinte por lado y la cancha medía sus doscientos metros y con doscientos por lado... o sea, doscientos entre todo, cien por lado, cubría buen espacio y costaba para que saliera una raya (...)

N: ¿Y como cuánto duraban los partidos más largos?

S: Duraban sus dos horas, más o menos. Pero eso duraba cuando se juntaban reducciones grandes, como cuando jugaba Cayucupil con Pangué se juntaban hartos, ahí se juntaban... son las comunidades más pobladas de esos tiempos.

(Santiago Guirriman en diálogo con Nikolas)

“Y este es un palo que nosotros jugábamos a la chueca que yo también puedo jugar todavía, hartos que he jugado y también tengo chueca de éstos y esto se llama para hacer el *palin*, la chueca en castellano pero nosotros jugamos el *palin*. Tenemos cancha, una cancha especial de seis metros de ancho y de largo de doscientos metros no más, para que corran hartos, la juventud para poder salir como se dice una raya”. José Leviqueo

El *palin* es también un punto de encuentro entre las distintas generaciones, ya que en los partidos comparten equipo jugadores de todas las edades. Se manifestó que los hombres más experimentados (de más edad) se ubican al centro de la cancha para pelear el *pali* (pequeña pelota de madera) en la partida, acción que requiere gran técnica y destreza. Por su

parte, los más jóvenes se ubican en los extremos de la cancha donde se necesita velocidad y agilidad para concretar una raya. Así, desde muy pequeños los niños *mapuche* tomaban el *wiño*:

“Yo me acuerdo que me dijeron que cuando estaban sepultando a mi mamá yo estaba jugando a la chueca. Y yo no me acuerdo de haber conocido a mi madre, pero los mayores me decían: nosotros teníamos en la sepultura a mi mamá y tú estabas jugando a la chueca con mis hermanos. Me dijeron que era así, yo no conocí a mi madre. Esta es la famosa chueca, el recuerdo de nuestros antepasados”.  
Santiago Guirriman

Remitiéndonos al *wiño* que pertenece a la muestra del museo y que fue presentado a nuestros entrevistados, debemos decir que se trataría de un ejemplar de muy buena calidad:

R: Éste... mire la hermana tiene mejor chueca que nosotros acá pos... éste tiene harta jugarreta, jugarreta liviana, jugarreta pesada también.

N: ¿Cómo lo nota?

R: Es buena chueca esta, bien arregladita está, ésta la arreglo un gallo más o menos bien capo sí. Tiene que ser antigua esta chueca.

N: Sí, esa está en el museo, es antigua.

R: Mmm, sí se nota. Bueeeena, buen palito esto, uuuuhh, bien arreglado, derechito (angula la lámina para observar su rectitud), no tiene un nudo, bien, bueno, bueno... y buena vuelta tiene no más, no es una vuelta larga tampoco, así son las chuecas.

(Rafael Calbullanca en diálogo con Nikolas)

El *wiño* fue también mencionado como un arma del *mapuche*, o bien como un símbolo de lucha del pueblo. Además, don Juan nos relató su uso ceremonial para apaciguar la lluvia y enfrentar grandes tempestades:

“Y este *wiño* pa’... el arma de lo *mapuche* (...) para defenderse porque yo creo que con eso se defendían cuando los iban a matar”. Amalia Quilapi

“Este *wiño* y sabe usted que esta es un arma del *mapuche*, arma y pa` jugar. (...) Claro igual con este *wiño* cuando

habían grandes temporales, cuando había grandes truenos, porque antes tronaba y caían tremendos relámpagos y caían esos rayos y caían de repente, caían cerquita de las casas no ve que los rayos buscan los árboles de más edad y ahí caen esos rayos y parten esos árboles (...). Ya pero entonces, cuando venían esas tempestades grandes que eran como tipo que de repente se miraban que como que se iba a terminar el mundo...ya salían los *mapuche*, con cada uno, cada *mapuche* tenía su chueca, que es este el *wiño*, salían aunque estuviera tronando, nevando, cayendo granizo, lloviendo a chuzo como se dice; pero el *mapuche* iban a su *paliwe* y con estas chueca, hacían un... ¿cómo se llama?, hacían una fuerza entre todos, hacían un *malon* que se decía con la chueca y decían sus palabras que tenían que decir sí. Y pasaba el temporal, pasaba el agua, cuando llegaban a la casa ya no llovía na` ya. (...) Esto en su tiempo era un arma muy poderosa pal` mapuche, no pa` pelear, sino que pa` parar cualquier cosa”. Juan Viluñir

## Tokikura

Este objeto no fue reconocido por todos los entrevistados. Algunas veces probamos si podía ser reconocida por su nombre, a veces era asociada con el cacique y los *werken*, pero normalmente no se obtenía mayor información.

La respuesta más común era señalarla como “piedra de rayo”. Aunque con dificultad, fue posible recoger antecedentes respecto a su uso en tiempos lejanos por personas importantes y especiales. No obstante, los antecedentes aquí presentados no pueden ser tomados como concluyentes, ni utilizados como fuente:

“Antiguamente la gente usaba esto tapado, no descubierto. Todos usaban los antiguos sí. El cacique sobre todo, como quien dice anda trayendo el crucifijo porque anda trayendo el espíritu de dios. Según dicen eso ¿será así? el espíritu está dentro de uno, en el corazón, el corazón sin el espíritu no hace nada. El corazón mueve la sangre porque el

espíritu está ahí, eso es lo que hace caminar”. José Leviqueo



“Esta es una piedra que llaman tipo *toki* pero este no es el verdadero *toki*, lo otro que lleva un saque más y éste es el *toki* también y éste lo tiene Lautaro collar, esos dos eran muy especiales porque los viejitos antiguos ellos los usaban, no les importaba que fuera pesado que era muy, no... eran su joya, eran las primeras joyas de los mapuche antiguo.” Luis Quilapi

“Esa también, esa es la piedra del *toki* que se colocaban hasta aquí como escapulario, pero en el fondo el otro día estaba conversando con un *mapuchito* que estos mismo eran los rayos y hacían esa perforación aquí no mas y se la colocaban aquí, ¿por qué?... porque resulta que esta piedra, no hay ninguna piedra con más naturaleza que era la primera piedra que puede haber la más fina la más natural, porque esta piedra proviene de un rayo. Cuando usted ha escuchado en los invierno cuando pasan los truenos fuertes, se oye así cayó un rayo en tal parte, ahí, ahí sacan estas piedras no son cualquier piedra también, entonces por eso es que esta piedra la usaban los hombres más capaces, al menos tenía que ser un *toqui*. Cualesquiera no va a andar con una piedra aquí, eran los famosos que la usaban. Hay de todos portes y de otros colores también hay, de otros colores igual...entonces pero esta piedra hacían escapulario los famosos por su naturaleza que tiene esta piedra ¿y que adoraban esos hombres?, los *toqui* los famosos como Lautaro, Galvarino, Caupolicán que fueron hombres muy famosos en su tierra, ellos creían en la naturaleza, en nada más que eso porque

ellos la naturaleza les daba fuerza por eso por andar con esta piedra aquí, ellos se sentían generales.” Juan Viluñir

“*tokikura*, esta piedra ellos buscaban esa piedra, esta piedra son todo digamos provenientes del gran poder digamos de, de dios del pueblo mapuche, esto viene proveniente de los trueno que cae en esta piedra a grandes profundidades de la tierra y después vuelven, de un ciclo de tiempo, de años ...después ellos los buscaban ellos sabían donde caían y esto, lo colocaban los *toki*, los que tenían mas atribución de mando que los *longko*, ellos llevaban ésta, llevaban éstas medalla. Esta es una piedra de mucho poder, de mucha sabiduría, por eso que los *toki* eran los que ordenaban a los *longko*, porque ellos eran de mayor sabiduría, porque este elemento le daba mucho poder igual que éste.” Miguel Leviqueo

## Clava

La clava o *kachal* fue reconocida por muy pocos entrevistados, algunos de los cuales tuvieron información sobre ella al acceder a publicaciones o visitar museos. La gran antigüedad de este objeto no permite que el grueso de los participantes haya tenido experiencias presenciales con él en su contexto original. No obstante, don José pudo señalarlos:

“Los de Temuko la usan, hay muchas cuestiones de esta (...) esto se usaba igual que como una medalla antiguamente, como una medalla. Antiguamente los varones no más (la usaban). De hecho, la usaban ellos como una defensa del espíritu malo. Esto se usó mucho, Caupolicán lo tenía, Lautaro, todos esos los más principales usaban esto. Y más los jóvenes que venían más atrás también lo hacían usar esto pero muy escondido.

Estos se hacían de madera... no es rayo. El rayo (...) entonces este podía ser un rayo del *ngenmapu* y ellos lo usaban como semejanza a esa, como usar una medalla”.

José Leviqueo

Don José adjudica el uso de la clava a todos los hombres, aunque hace hincapié en su utilización por los *toki* (Caupolicán y Lautaro). Además plantea que la clava podría tener el mismo origen que el *tokikura*.



### Kitra

Muchos de nuestros entrevistados desconocieron la pipa que se les mostró en la lámina, lo cual podría deberse a la gran antigüedad que este objeto posee o a razones vinculadas a sus connotaciones, siendo además un modelo poco usual entre los conservados por el museo. De todas formas, una vez introducido verbalmente el objeto, como también al consultar a quienes lo reconocieron de inmediato, fue poca la información que se obtuvo de su uso en tiempos pasados.

Algunos mencionaron que el tabaco consumido era natural, además de utilizarse otras especies endémicas de la zona:

“Esto me parece tanto que es de los fumadores, la cachimba que le decían antes, la pipa. Se llenaba con tabaco esto, claro que en aquellos tiempo no usaban el tabaco, tenían otras hierbas, las molían y todo. No era el tabaco que hay ahora, éste vino para acá y se sembró aquí, no es de Chile”. José Leviqueo

Lo mismo plantea don Pedro, quién señaló que su abuelo, generalmente en las rogativas, fumaba hierba natural en *kitra* acompañado de otros “viejos”. Cada cual fumaba de su propia *kitra*. Las pipas que él conoció eran de cerámica y hueso.



Al abordar el uso del tabaco en general, se nos indicaron como maneras alternativas de consumo el fumar cigarros y el mascar hojas. El cigarro podía conseguirse en cajetillas, en bolsas de tabaco enrollable compradas o bien cosechando plantas de tabaco en la zona. La utilización de pipas habría sido menos común, al menos, que el consumo de cigarrillos:

“Con un papelillo de esos de choclo, por muy finito que sea, con ese lo envolvían y se lo fumaban (el cigarro). Con la última hoja de adentro”. Pascual Pilquiman

“Usaban siempre los viejitos, siempre ellos usaban más el tabaco y cuando no encontraban cigarros que fumar, hacían ellos propiamente los cigarros y cuando no encontraban como hacerlo se echaban un poco de tabaco a la boca, a masticar”. Santiago Guirriman

Aparte de señalarse el uso de *kitra* de diseño más simple que la seleccionada en la carta de muestra, se nos indicó también la confección de estos artefactos usando el calabazo como base:

“Y que daba varias figuras...Y eso es lo que sale con una cuestión larga así, media torcía así y dan varias figuras los calabazos y a él le cortaban ese pedazo el más angosto, se lo cortaban y ahí hacían la pipa los fumadores (...) y la parte más gruesa la dejaban pa' llenarle con el tabaco y la parte más angosta chupaban, eso era una pipa”. Juan Viluñir

## Wampo

El *wampo* o canoa *mapuche* fue referido por nuestros entrevistados en dos contextos: su utilización práctica como embarcación y su uso mortuario. La mayoría de los participantes lo enmarcó únicamente en el primer contexto, sin embargo y tomando en cuenta ciertos relatos, es de analizar con cuidado cuál es la relación de esta canoa con el complejo mortuario *mapuche*.

El *wampo* fue un medio de transporte fundamental sobretodo para aquellas comunidades geográficamente aisladas de los pueblos principales por ríos o lagos. Al menos hasta mediados del siglo XX varios sectores de la región dependían de esta canoa para cruzar hacia las zonas de abastecimiento sin tener que recorrer decenas de kilómetros por caminos en mal estado y muchas veces bajo la lluvia. Así nos relata don Santiago, quién debía trasladarse desde Ponotro a Cañete atravesando el río Peleco.



“Nosotros hasta los últimos... hace cincuenta años atrás lo usábamos esto, porque como no había comodidad la única manera de atravesar el río, porque teníamos que atravesar el río para ir al pueblo a buscar las cosas, las necesidades de consumo, y eso lo usamos siempre para atravesar el río, porque el río no era fácil de atravesar”. Santiago Guirriman

Don Juan también remarca su importancia en zonas lacustres:

“Esa fue la primera inteligencia que hubo como poderse movilizar en el agua porque yo recuerdo cuando nosotros, yo tuve conocimiento allá en la comunidad que vivíamos nosotros, nosotros estamos cerca de la punta del lago Huillinco, entonces ahí había una lancha de éstas (*wampo*) que trasladaba gente, venía a salir al puente Lleu-Lleu donde desemboca el lago de Huillinco, se va derecho pa' allá con estos mismos remos y va a dejar gente, en la mañana temprano, en la tarde lo iba a buscar (...) entonces era una forma de poder cruzar el lago porque sino de qué forma iban a cruzar el lago ahí”. Juan Viluñir

La utilización del *wampo* para estos fines fue reduciéndose al realizarse mejoras viales en la zona -principalmente puentes- que servían como atajos sin tener que recurrir a embarcaciones. También la incorporación de botes construidos con tablas y otras embarcaciones modernas habrían mermado la construcción y el uso del *wampo*.

En cuanto a su uso en el mar, algunos entrevistados nos confirmaron su factibilidad, mientras don Santiago la negó debido a la debilidad de la canoa en relación con el fuerte oleaje marítimo. Quienes confirmaron este uso remarcaron, eso sí, una mayor dificultad asociada al mar:

“En el agua dulce en los lagos, pero en el mar... sí porque las primeras lanchas que hubieron en el mar fueron de estas, pero se les daban vuelta porque decía un viejito que era pescador que...decían que no podían entrar a pescar cuando la marea estaba brava, estaba alta sino que tenía que esperar cuando estaba baja (...) porque era muy peligroso con esto.” Juan Viluñir

Desde éste y otros relatos se desprende también el uso del *wampo* para la pesca y para acceder a lugares de recolección de mariscos.

Además, es necesario remarcar lo expresado por don Pedro, quien recordando a su abuelo señaló que antiguamente se cruzaba en *wampo* desde el continente a Isla Mocha, viaje en

que incluso se trasladaban caballos. Según Pedro, en aquel tiempo el mar habría sido mucho más calmo.

Las técnicas de navegación en el *wampo* serían principalmente dos: remando con remos de madera tipo paleta o impulsándose desde el fondo con largos palos. Al parecer y según nuestros entrevistados, la primera técnica era la más utilizada en la zona. Dada la gran profundidad y anchura que alcanzan algunos lagos, sería muy difícil trasladarse exclusivamente con impulsos desde el fondo, lo que se dificulta aún más pensando en el mar. Para cruzar ríos la técnica de empuje con palo se utilizaba como opción, siendo igualmente el remo lo más utilizado:

“Se atravesaba y por la mitad no alcanzaba el palo, pero con el impulso pasaba para el otro lado y en el otro lado se afirmaba otra vez con un palo largo así. Pero más se usaba con una tabla, un remo que se llama, entonces ahí se guiaba uno contra la corriente y al momento de empezar uno le echaba la cortada hacia arriba contra la corriente y uno pasaba, pasa lo más bien”. Santiago Guirriman

Para el caso de los ríos, el control de la embarcación dependía de un solo hombre, quien debía ser experimentado en afrontar la corriente río arriba para evitar volcamientos. Además, quién dirigía el *wampo* debía calcular en buena forma cuánto impulso aplicar en contra de la corriente, para que luego esta misma devolviera la canoa río abajo al punto exacto de desembarque en el otro extremo. El resto de los pasajeros, indistintamente hombres, mujeres y niños, debía permanecer de pie, inclinados hacia adelante y sin realizar movimientos que desestabilizaran al *wampo*. Esta navegación se dificultaba en la época invernal, periodo en el que había que extremar destrezas y cuidados ya que el río aumentaba considerablemente su caudal. Para la navegación en lagos se indicó que habitualmente dos navegantes eran los responsables de mover la canoa: uno preocupado de la dirección y otro simplemente de remar (Pedro Nahuelhual).

En los ríos, más específicamente en el Peleco, el *wampo* también se ocupaba para breves traslados corriente abajo (500 a 2000 metros aproximadamente). Con el fin de trasladar provisiones o materiales livianos de manera más rápida que por tierra, algunas veces se recurría a esta navegación por rutas conocidas que no

presentaban grandes obstáculos (troncos y ramas principalmente).

En general, se señaló que la utilización del *wampo* era bastante simple y carecía de grandes riesgos. Sin embargo, el peligro podía presentarse por factores externos a la navegación misma:

“Siempre había problemas porque nuestra gente no podemos desconocer que cuando se encuentra un poco libre y tiene un poco de plata lo primero que...antes de irme pa’ mi casa me echo un trago de vino, y no sólo un trago se toma, después se echa otro. Yo siempre iba a esa parte, como iba gente y en la tarde no había quien usara la canoa y ahí nos íbamos a encontrar, pero me encontraba con tanta gente que no podía dejarlos...que si atravesaban, y uno les decía que se sentaran y miraran conforme; y qué el curado, queeee me voy igual, me voy por aquí. Y lo que pasa es que...uno a mi mismo se me cayó una vez, le dije: ¡siéntese!, y al tiempo que se sienta y el bote se carga para ese lado se fue de espalda y se ahogó”. Santiago Guirriman

Los *wampo* varían en tamaño y en detalles de implementación. Los utilizados en el río Peleco, por ejemplo, eran relativamente pequeños, pudiendo albergar entre cuatro a cinco pasajeros. Principalmente en los lagos y en el mar se habrían utilizado algunos de mayor envergadura.

La construcción del *wampo* es, según los entrevistados, bastante sencilla. Debe escogerse un árbol de gran envergadura de tipo *pellin*<sup>27</sup> el cual es ahuecado utilizando un hacha. Se nos mencionó que para cortar el agua de mejor forma y lograr mayor estabilidad, a algunos se les agregaba una tabla en la parte inferior a manera de quilla, como también a algunos más recientes se les habilitaba una boya con este mismo fin. El proceso de construcción se aprendía sin dificultad:

“No era difícil. Era con estar viendo uno, una vez que lo viera ya quedaba capacitado para hacer otro, se hacía con hacha no más y palo grueso. Había que contrapesarlo un poco sí, porque si no quedaba ladeado y no se podía, tenía

---

<sup>27</sup> Madera madura.

## Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía. Museo Mapuche de Cañete

que quedar bien contrapesadito para que quedara fácil de moverlo en la corriente del río”. Santiago Guirriman

La construcción solía realizarse entre familiares y/o vecinos con el fin de que sirviera para toda la comunidad aislada. La durabilidad de la canoa era muy extensa, siendo útil a veces durante toda la vida de sus fabricantes. Una vez rota o podrida la madera, el *wampo* comúnmente se abandonaba sumergido en las aguas que surcó.

El contexto mortuorio del *wampo* tiene que ver con su utilización como receptáculo para postrar al muerto:

“Acá antes teníamos cementerio -decía mi abuelita- ahí nos sepultamos, *dewmakenchiwampo*, buscaban los palos más gruesos, grandes. Esos los arreglaban y ahí echaban el finado -decían- y ese lo sepultaban. Ahí tenemos un cementerio -decía mi abuelita-. Ese cementerio yo no conocí, yo le escuché a ella. Ahora se va en el Contulmo al cementerio, allá van, uno está todo revuelto”. Lucinda Antil

En esta forma tradicional de entierro para los *mapuche*, la estructura de madera denominada *wampo* o *wando* juega un papel principal. Respecto a esto, es necesario clarificar ciertos puntos:

J: *Wampo*. Sí *wampo* es. También como le estaba diciendo mi viejo en delante, ahora *wando* le dicen en castellano.

G: Ah ¿es lo mismo?

J: Sí, *wando* le dicen, llevan en *wando* al finado. Pero los antiguos le decían *wampo*.

G: Entonces, ¿ahuecaban un tronco de *pellin* para llevar al difunto?

J: No. Lo llevaban en madera como esta (paralelas de la carreta) y le ponían palitos así (durmientes cruzados) y ahí lo ponían encima cuando lo iban a enterrar. Igual cuando lo iban a velar lo hacían igual. Antes duraban hartos los velorios, pero ahora tienen un límite por la ley, estaban su semana con el finado. Y en veces los familiares querían seguir el duelo lo seguían haciendo. No sé porque no se pondría fuerte el finado, no sé.

(Juana Leviqueo en diálogo con Gerardo)

A: *Wampo*, es el *wampo*.

L: No ese no ese es para llevar a los muertos ese era el *wampo*, este es un bote.

C: ¿No se llama *wampo*?, en el museo sale que se llama *wampo*.

L: Sí, pero esa es una canoa, un palo largo... ese que anda la gente encima... el *wampo* es para los muertos, cuando se moría un *mapuche* lo echaban adentro para enterrarlo... ¿sí o no?, así le dijiste a ella no estemos nada entregando información al revés.

(Amalia y Luis Quilapi en diálogo con Carmen)

Según estos relatos advertimos que el *wampo* asociado al entierro *mapuche* no es necesariamente una estructura de madera navegable, es decir, una canoa. Podríamos estar frente a una confusión lingüística al querer igualar totalmente el *wampo* navegable al *wampo* mortuario, ya que la palabra *wampo* puede referirse simplemente a una estructura de madera habilitada para transportar seres humanos. De esta manera, no necesariamente una canoa debe ser un receptáculo mortuario ni viceversa, sino que podríamos estar hablando del *wampo* como un término en común para ambos objetos. Ahora, debemos remarcar que esta reflexión es sólo una aproximación al tema y debiera realizarse

un trabajo mucho más acabado para llegar a ciertas conclusiones al respecto.

Finalmente, debemos anotar que el *wampo* no es la única embarcación tradicional mapuche. Se nos mencionó como importante también la construcción y utilización de balsas de madera en el lago Lleu-Lleu.:

“Las balsas son de pura madera de *lleuque* partida y esto se pone a piso y después se le ponía encima un palo con un gancho y ahí remaba uno para los dos lados. Se le pone piso, si uno quiere ir cocinando cocina arriba porque se le pone un poco de tierra también”. Pascual Pilquiman

Estas balsas serían posteriores al *wampo* y según don Pascual podrían haberse ocupado en el mar. Además, al tener un ancho de hasta cinco metros, podían transportar entre diez a quince personas.

## REFLEXIONES FINALES

### Mayor énfasis en los aspectos prácticos de los objetos

El guión para la nueva exhibición del museo propone adentrarse en los ámbitos inmateriales y materiales de la cultura *mapuche*. Sin embargo, hemos notado que al abordar ciertos objetos o temas se opta por dar mayor preponderancia a su injerencia ideal en la cultura.

Si bien los aspectos inmateriales de la cultura, los cuales implican la cosmovisión, la religión, la filosofía, la mitología, las creencias y otras producciones mentales, son temas importantísimos y deben ser explorados con detenimiento<sup>28</sup>, creemos que para lograr una exposición completa y acercarnos a una comprensión cabal de la cultura *mapuche*, es necesario también exponer en detalle el ámbito material, de fabricación y utilización práctica de los objetos en muestra.

---

<sup>28</sup> En este caso debiera estudiarse en específico los aspectos ideales de la cultura *lavkenche*.

La necesidad de resaltar la practicidad de las cosas ha sido extraída desde numerosos relatos presentes en nuestra investigación, que remarcan los factores tecnoecológicos y tecnoeconómicos de construcción y utilización de los objetos como primordiales. Dicho de otra forma, muchos objetos habrían sido concebidos dadas las condiciones ecológicas de la zona y las necesidades materiales de las comunidades, quienes haciendo uso de la tecnología a su alcance los han fabricado siguiendo ciertos cánones. Este énfasis no necesariamente quita importancia a los motivos ideales con que son elaborados ciertos objetos, sino que complementa tal realización.

Claros ejemplos de lo anterior son el *wampo* y la *ruka*. El primer objeto ha sido contextualizado en la nueva exhibición sin tomar en cuenta su utilización práctica como medio de transporte para los vivos. Se le estaría vinculando exclusivamente al tránsito de las almas hacia isla Mocha. Según el guión, la sala 5, donde se contextualiza el *wampo*, debiera mostrar:

“El tránsito de la vida. El *Wampo* como metáfora del viaje. La isla Mocha actúa como incono (sic) de acceso al mundo de los

espíritus de los antepasados. Es la puerta que permite el tránsito entre los diferentes espacios físicos (sic) y espirituales mapuches. Los grandes guerreros recibían su preparación y conocimiento de este espacio e incluso hay relatos que hablan de cuevas o *Reni* (sic) que puede transportar (sic) a la gente preparada hacia lugares específicos de la isla. En el caso de los *lonkos* que morían los relatos hablan de las Ballenas *Tvmvilkawe* que los transportaban hacia su morada en la isla”.<sup>29</sup>

Paradójicamente, ninguno de nuestros entrevistados habló sobre la relación del *wampo* como estructura mortuoria con la isla Mocha. Se le dio un uso fúnebre, pero en tierra. Por otro lado, la mayoría se refirió en extenso a su uso en ríos y lagos para acceder a puntos de abastecimiento, describiéndose con detalle las técnicas de navegación y de construcción. .

Es probable que al ser nuestra muestra pequeña, deba investigarse mayormente esta mítica relación de la canoa con la isla, sin embargo no podemos desconocer su importante

---

<sup>29</sup> Lienlaf, Leonel. *Guión Museo Mapuche de Cañete*, abril 2007.

utilización práctica (cruce de ríos, lagos, pesca y navegación marítima).

En el caso de la *ruka*, también se da preponderancia a lo intangible, al tema de la transmisión de conocimientos en torno al fogón; a su ubicación según el *puelmapu* y los espíritus del lugar. Ciertamente se incluye también la importancia estratégica del asentamiento en cuanto a recursos y vientos, como así el tema del alimento y la agricultura. Pero se advierten temas ausentes, como los materiales con que se construye y las formas arquitectónicas que se asumen en relación a sus funciones prácticas.

En ambos casos también, algunos entrevistados manifestaron que estos objetos fueron dejados de ocupar parcialmente por motivos prácticos y por la introducción de nuevas tecnologías y materiales, tales como los botes de tabla y la casa chilena de campo.

Ahora bien, en muchos casos es necesario que los acentos cambien según el objeto al que se trata. Al ser un objeto de la

*machi*, su importancia tiene que ver mayormente con la cosmovisión y la religiosidad que representa, como, por su parte, un instrumento de molienda debiera contextualizarse en los procesos de alimentación y vida doméstica. Pero también en esos casos, por ejemplo, sería conveniente hacer un alcance a sus materiales y formas de construcción y a los casos en que la piedra sirve para preparar alimentos para una ceremonia, respectivamente. Otros objetos, como los instrumentos musicales, tienen un profundo sentido ceremonial, pero resaltan también sus técnicas de fabricación y uso; o el *wiño* que aparte de ser un implemento deportivo se yergue también como un elemento festivo y como un arma.

En fin, como hemos notado, todos los objetos influyen tanto en el ámbito festivo-ceremonial como en el práctico o doméstico; en los aspectos ideales y materiales de la cultura. Lo óptimo sería siempre acaparar ambos extremos de la dualidad, con el fin de presentar el objeto como un todo y no crear arbitrarias acentuaciones en ciertos temas.

### **Interés por el museo más allá de la exhibición**

Desde nuestro informe elaborado en 2005 titulado “Primeras jornadas de reflexión con las comunidades en torno al Museo Mapuche de Cañete”, el tema del museo como una institución que trasciende la exhibición ha sido de gran importancia.

Tanto en aquella ocasión como en el estudio realizado en el presente, la gente participante de las comunidades destacó al museo como un punto de encuentro vital y potencial para fortalecer su cultura. Y decimos potencial porque la gente advierte que, aparte de las iniciativas que ya se están realizando como las clases de *mapudungun* o de telar, podrían realizarse más actividades sociales y culturales utilizando la infraestructura del museo.

Además, el museo se piensa como una herramienta para reivindicar una cultura “maltratada”, a un pueblo despojado parcialmente de su lengua y tradiciones. Así, esta institución se concibe como un lugar donde los mapuches y principalmente las nuevas generaciones, podrían redescubrir su cultura y sus

orígenes. Desde esto, el museo no debiera remitirse a mostrar objetos arqueológicos, sino en extenso, publicar también los procesos pauperizantes por los cuales ha debido transitar el pueblo mapuche (la discriminación, la reducción de sus tierras) y dar cabida a la “cultura viva”, a las comunidades y sus prácticas hoy en día.

Aparte del rol del museo como institución, se valoriza muchísimo la utilización de los terrenos de éste por las comunidades. El *ngillatuwe*, el *paliwe* y la *ruka* del museo son espacios con los que cuentan los *mapuche* de la zona y hacia los cuales se refieren con orgullo. Por esto, es un tema muy sensible el que estos lugares sufran cambios durante el proceso de renovación del museo, siendo ya un hecho el peligro que corre la *ruka* en su posición actual. Inexplicablemente, el rediseño arquitectónico no tomó en cuenta la *ruka*, o bien le dio muy poca importancia.

Por el contrario, la *ruka* debiera revitalizarse con la renovación y podría, según lo manifestado por algunos entrevistados, servir como un lugar más de exhibición, mostrando en forma activa cómo se despliegan los objetos domésticos. Para esto, tendrían

que implementarse dos *ruka*: una para la exhibición y otra para el uso de las comunidades y otras actividades del museo. Como dijimos, la *ruka* es para los *mapuche* un lugar principal de encuentro y trabajo, observándose con lástima y preocupación la casi nula existencia de este tipo de vivienda en la zona.

## TEMAS A PROFUNDIZAR

A continuación se presentan una serie de temas que consideramos, a partir del trabajo realizado, deberían profundizarse para ser incorporados en la exhibición, ya sea en la muestra permanente o como exposiciones temporales.

Es necesario señalar que cada uno de estos temas amerita una investigación mucho más profunda y extensa que la presente. Por sus características no pueden ser abordados en un proyecto común, sino que precisan de dedicación exclusiva, en términos teóricos, metodológicos y de financiamiento.

Presupuestariamente esto puede exceder las posibilidades de la Subdirección Nacional de Museos. Por esto, si existe el interés de desarrollar alguno de los temas propuestos u otros el equipo de investigadores se compromete a la búsqueda conjunta con la Subdirección de fondos externos, tanto públicos como privados.

### **Movilidad. El viaje y el transporte en la cultura *mapuche***

Este tema debiera investigarse para complementar la exhibición sobre el tránsito trasandino que se llevaba a cabo desde tiempos prehistóricos por los *mapuche*. Desde muchísimo tiempo los *mapuche* que habitan Chile han visto marginado su libre paso hacia la vertiente oriental, ya que los principales pasos fronterizos se oficializaron (mayor control) y más recientemente dadas las restricciones sanitarias para el paso del ganado. Sin embargo, es interesante remontarse a tiempos pretéritos para acceder a relatos e historias sobre aquellas aventuras internacionales.

Para un mapuche *lavkenche*, distante varias decenas de kilómetros de la cordillera, estas experiencias le deben ser más esquivas. No obstante, sus relaciones con *mapuche* del centro y cordilleranos lo deben remitir a este tipo de movimientos.

Siendo el cruce cordillerano en equino o a pie algo poco usual por estos días, la metodología debe contemplar el recolectar relatos desde *mapuche* ancianos, los cuales podrían sugerir a otros *mapuche* con experiencias viajeras o receptores de éstas, los cuales incluso podrían ser habitantes del centro y de la

cordillera de Chile, para así ir armando historias a lo ancho del territorio. En esto es primordial averiguar la intensidad de estos traslados y cómo se realizaban, especialmente en la relación con el uso del caballo, otros animales y sus implementos asociados.

Por otro lado, al hablar de viaje entre los *mapuche* de la costa es necesario referirse a la navegación. Otro ítem de esta investigación podría ser el profundizar en torno al *wampo* y otras embarcaciones. Importante es definir qué intensidad y qué tipos de viaje se realizaban en el mar, en relación también con la isla Mocha (tema que toca el guión). En este caso se debiera ahondar el tema con los informantes y, desde estos, contactar a más navegantes del pasado y *mapuche* testigos de estos movimientos. Esta investigación debiera contar con apoyo bibliográfico-histórico sobre la navegación en Chile y en la Colonia.

### **La *machi* en el museo**

Para tocar el tema de la *machi* en la exhibición es necesario realizar un acabado trabajo en terreno al respecto. Mediante las entrevistas realizadas en este estudio, se constató una gran

dificultad para abordar el tema, lo cual radica en el carácter sagrado de la *machi* y los objetos que la rodean. Por esto, algunos entrevistados se mostraron reticentes a exhibir en un lugar común un objeto como el *rewe* de la *machi* o a que la muestra se refiera abiertamente a las prácticas que ella realiza. Luego, esto fue largamente discutido en la reunión realizada en el museo, donde se llegó a la conclusión que la única forma para abordar este tema es con la participación directa de las propias involucradas: las *machi* de la zona.

De esta forma, para esta investigación se requiere contactar a un número significativo de *machi* del sector para consultarles directamente sobre la posibilidad de exhibir sus prácticas y objetos vinculados. De ser afirmativa la respuesta, se deberá determinar en conjunto con ellas dónde y cómo deben ser mostrados estos objetos además de dilucidar en detalle qué temas son susceptibles de referir en la museografía y de qué forma.

***Trengtreng, “donde hay mapuche hay trengtreng”***

Esta investigación debe ser realizada para complementar la sala 1, denominada: “Espacio territorial, organización política y símbolos del poder político”. Como Leonel Lienlaf señala, los *trengtreng* del sector debieran estar definidos de manera clara para así determinar en forma completa la territorialidad mapuche en la zona. En conjunto con esta definición, se recolectarían relatos acerca del origen mitológico de estos *trengtreng* y su función como salvaguardas de la vida de los habitantes de sus alrededores.

Para esto, debe accederse a gran cantidad de comunidades relacionadas geográficamente con el museo y en conversación con algunos de sus componentes más curtidos en la historia del lugar y en la cultura *mapuche*, se llegaría al consenso de cuáles cerros son de tipo sagrado. Luego se entrevistaría a los informantes con el objetivo de recabar información detallada sobre cada *trengtreng*.

Para partir y como principal *trengtreng* a investigar, se presenta el cerro Peleco, ubicado a pocos metros al sur-este del museo.

***Lawen***

En miras de la renovación del museo asoma como primordial el tema del saber *mapuche*. Para realizar el herbario propuesto en la sala 3, es necesaria información precisa sobre las plantas y sus atributos medicinales. Para los *mapuche* entendidos en el tema, la cantidad de flora apta para funciones medicinales es casi tan amplia como el total de especies en la zona, por lo tanto, como primer paso, debe acotarse con la participación de especialistas *mapuche* qué plantas son las más importantes para presentarse en la muestra.

Una vez hecha esta selección, los investigadores procederían a entrevistar en profundidad a los *mapuche* participantes. Se les consultaría a fondo sobre los atributos de estas plantas y, a la vez, se les pediría su opinión acerca de cómo exhibirlas en el museo en forma pertinente. Es necesario definir la manera en que las plantas serán expuestas tomando en cuenta la dificultad en su recolección y sus procesos de deshidratación una vez extraídas. ¿Debiera habilitarse el herbario con muestras reales restaurables? ¿Pueden exhibirse imitaciones de plástico u otro material?

Además, este tipo de sanación no es expresa, sino cuenta con un largo proceso desde la recolección de las plantas que debe ser igualmente abordado.

### **Investigación sobre toponimia y geonimia**

Como sabemos, todos los nombres en *mapudungun* de comunidades, pueblos, ciudades, zonas y accidentes geográficos (cerros, ríos, lagos, valles, etc.) tienen un significado propio. La idea de esta investigación, en un primer paso, es recolectar los nombres de los lugares más importantes para los *mapuche* de la zona. Luego, debe estudiarse el origen de estas denominaciones, recabando historias orales desde *mapuche* de gran conocimiento de los lugares y documentos históricos referidos a la oficialización de algunos de estos nombres.

Este estudio podría presentarse como anexo en el museo, lo cual de seguro acapararía la atención especialmente de los mismos habitantes de la región.

### **Fuego (*kütra*)**

El fuego es un elemento importantísimo para la cultura *mapuche* sobre el cual es necesario profundizar. Su uso, principalmente en la *ruka*, remite a la cocina y al calor necesario para vivir, en torno al cual se reúne la familia *mapuche* y sus invitados a compartir y conversar; momentos en los cuales se produce una importante transmisión de conocimientos orales. También el humo que produce el fogón ahuma la casa y al mismo habitante, limpiando la estructura por dentro y protegiendo al *mapuche* de enfermedades. El fuego casi nunca se apagaba, siendo una fuente de energía y calor fundamental. Además, el fuego se utiliza para otras funciones prácticas de la vida, como es la quema de roza para la agricultura.

Por estas razones, se debe acceder a *mapuches* de un vasto conocimiento en habitar la *ruka* y en utilizar este elemento en todas sus funciones (informantes de avanzada edad), para recuperar oralmente en detalle las funciones que el fuego cumplía en el pasado, su importancia y la sabiduría que se transmitía a su alrededor.

### **Platería**

La platería mapuche es un tema bastante complejo, como los vimos anteriormente, ya que ésta evoca no sólo a las diversas prendas que se usaban en las ceremonias, sino que además a la ropa utilizada en el mismo contexto. Por otro lado, cada una las distintas zonas vestían diseños que los identificaban y por ende, diferenciaban del resto.

Por esta complejidad y por el hecho de que existen aún mujeres dentro de las comunidades que recuerdan claramente el contexto de uso y los diseños que los caracterizaban, es que creemos relevante que se desarrollen investigaciones enfocadas tan sólo a este tema. Aprovechando además que el Museo posee una importante colección de platería *mapuche*.

La investigación antes planteada se realizaría de una manera bastante parecida al terreno llevado a cabo en esta ocasión, ya que se trabajaría sobre la base de un archivo fotográfico para que cada una, mediante entrevistas en profundidad, identifique las piezas, para luego realizar un trabajo en el museo con una revisión *in situ* de la colección por parte de las participantes. La

única diferencia radicaría en el número de participantes reduciéndose a un pequeño grupo de personas, elegidas fundamentalmente en base a su reconocido conocimiento acerca del tema.

### **Trueno (*tralkan*)**

Un tema importante en la cultura mapuche lo constituye el trueno, el cual es fuente de gran poder. Recordemos que al *tokikura* se le llama “piedra de rayo” pues de allí provenían. También algunas *machi* reciben el espíritu del rayo.

En las entrevistas realizadas apareció mencionado en esa línea y promete ser una veta fértil para futuras investigaciones. Las características naturales y las implicancias espirituales del rayo hacen de este tema un apasionante desafío etnográfico y museográfico.

### **Guerra (*weychan*)**

Este es un tema clave en la historia oral *mapuche*. Ellos cuentan relatos de las disputas bélicas que existían ya antes de la llegada de los españoles, así como de las usurpaciones que han sufrido

hasta el presente. En estas historias aparecen héroes, villanos y anécdotas que develan aspectos cruciales de su acervo cultural.

### **Música**

La música forma parte activa de la vida de los *mapuche*, está presente en ceremonias y fiestas, las cuales no son posibles sin su presencia. Se hace necesario tanto el registro de su fabricación y ejecución, como el estudio de los aspectos estéticos y simbólicos vinculados a ella.

### **Lengua (*dungu, piam*)**

Para los *mapuche* las cosas no son tan importantes como los nombres de las cosas y ponen mucho cuidado en su correcto uso y dicción, por ende una vez seleccionados los objetos y palabras en *chedungu* que serán utilizados en la nueva museografía se recomienda consultar a las comunidades sobre la denominación que dan a dichos objetos, su pronunciación y una posible forma de escritura. Por cuanto el *chedungu* siendo una lengua ágrafa no posee un alfabeto propio ni una ortografía reglamentada, esto que podría considerarse una carencia desde un punto de vista occidental esconde una profunda sabiduría que debe ser

respetada al comprender el museo como una institución relacionada empáticamente con el pueblo *mapuche*.

### **La *ruka mapuche* en la zona**

Al realizar el presente estudio notamos necesario profundizar etnográficamente el tema de la *ruka*. Esta profundización debe realizarse referida tanto a los aspectos prácticos de este tipo de vivienda (materiales, construcción, cercanía a los recursos naturales, alimentación, etc.) como a su ámbito ideal (posición hacia el este, transmisión oral en su interior, etc). Debemos señalar que ambos aspectos se entrecruzan en muchos factores.

Esta investigación debe ser llevada a cabo entrevistando y trabajando en conjunto con *mapuche* de avanzada edad y vasta experiencia en habitar y construir estas casas. Uno de los objetivos principales será investigar cuál o cuáles son las formas arquitectónicas tradicionales en la zona *lavkenche* y sus variaciones geográficas y temporales (influencias de otros sectores *mapuche* y de españoles y chilenos), además de indagar en el proceso de construcción. También, como dijimos, se debe conversar con mujeres u hombres que habiendo

habitado esta casa conozcan a fondo las dinámicas que se daban en su interior.

Se recomienda al museo construir una o más *ruka* según estándares tradicionales propuestos por los entrevistados, tanto para la exhibición -ya que la *ruka* es un tema que acapara gran cantidad de objetos domésticos y de sabiduría *mapuche* (tradición oral)- como para el uso de las propias comunidades. Esto último considerando la intensa utilización que hacen de la *ruka* ya existente que quedará muy mal ubicada de acuerdo a la nueva arquitectura.

### **Nombre del museo**

Ya el año 2005 las comunidades plantearon la necesidad de cambiar el nombre actual del Museo Mapuche Juan Antonio Ríos por uno propiamente *lavkenche* que hable de la historia de la zona, ya sea con el nombre de un *longko*, de un hombre sabio, de un héroe o el antiguo nombre del lugar donde está emplazado el propio museo (*weychakura* que derivó en huichacura).

Creemos que este punto debe ser considerado por la DIBAM por cuanto para ellos es una piedra de tope clave al momento de determinar el carácter *mapuche* del museo. Este punto no puede ser resuelto por nosotros a partir de una investigación etnográfica. Consideramos que debe ser tratado con las comunidades de manera participativa, con reuniones propositivas y resolutivas entre miembros de las comunidades y la dirección del Museo.

### ***ventepuytaiñdungu***

Esperamos haber contribuido con esta investigación al mejoramiento de las relaciones entre las comunidades *mapuche* de Arauco y el Museo Mapuche de Cañete, entendiendo que este vínculo puede ser provechoso para ambas partes.

Este tipo de experiencias permite enriquecer esa relación, teniendo siempre presente que es necesario un compromiso y una voluntad política por parte de la Subdirección Nacional de Museos, DIBAM y de los miembros de las comunidades, pues la confianza y el respeto mutuos están en juego a cada instante.