



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teoría de las Artes

Wenu Pelon – Portal de Luz.
Exposición Intercultural y el retorno del patrimonio.

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE
LICENCIADO EN ARTES CON MENCIÓN EN TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

CAMILA SERRANO ACEVEDO
PROFESORA GUÍA JOHANNA MARÍA THEILE BRUHNS

SANTIAGO DE CHILE

2021

Tabla de contenido

Resumen	3
Introducción	4
Marco teórico.....	7
3. Museo e interculturalidad.....	12
3.1 Origen del Museo	12
3.2 Museos y conformación de la República.....	13
3.3 Nuevos diálogos.....	14
4. Cultura, patrimonio y arte mapuche: pasado y presente	17
4.1 Debate sobre patrimonio y cultura mapuche.....	17
4.2 Cultura mapuche: origen, territorio y lengua.....	20
4.2.1 Relato de origen: <i>Kay-Kay</i> y <i>Xeg-Xeg</i>	20
4.2.2 Territorio mapuche, Wallmapu.....	22
4.2.3 El idioma unificador del territorio	24
4.2.4 Espiritualidad y religiosidad mapuche.....	27
4.2.5 Instrumentos musicales y la ritualidad.....	30
4.3 Objetos de uso cotidiano.....	32
4.3.1 Vivienda tradicional: Ruka Mapuche	32
4.3.2 Alfarería mapuche	33
4.3.3 Textiles mapuche.....	35
4.3.4 Platería mapuche.....	38
4.4 Resistencia de la cultura mapuche en la ciudad de Santiago.....	40
4.4.1 Artes visuales y el espacio para la expresión de la denuncia	43
5. Wenu Pelon y el territorio urbano.....	47
5.1 Origen del Barrio Lastarria	47
5.2 Historia del Museo Arqueológico de Santiago	50
6. Análisis de exposición: Wenu Pelon- Portal de Luz.....	52
6.1 Presentación.....	52
6.2 Un portal que se abre	53
6.3 Curatoría y montaje.....	57
6.3.1 Piezas audiovisuales de Francisco Huichaqueo	63
6.4 Encuentros en Wenu Pelon.....	67
6.4.1 Inauguración y/o apertura	67
6.4.2 Mediación, abriendo espacios para el encuentro.....	68
6.4.3 Educación, compartir la cultura mapuche.....	70
6.4.4 Parlamento/Frontera en <i>Wenu Pelon</i>	71
6.4.5 Implementación de herramientas de accesibilidad para las diversidades corporales y sensoriales.....	73
Conclusiones.....	75
Bibliografía.....	77
Anexos.....	81

Resumen

En esta investigación, se explora el proceso de llevar a cabo una exposición de una colección de objetos pertenecientes a la cultura mapuche en un barrio histórico de la ciudad de Santiago, en relación a los objetivos que se observan desde su curador, el artista Francisco Huichaqueo, donde se propone crear un espacio de encuentro e intercambios entre culturas. En primer lugar, se describe la transformación de la idea de ‘museo’ y su transición en pos de configurarse como una institución que en este caso presenta una muestra significativa para las comunidades; a continuación, se describe un recorrido sobre lo que llamamos patrimonio mapuche que es producido desde una relación con el territorio y otros elementos que dan origen a la cultura, para llegar al hecho que marca un quiebre profundo del pueblo mapuche con el territorio, y es la Ocupación de Wallmapu por el Estado de Chile, lo que hasta la actualidad se representa en la producción contemporánea de lo que se denomina arte contemporáneo mapuche; posterior a ello, se reseña la historia del barrio y el museo, presentando una caracterización de la época en la que se está conformando una estética nacional basada en el gusto parisense; finalmente se presenta, tanto la reflexión del curador antes de tomar la decisión de realizar la exposición, como también de los procesos de creación y de paso transformación de la Sala Museo Arqueológico de Santiago del Museo de Artes Visuales de ser un espacio expositivo bajo una concepción cultural que marca una diferencia entre los modelos acostumbrados de realizar exposiciones de *otras* culturas. Esto es descrito en la investigación realizada por el curador, las decisiones de montaje y las actividades de mediación que acompañan la muestra.

Introducción

La presente investigación aborda un análisis de la exposición *Wenu Pelon¹ - Portal de Luz* del curador y artista mapuche Francisco Huichaqueo en relación a otras circunstancias como el barrio en el que se emplaza, la importancia del retorno de parte de la colección a manos de creadores mapuche y en definitiva de la transformación del espacio expositivo en pos de una resignificación de la institucionalidad; la muestra se ubica en la Sala Museo Arqueológico de Santiago-Sala MAS, al interior del Museo de Artes Visuales-MAVI. Los objetos de la exposición son parte de una colección de objetos tradicionales del pueblo mapuche, entre ellos utensilios cotidianos y espirituales traspasadas desde el depósito del Museo Chileno de Arte Precolombino posterior a la donación que realizó Manuel Santa Cruz y Hugo Yaconi, además de piezas audiovisuales del propio artista; cuya apertura fue el 25 de abril de 2015. Este proyecto fue concebido desde su origen para ser una exposición de carácter temporal, sin embargo, debido al impacto que ha tenido es que posteriormente se determinó su permanencia, siendo a su vez un hito para la apertura del museo al trabajo con artistas y creadoras/es mapuches, replanteando su quehacer en torno a esto.

En este contexto, relevamos la experiencia de esta exposición frente a una institucionalidad cultural chilena que en general ha mantenido un carácter nacionalista colonial frente a los pueblos indígenas u otras comunidades minorizadas de la sociedad. En este sentido, destaco que, si bien no pertenezco directamente a alguna comunidad indígena, y por ende no he vivido experiencias de exclusión por este motivo, me identifico como parte de estas “comunidades minorizadas de la sociedad” en tanto soy una persona con movilidad reducida. Estas vivencias me acercan a comprender los efectos de una sociedad normalizante que produce marginación social de quienes no se corresponden con estos ideales hegemónicos. En consecuencia, hay afectaciones que comparto, desde donde constato la importancia de las transformaciones que puedan promoverse en la participación transformadora desde la cultura.

Bajo las actuales condiciones de organización de la sociedad es que desde un principio de reparación histórica y de avance en el reconocimiento de derechos es que los ámbitos

¹ Las palabras en mapuzungun serán identificadas en cursiva.

culturales pueden generar encuentros con el potencial de configurar otros procesos sociales donde las diversidades culturales de las comunidades sean algo dado que no signifiquen una anulación de parte de la cultura dominante. En base a esto identifico en la perspectiva intercultural aportes en cuanto a las oportunidades de promoción de las interrelaciones culturales, no obstante, también me propuse buscar ideas que provengan desde el trabajo reflexivo de la intelectualidad mapuche, es entonces que a partir de lo que Fernando Pairican describe como ‘mapuchización expansiva’ a este proceso de repensar la sociedad y que otras miradas, en este caso la del pueblo nación mapuche impregne las capas sociales, modificando y cuestionando las prácticas sociales consideradas convencionales pero que no son más que un entendimiento y establecimiento de los Estados nacionales.

En el primer apartado se presenta la transformación de la institución museal, desde el museo antropológico a la actualidad donde se instalan cuestionamientos y debates sobre el origen de las colecciones, lo que lleva a proponer incluso el retorno a sus lugares de procedencia. Más adelante se describe un proceso similar en torno al concepto de patrimonio y su pertinencia cuando nos referimos a prácticas de una cultura viva, dando cuenta de la resistencia a la musealización.

En esa línea se traza un recorrido, no necesariamente genealógico, de la producción cultural y artística del pueblo mapuche, relacionándolas con otros conocimientos y engranajes de la cultura, como son el idioma y el territorio, *Wallmapu*, para concluir ese apartado con el estado contemporáneo del arte en relación a la temática.

En el siguiente capítulo se desarrolla un análisis del barrio de Santiago donde está circunscrita la exposición junto a una revisión de su historia y su relación con la búsqueda estética de la conformación de la República, y por otro lado, el traspaso de la colección que fue parte del Museo Arqueológico de Santiago y que posteriormente cambia su destino, algo correspondiente a la transformación que propone la exposición.

Considerando la necesidad de profundizar en la perspectiva intercultural y de mapuchización es que a partir del análisis de la exposición *Wenu Pelon*, propongo la siguiente pregunta de investigación y objetivos:

¿Cómo se desarrolla el proceso de encuentro intercultural en la Sala Museo Arqueológico de Santiago con la curatoría de Francisco Huichaqueo en la exposición *Wenu Pelon*?

Objetivo general:

Analizar el proceso de interculturalidad en la Sala Museo Arqueológico de Santiago con la curatoría de Francisco Huichaqueo en la exposición *Wenu Pelon*.

Objetivos específicos:

- Describir el desarrollo de la exposición *Wenu Pelon* desde la historia de la colección hasta su inauguración.
- Identificar los hitos de la exposición en relación a la participación de la comunidad mapuche en el museo.
- Analizar los factores que promueven el proyecto de interculturalidad del museo.

En cuanto a la metodología, analizo la exposición y los procesos para su desarrollo, además de la curatoría y el diseño museográfico. Para complementar mi investigación presentaré el testimonio del curador Francisco Huichaqueo y Paula Caballería, encargada del área de educación y mediación del Museo de Artes Visuales - MAVI, para contrastar perspectivas y experiencias desde la creación de la curatoría hasta las guías que entrega el curador al equipo de mediación, además de los variados eventos que ha reunido la exposición.

Marco teórico

El análisis de la exposición *Wenu Pelon – Portal de Luz* se centra en los procesos de encuentro que se producen entre culturas, aquellos diálogos, entrecruces y resistencias propias de los posicionamientos de cada vivencia, se observa que estas interrelaciones reciben una resistencia en base a los hechos del pasado, los que provocaron que una cultura se posicione sobre otra. En nuestro contexto, el Estado chileno ha ejercido violencias y generado condiciones adversas para los pueblos originarios quienes viven lo que se identifica como una continuidad colonial (Antileo: 2020) desde la ocupación de *Ngulumapu*² (Nahuelpan: 2012). Sin embargo, negar una identidad es perpetuar condiciones desiguales, lo que viene de la mano con buscar imponer sólo una manera de comprender el patrimonio.

Ahora bien, para comprender estos encuentros en torno a los fenómenos y los efectos de la exposición es que es interesante por un lado la idea de hibridación cultural propuesta por Canclini en 1989 en la obra *Culturas Híbridas* donde diferencia a hibridación de otros conceptos que podrían ser utilizados como sinónimo ya que en este caso: “[...] abarca diversas mezclas interculturales —no sólo las raciales a las que suele limitarse "mestizaje"— y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que "sincretismo", fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales.” (1989: 15) Bajo los procesos de hibridación, el encuentro es algo inevitable en los territorios habitados por diferentes culturas, en aquellos espacios de destino de migrantes de diferentes países, como también en las grandes ciudades que se configuran como lugar de establecimiento estable o provisorio para habitantes de otras localidades del propio país como lo es en Santiago de Chile donde se han desarrollado variados procesos de migración pero particularmente el que atañe a este trabajo es el del fenómeno de la diáspora mapuche hasta la urbe durante el siglos XIX y XX producto del despojo del territorio de *Wallmapu* por el Estado de Chile (Antileo: 2011).

² “El *Wallmapu* que abarcaba desde el Océano Pacífico al Océano Atlántico, estaba conformado por dos macroespacios que tienen una denominación específica desde el *mapuzungun* (lengua del territorio. (...)) *Ngulumapu* ubicado al oeste del *pie mapu* (cordillera de los Andes) (...) comprendiendo buena parte del actual “territorio chileno”” (Nahuelpan, 2012: 124)

Se establece entonces un intento por dar cuerpo a las interacciones entre las culturas, junto a las diferencias desde donde estos encuentros son producidos, ya sea tradicional/moderno, popular/culto, urbano/rural, entre otras.

Por otro lado, y para resolver estas situaciones de falta de cabida en los intercambios sociales, es que desde el mundo anglosajón durante 1970 se inician procesos políticos de tolerancia hacia las diversidades étnicas por medio del concepto de multiculturalismo, lo que conlleva un reconocimiento de sus culturas y patrimonio, este afán multiculturalista también llega con posteridad a Latinoamérica, Fabien Van Geert reconoce que es “difícil definir conceptualmente este término. Bourdieu y Wacquant (2000) indican que dicho término forma parte de la ‘nueva vulgata planetaria’ recurrente entre los intelectuales de los países occidentales, en consonancia con la aparición de un nuevo vocabulario neoliberal nacido de un deseo de despolitizar las relaciones sociales.” (2016: 31). En este sentido, es posible observar las carencias en cuanto a subsanar las diferencias e inequidades entre una cultura que históricamente se ha establecido como dominante, mientras otras han sido despojadas de sus territorios bajo estos intentos de dar por superadas diferencias sociales por medio de la cultura (Antileo: 2011).

Quien propone una visión crítica a esta conceptualización sobre multiculturalismo es Catherine Walsh con quien concuerdo en la importancia de marcar las deficiencias de esta idea que a simple vista pueda verse como honestas y llenas de buenas intenciones, no obstante la autora advierte que: “Sus fundamentos conceptuales se encuentran en las bases del Estado liberal, de la noción del derecho individual la supuesta igualdad. En este contexto, la tolerancia del otro es considerada central, valor y actitud suficiente para asegurar que la sociedad funcione sin mayor conflicto”. (2005: 45) Por lo tanto, que las relaciones culturales funcionen sólo en base a la tolerancia del otro dificulta la generación de encuentros donde se promuevan nuevas manifestaciones de entendimiento entre culturas que además conlleve posibilidades de cambios en las sociedades, al desarrollarse una interrelación que busque cuestionar el pasado y el presente con el objetivo de renovar estrategias, sin embargo, el multiculturalismo carece de afanes reivindicativos y más bien se muestra como una posibilidad de dar cabida a grupos minorizados en la cultura dominante. Esa es la mayor crítica hacia el multiculturalismo expresada por Catherine Walsh, ya que la propuesta deja sin cuestionamientos y por ende intactas las condiciones que llevaron a la necesidad de generar algún tipo de política para suplir esa situación

constante de exclusión. Lo que en el caso del pueblo mapuche debería considerar no sólo su tolerancia cultural sino también una política de reparación social y territorial.

Un segundo concepto que busca diferenciarse de su antecesor es el de interculturalidad que sí tendría en cuenta las complejidades que atraviesan las relaciones entre culturas, sus conflictos y las inequidades sociales; respecto a esto, la autora define: “No se trata simplemente de reconocer, descubrir o tolerar al otro o a la diferencia en sí. Tampoco se trata de volver esenciales identidades o entenderlas como adscripciones étnicas inamovibles. Se trata, en cambio de impulsar activamente procesos de intercambio que permitan construir espacios de encuentro entre seres y saberes, sentidos y prácticas distintas.” (Ibíd) Es decir que partiendo de una comprensión de las dificultades para las convivencias igualitarias y toma de decisiones en cuanto a los factores que llevaron a este punto, es que esa interacción se establecería como un proyecto a desarrollar, un ideario por crear y no como una política que se centra en la mera tolerancia institucional.

Finalmente, me parece interesante relevar en el debate la perspectiva de intelectuales mapuche³, pues es una problemática ya tratada desde diversos lugares donde se expresa la tensión y la dificultad de entendimiento, por ejemplo está el poeta Elicura Chihuailaf quien en ‘Recado confidencial a los chilenos’ señala:

“Como usted ya habrá augurado, este escrito –este respirar en su diversa intensidad– se verá obligado también a interrumpirse, a explicarse quizá, a cambiar de tono y de acto – dentro del mismo escenario, la misma corporeidad, desde luego–. Y es que usted y yo estamos hablando, ¿nos estamos escuchando?, desde dos culturas, desde las diferentes concepciones del mundo que nos habitan, diversas y aún muy distantes: la cultura mapuche y la cultura chilena.” (1999: 28)

El autor refiere al encuentro entre culturas que carecen de espacios para la comunicación, algo que también alerta sobre las condiciones de lograr una forma de diálogo, que se

³ El concepto de ‘intelectual mapuche’ lo utilizo como una forma de identificar posición sobre quienes están creando conocimiento desde el Pueblo Mapuche, sin embargo, hay un debate más amplio sobre esta categoría que recomiendo revisar en la entrevista a la investigadora y poeta, Maribel Mora Curriao. Disponible en: https://portaluchile.uchile.cl/documentos/entrevista-a-maribel-mora-curriao-por-fabian-flores-revista-isees-fundacion-equitas-pdf-241-kb_120633_0_2847.pdf

convierta en algo significativo y sobre todo llamar la atención de la situación que estaba viviendo el pueblo mapuche en la década de 1990⁴.

En este sentido hay también críticas en relación a los conceptos como multicultural o intercultural, puesto que desde fuera por más falencias que podamos identificar, sigue siendo una mirada occidentalizada, por tanto son las reflexiones de las propias comunidades las que han visto otros fenómenos y estrategias que escapan a lo desarrollado anteriormente, principalmente porque como señala Hector Nahuelpan: “El multiculturalismo neoliberal y la interculturalidad no constituyen perspectivas de análisis o vías de acción que contribuyan a dismantelar las jerarquías coloniales y raciales históricamente arraigadas en la globalidad de las relaciones sociales en que nos inscribimos los Mapuche u otros pueblos indígenas.” (2012: 124-125) Crítica atingente que relaciono con el proceso de ‘mapuchización’ descrita por Fernando Pairican como un proceso que se produce en reacción a la pérdida de la cultura con la dictadura, de este modo se revalorizan aspectos propios del patrimonio mapuche como el idioma, la vestimenta, las tradiciones, como señala el historiador: “Si bien la dictadura buscó chilenizar al pueblo mapuche, los miembros de los CCM [Centros Culturales Mapuche⁵] resistieron reencontrándose con sus propias raíces. Se refugiaron entonces en la lengua, tradiciones, formas antiguas de organización y el respeto a los Longko y Machi (...)” (2019: 68). Estas formas de retomar tradiciones van de la mano con una posición política dirigida hacia lograr la autodeterminación, esta lucha que toma aspectos de la identidad serían una semilla que continuará en la actualidad. En este sentido se vuelve relevante hacer la relación con la propia exposición y los procesos que se vivieron desde el encuentro de Francisco Huichaqueo como curador y el museo, en base a la recuperación de la colección, vale decir, la interculturalidad en este caso es parte de la mapuchización del museo, se puede interpretar como una estrategia y proyecto, buscando una transformación social basada en la presencia permanente de ‘lo indígena’ en los diversos aspectos de la sociedad. Como señala Leonel Lienlaf quien fue parte importante de la

⁴ Para mayor información un fragmento del ensayo de Elicura Chihuailaf está disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-57620.html>

⁵ La importancia de los CCM se puede revisar en MaEl 12 de septiembre de 1978, al alero de la Iglesia Católica, nacieron los Centros Culturales Mapuche (CCM), no sólo en oposición a las medidas que la dictadura implementó, sino también para fortalecer un proyecto (...), también actuaron como escuelas políticas” (Pairican, 2019: 55)

creación del guion del Museo Ruka Kimvn Taiñ Volil - Juan Cayupi Huechicura, Museo Mapuche de Cañete:

“¿Por qué tenemos que tener un museo cuando somos una cultura viva?, me dijo un peñi en uno de los tantos viajes a la ciudad de Cañete para revisar y tratar de armar un guion para la nueva exhibición del Museo Mapuche.

Aunque parezca trivial la pregunta, cobra sentido cuando nos enfrentamos a qué es lo que vamos a entender por museo; si la visión clásica de un espacio que alberga colecciones de una historia o le daremos nuevo sentido. Entonces, no se me ocurrió otra cosa que echar mano al legendario acto de la incorporación del caballo al mundo mapuche y le devolví la pregunta al peñi: ¿por qué no adoptamos el museo y le sacamos la pesada carga que conlleva el concepto museo, como hicimos con el caballo? Saquémosle la montura y montémoslo ‘a pelo’” (2010: 11).

Esto se observa en la exposición *Wenu Pelon*, ya que bajo la institucionalidad cultural chilena hubo una propuesta mapuche que se lleva a cabo tanto en sus decisiones de valoración sobre los objetos, resolución de la curatoría, actividades de mediación, entre otras. Bajo estos cruces es que propongo una mapuchización museal en Santiago, dada la experiencia de que sea un curador mapuche que incorpora a su comunidad en la toma de decisiones.

3. Museo e interculturalidad

3.1 Origen del Museo

Para comprender el proceso de la interculturalidad en la exposición *Wenu Pelon* es necesario realizar un análisis sobre los orígenes del museo, su desarrollo en Chile y las reflexiones que llevan a repensar el rol del museo, junto a un ejemplo en los museos nacionales.

Los antecedentes del museo moderno son identificados en el Gabinete de Curiosidades, un espacio expositivo en los siglos XVI y XVII en manos de la clase alta europea, conocidos por reunir piezas de otras culturas, el promotor era el afán por coleccionar objetos “exóticos” que fueran llamativos por sus características y además por representar un modo científico de estudiar el mundo, lo que ganó mayor auge con la conquista de los territorios.

Sobre el acto de coleccionar se establece una relación con el poder de una sociedad sobre otra como acción del colonialismo al tener la capacidad de establecer un conocimiento “objetivo”, se expresa un lugar de poder, en palabras de James Clifford: “Una historia de la antropología y el arte moderno necesita contemplar la colección tanto como una forma de subjetividad occidental y como un conjunto cambiante de poderosas prácticas institucionales. La historia de las colecciones (que no se limita a los museos) es fundamental para comprender la forma en que los grupos sociales que inventaron la antropología y el arte moderno se han apropiado de cosas, hechos y significados exóticos” (2001: 262-263) En relación a esto observamos que los museos continuaron desarrollando estas formas de relación con otras sociedades, es de esta manera que otras culturas pasan a ser estudiadas y exhibidas en condiciones de una cultura menor, lejos de los avances modernos, se observa entonces una descontextualización de los objetos, al ingresar los objetos de la colección en las comprensiones europeas de temporalidad y orden, en relación a esto Álvaro Pazos señala: “La práctica de colección y exposición de objetos no es tan solo una práctica simbólica o afectiva, sino una práctica económica, política y cognoscitiva” (Pazos, 1998: 34)

3.2 Museos y conformación de la República

En el caso de la experiencia en América Latina, está relacionada con la conformación de los Estados-nación durante principios del siglo XIX donde la búsqueda era instalar una cultura nacional, lo que corresponde a las formas de la élite de aspirar a ella por medio de la homogeneización, consolidando un proyecto unificado de cultura. En el caso de Chile, ocurre algo similar en cuanto a la necesidad de comenzar un proceso de modernización de la cultura donde la creación de museos colaborará en la fundación de una identidad nacional.

Dentro de las primeras experiencias con eventos de este tipo, anterior a la fundación de museos en el país, está la Exposición Nacional de Agricultura en 1869, su propósito fue celebrar y reunir los avances que se estaban produciendo en el área del trabajo en el campo. Años más tarde, en 1872 con el impulso de Benjamín Vicuña Mackenna siendo Intendente de Santiago se realizan diversas remodelaciones a la ciudad, donde se tenía como principal interés el urbanismo parisino, en esa línea se realiza la Exposición de Artes e Industrias con la participación de artistas como Pedro Lira, Onofre Jarpa, Nicanor Plaza, entre otros. Un año después organiza en el Palacio de los Gobernadores la Exposición del Coloniaje, donde se buscaba recordar con nostalgia el pasado colonial, se expone joyería, objetos religiosos, retratos de gobernadores, con el objetivo de mostrar un pasado heroico lleno de tradición y cultura, desde una añoranza por un imaginario europeo, justamente donde las culturas indígenas representaban el pasado o algo superado. Esta exposición conformará junto a la posterior creación, que fue en base a esta colección, el Museo Histórico. Ambos serán los primeros intentos por fundar un museo de carácter nacional en Chile. La figura de Benjamín Vicuña Mackenna es muy importante para caracterizar el espíritu de la época como describe Alejandra Canals: “(...) evalúa a los habitantes autóctonos del territorio chileno, en tanto ‘primitivos herejes’. En efecto, este intelectual representó en aquella época un enfoque racional-iluminista, que ponía su acento en conceptos como el progreso” (2017: 93). Por lo que su visión de “remodelación” de la ciudad también se centraba en una perspectiva europea donde estaba situada la modernidad.

Los artistas como Pedro Lira eran becados para perfeccionarse en París, ya que representaba el interés cultural al que se aspiraba desde una visualidad de arte culto.

Posteriormente es consolidada esta búsqueda de la élite criolla con la inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes que luego de alojarse en diferentes edificios públicos se construye su propio inmueble, realizado por el arquitecto chileno-francés Èmile Jéquier, es inaugurado el 21 de septiembre de 1910, como señala la descripción del Museo: “Jéquier se inspiró en el recorrido interno y en la fachada del Petit Palais de París. Su estilo neoclásico incluye además ornamentaciones propias del Art Nouveau imperante en la época”⁶. Como vemos, crear una imagen nacional ligada a la estética de



Imagen N°1 - Museo Nacional de Bellas Artes (1911)

París era una aspiración de la época que tuvo también un eco en la idea de progreso y civilización que marca las relaciones con los pueblos indígenas.

3.3 Nuevos diálogos

Este breve recorrido fue para identificar algunas de las características más prominentes que conformaron las primeras iniciativas ligadas a la consolidación de una cultura nacional dentro de la institucionalidad chilena. Décadas después a nivel mundial se van desarrollando otras reflexiones sobre los museos, uno de ellos es que no son entidades neutrales y que cada tipo de museo va construyendo discurso y representación sobre los

⁶ Información sobre la historia obtenida en el sitio web del Museo Nacional de Bellas Artes. Disponible en: <https://www.mnba.gob.cl/617/w3-propertyvalue-38955.html? noredirect=1>

hechos, debido a estas ideas es que van emergiendo nuevas necesidades, planteamientos teóricos y estrategias de funcionamiento de los mismos, un ejemplo lo vemos en la Declaración de la Mesa de Santiago de Chile en 1972 evento que se reconoce de gran relevancia para el contexto de los museos en Latinoamérica, donde se centra la atención en la función social de los museos y en buscar mayor acercamiento con el público, centrándose en el medio rural, urbano, avances en la tecnología y la educación, como expresa el Fundamento para la creación del Museo Integrado: “La creación de una conciencia sobre la situación existente, y sobre las alternativas posibles para su solución, fue considerado como un paso fundamental para llegar a la integración prevista (...), los museos pueden y deben jugar un papel decisivo en la educación de la comunidad” (1972: 9). Estas decisiones nacen en un contexto de cambios sociales donde toma importancia la democratización del acceso a la cultura, en esa línea en los años siguientes surgirán nuevas propuestas en torno al papel de los museos y también para transitar desde un enfoque donde el protagonismo estaba en los objetos para poco a poco pasar a priorizar el diálogo con los públicos, un ejemplo es la reunión de ICOM-CECA en Lisboa el año 1973 donde se origina lo que se conoce como Nueva Museología como describe Jordi Pardo: “(...) en definitiva produjo la traslación de una cultura organizativa y el carácter central de los proyectos basados en el objeto patrimonial a un paulatino descubrimiento del visitante, un público heterogéneo que también era importante en el proceso de organización conceptual del proyecto museístico” (2000: 63) Esto va permitiendo que otras perspectivas vayan sumando críticas hacia los modos heredados de comprender por un lado el rol del museo y por otro las formas en las que se representan otras culturas.

En la actualidad, las críticas hacia los museos antropológicos del mundo donde sus colecciones se han construido en base al expolio de otras culturas que sufrieron invasiones han llevado a que organizaciones como ICOM⁷ estén trazando conversaciones y estrategias donde se proponen nuevas formas de relación con el patrimonio y las culturas, por ejemplo en la reunión de noviembre de 2010 celebrada en Shanghái, China, se establecieron una serie de principios que dio forma a la Carta de la diversidad cultural de

⁷ Consejo Internacional de Museos, creada en 1946 mantiene relación formal con la UNESCO, “es la organización internacional de museos y profesionales de los museos cuya finalidad es investigar, perpetuar, perennizar y transmitir a la sociedad el patrimonio cultural y natural mundial, presente y futuro, tangible e intangible”. ICOM. <https://icom.museum/es/sobre-nosotros/misiones-y-objetivos/>

ICOM. Algunos de estos principios son: diversidad, democracia participativa, cooperación y coordinación, paz y construcción de comunidades⁸.

Por último y de la mano de este proceso, en la 25^o Conferencia General de ICOM se llevaron a cabo paneles con el siguiente título “Descolonización y restitución – hacia una perspectiva más holística y un enfoque relacional”, en ella se analizaron todos los elementos que conllevan por un lado, la resolución de un conflicto ligada a pertenencias de los museos que involucren otras culturas que fueron colonizadas y, por otra parte, la restitución de su patrimonio, algo que ya han iniciado los gobiernos de Alemania y Francia, entre otros. Como indica la descripción del panel, para comenzar se dará cuenta de cómo los museos están llevando a cabo los procesos de descolonización para finalizar con un debate: “sobre el informe Savoy-Sarr, encargado por el presidente francés, Emmanuel Macron, las iniciativas adoptadas por los museos holandeses de abrir proactivamente las conversaciones con antiguas colonias en lugar de esperar a las reclamaciones, y la inversión de 2 millones de dólares del gobierno alemán en investigación sobre la restitución”.⁹

A propósito del concepto de descolonización que es más bien un ideario abierto, un proyecto que cada comunidad se propone construir, lo contrario entonces a conformar una propuesta homogénea (Antileo, 2020: 167). Ahora bien, específicamente asociar esta reflexión al ámbito de las exposiciones es interesante para comprender cómo las comunidades resuelven su participación en los prácticas de los museos, entonces Juana Paillalef, directora del Museo Ruka Kimvn Taiñ Volil - Juan Cayupi Huechicura, Museo Mapuche de Cañete define descolonización como: “un discurso de reforma cultural, orientado a superar grandes complejos de superioridad o inferioridad que persisten en nuestra sociedad y que son de raíz colonial. Una manera de superar una producción subdesarrollada del conocimiento y dejar atrás un discurso de domesticación social. De alguna manera, declarar una insipiente Reforma Cultural, por las prácticas realizadas en torno a las formas de involucrar a la población en los temas que un museo mantiene en su Exhibición, como en la función y objetivos que le sostiene”. (2017: 9) Es decir, estos

⁸ Para más información sobre la resolución está disponible en: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOMs-Resolutions_2010_Esp.pdf

⁹ Para más información sobre el panel recomiendo revisar la descripción completa disponible en: <https://icom.museum/es/news/descolonizacion-y-restitucion-hacia-una-perspectiva-mas-holistica-y-un-enfoque-mas-relacional/>

procesos de descolonización en el caso de los museos tendrían más posibilidades en cuanto aumente la participación de las diferentes comunidades, tanto en la toma de decisiones como en la creación de los contenidos, lo que supone un desafío para quienes tengan una comprensión sobre este tipo de instituciones arraigadas en la tradición.

4. Cultura, patrimonio y arte mapuche: pasado y presente

4.1 Debate sobre patrimonio y cultura mapuche

Para comenzar el análisis de la exposición *Wenu Pelon* primero haré una pequeña revisión sobre la producción cultural y patrimonial del pueblo mapuche, sus diferentes objetos y simbolismos, eso nos servirá para caracterizar a través de los objetos la identidad del pueblo mapuche.

En cuanto al concepto de patrimonio, ha estado sujeto a variados debates que además revelan los intereses políticos de las posturas ante el tema en los diferentes momentos de la historia, en este sentido Canclini aporta una posición desde sus creadores o quiénes son los herederos directos, además de proponer una crítica a los afanes universalizantes de su gestión: “El patrimonio cultural expresa la solidaridad que une a quienes comparten un conjunto de bienes y prácticas que los identifica, pero suele ser también un lugar de complicidad social. Las actividades destinadas a definirlo, preservarlo y difundirlo, amparadas por el prestigio histórico y simbólico de los bienes patrimoniales, incurren casi siempre en cierta simulación al pretender que la sociedad no está dividida en clases, etnias y grupos, o al menos que la grandiosidad y el respeto acumulados por estos bienes trascienden esas fracturas sociales” (1999: 17)

Como vemos según esta propuesta los procesos de patrimonialización tienen por un lado, el potencial de generar interés y compromiso colectivo pero también por otro lado, está el riesgo de negar u omitir ciertos factores que además podrían reflejar desigualdades que tienen la particularidad de ser parte de hechos actuales, en relación a los procesos de patrimonialización y su participación desde el mundo mapuche, se observa que a partir

de la década de 1990 se produce una búsqueda por posicionar el patrimonio cultural como una herramienta para establecer una diferencia significativa en relación al Estado que se pretende erigir desde sus orígenes como monocultural, como se señala en la investigación de Lobensteiner citando a Patricia Ayala: “En este escenario social el patrimonio cultural es utilizado como recurso identitario, como un marcador de contraste grupal que permite construir un nosotros en contraposición a los otros.” (2019: 18) Por lo tanto se reconoce una vuelta al patrimonio, como un elemento más dentro de los procesos de generar estrategias para profundizar en la autonomía y la autodeterminación que son parte de la lucha mapuche en las últimas décadas. Es interesante porque se comprende que una acción de resistencia también involucraría lo que acontece en el ámbito cultural, lo que tiene relación con la defensa de lo propio que es parte de una historia y memoria compartida.

En cuanto a la definición que entrega Unesco se diferencia entre patrimonio tangible o material e intangible o inmaterial, describe el primero como:

“Por patrimonio cultural se entienden: i) los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; ii) los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; iii) los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza, así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico” (2014: 134)

Y en el caso del segundo se resalta la obligación de salvaguardar el patrimonio inmaterial o intangible:

Artículo 2.2 de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003): Por patrimonio cultural inmaterial se entienden aquellos usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas – junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes – que las comunidades, los grupos y en algunos

casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Se manifiestan en los siguientes ámbitos:

- a. tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
- b. artes del espectáculo;
- c. usos sociales, rituales y actos festivos;
- d. conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
- e. técnicas artesanales tradicionales.

Comprendemos que ambas representan una línea divisoria que en muchos aspectos puede ser difusa, sobre todo en el caso de culturas como la mapuche que presenta una filosofía que conecta de forma inseparable territorio, seres humanos, ancestros, divinidades y expresiones culturales, esto lo profundizaremos más adelante.

En este capítulo se presenta una revisión al patrimonio cultural mapuche, sin pretender abarcarlo todo, sino más bien adentrándose en su complejidad y desarrollo histórico, dado que también es una cultura heterogénea y las prácticas no son necesariamente realizadas de la misma manera por todo el territorio, al respecto Caniuqueo señala: “(...) creo que dicha matriz [cultural] es la configuración de estructuras en períodos históricos determinados, en la cual se establecen cambios y continuidades. Pero dichos cambios además se realizan en espacios locales, lo cual indica que las normas apuntan al mantenimiento de esa diversidad, más que a una homogenización y una hegemonía” (2011: 75) Por lo tanto, si bien se reconocerán elementos que unifican como el idioma, también es importante reconocer sus propia condición de adaptación frente a las diferentes situaciones que emergen, ante esto es imposible declarar una cultura mapuche sin inamovible que es posible aprehender desde un ejercicio de catalogación cerrada.

En este sentido y a partir de lo que se reconoce como patrimonio tradicional, dado que su permanencia ha trascendido el paso del tiempo y el territorio, se presentan algunas salvedades sobre su uso actual importantes de acotar, por ejemplo en el caso de los objetos cotidianos, como describe Claudio Alvarado Lincopi: “(...) la utilización cotidiana de «objetos tradicionales» se ha transformado en un modo de vivificación de elementos que han sido museificados, transgrediendo las formas de patrimonialización petrificadoras y

adscribiendo al sentido vivo de lo gestado como patrimonial. Con ella se derrumba también el mito de la neutralidad de los artefactos estrictamente utilitarios (aunque siempre fue solo eso: un mito)”. (2020: 13) El historiador aquí describe esa tensión entre el actual rescate del patrimonio como resistencia identitaria y el afán externo por relegar los objetos a un pasado ya superado donde se supone también pertenecen los pueblos indígenas, lo que ya sabemos es una falacia que obedece a antiguas prácticas de los museos antropológicos.

En esa misma línea, presento una breve revisión por el estado contemporáneo de lo que podemos denominar ‘arte mapuche’, sin apelar a esencialismos que determinan las posibilidades de las personas pertenecientes a comunidades, como sucede cuando se pretende que se cumplan ciertas características que encasillen las identidades sino más bien desde el respeto a las reivindicaciones y autoreconocimiento de los pueblos. Otro aspecto que considero importante para efectos de esta investigación es como ya dijimos, la revisión sucinta de lo recién descrito como ‘tradicional’ y también las producciones artísticas actuales; nuevamente hago el alcance, que no es mi objetivo dar cuenta del panorama completo del arte mapuche contemporáneo, la finalidad es demostrar lo erróneo de buscar encapsular el patrimonio cuando la creación de sociedad sigue adelante, y más aún cuando se promueven estrategias concretas de interculturalidad desde sus protagonistas.

4.2 Cultura mapuche: origen, territorio y lengua

4.2.1 Relato de origen: *Kay-Kay* y *Xeg-Xeg*

Remitiendo a un sentido de origen y de unificación como elemento narrativo está la historia de *Kay-Kay* y *Xeg-Xeg*, que da cuenta en adelante de la conformación de un mundo mapuche y su relación con el territorio (Millalén: 2006), es un relato fundante o uno “de los principios del mapuche kimün” (Ñanculef: 2016), donde se presenta una lucha entre los elementos, entre dos fuerzas, los sobrevivientes son quienes en adelante conformarán el pueblo mapuche, mientras que quienes perecen en la catástrofe se

transforman en diferentes objetos de la naturaleza. Su transmisión ha sido a través de la oralidad por lo que ha traspasado generaciones y da cuenta de elementos propios de la cultura mapuche.

El relato es el siguiente:¹⁰

“Desde hace mucho tiempo ha habido awkan (batalla, lucha). Hubo hace mucho, mucho tiempo una gran batalla. Salieron las aguas. Entonces estaban Kay-Kay Filu y Xeg-Xeg Filu. Entonces los más ancianos mapuce dijeron: ‘Si primero se escucha gritar a Kay-Kay Filu, desapareceremos, ya nadie de nosotros vivirá; pero si Xeg-Xg Filu nos escucha, entonces viviremos’. Salieron las aguas: todos veían la fuerza con que salía. Entonces una anciana machi hizo Gillatun. Pero el agua seguía saliendo. Entonces gritó la culebra, las aguas salieron con más fuerza que desraizaba a los grandes árboles. Entonces el agua llegó adonde estaba Xeg-Xeg Filu. Toda la gente estaba arriba de dos grandes cerros, todos llegaron, hicieron Guillatun: las aguas no llegaban a estos cerros. Se escuchó otra vez el grito de Kay-Kay Filu: ‘Ay! ¿Qué haremos?’. Se escuchó otra vez el grito de Kay-Kay Filu, entonces se escuchó gritar a Xeg-Xeg Filu, al escucharlo, toda la gente dijo: ‘Ay! Pu Gen (fuerzas, espíritus protectores) nos han escuchado, viviremos!’” (Millalén, 2006: 21).



Imagen N°2 - García, M. Mural del artista Christian Collipal

¹⁰ Hay diferentes versiones del relato, en este caso cito el resultado de recopilación de Don Francisco Melin citado por José Millalén Paillal en ¡...Escucha, winka...! 2006.

Este relato o como lo nombra Juan Ñanculef es un *epew* “metáfora impregnada en la palabra, constituye el pilar ontológico sobre la creación mapuche.” (2016: 25) Donde se describe la batalla que finalmente representa un equilibrio entre dos fuerzas, condicionantes de algo nuevo que es vital para el desarrollo de la existencia y la cultura, como señala Millalén: “[...] se hallan siempre presentes, haciéndose notar a través de formas que nos llaman a autorregularnos en nuestro comportamiento, fundamentalmente con el medio en el que debemos convivir.” (2006: 24) Por lo tanto, es un relato fundacional que tiene un sentido espiritual sobre el transitar por la vida del pueblo mapuche, donde también queda en evidencia la conexión con el territorio, al depender su subsistencia de los elementos de la naturaleza y lo que dice el historiador José Millalén que de alguna manera este origen tiene también una implicación en su “comportamiento” como pueblo, se observa entonces de una explicación de concepción de la cultura, sobre sus orígenes como sociedad.

4.2.2 Territorio mapuche, Wallmapu

En lo que refiere a otro elemento que unifica a la cultura y es además un generador de identidad es el territorio, *Wallmapu* (territorio circundante), uso de la palabra que ha ido de la mano con procesos históricos del pueblo mapuche, como describe García, Caniuqueo, Foote, Park: “(...) convenimos que el Wallmapu se reitera en las palabras de reconocidos oradores, cultores, sabios y líderes de comunidades desde antes de los tratados firmados con los españoles. Sin embargo, desde la década del 80, estos discursos adquieren relevancia en la actual relación entre Pueblo Mapuche y Estado de Chile” (2019: 15) Por lo que supone un ejercicio tanto de memoria como de resistencia en base a la importancia de proponer una lucha histórica, donde la identidad territorial es ilimitada de sus ancestros.

En base a estudios arqueológicos y los resultados obtenidos se concluye que entre los años 500 a 600 A.C. ya se puede reconocer una cultura que se puede identificar como mapuche esparcidas en un gran territorio; si vamos al siglo XVI en los establecimientos mapuche ya observamos los extensos límites como son, el norte desde el río Limarí, sur

hasta la isla grande de Chiloé, por el lado occidental desde la provincia de Neuquén a la provincia de Mendoza (Millalén: 2006).

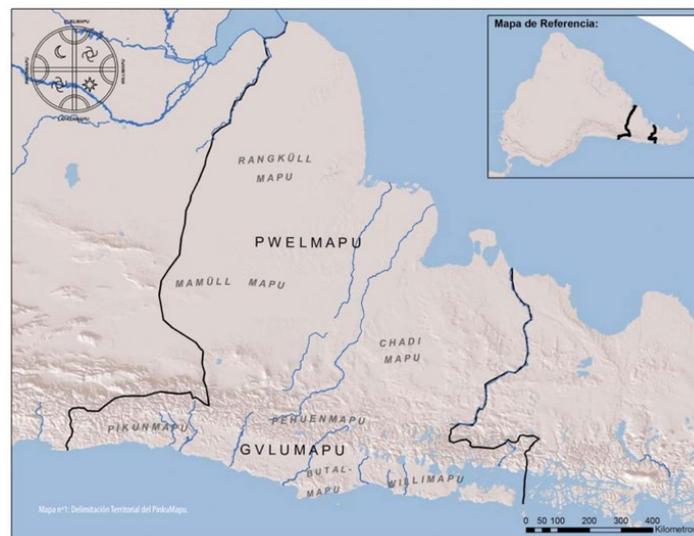


Imagen N°3 - Mapa de Wallmapu

La cultura completa, sus técnicas, usos de los materiales, idioma, creencias, son atingentes al espacio y su historia. (Mariman: 2016) Lo que también está presente en el relato de *Kay-Kay* y *Xeg-Xeg* que vimos anteriormente, donde la población dependía y estaba unida a la tierra, lo que corresponde a su ecosistema completo como ríos, lagos, mar, volcanes, bosques, etc. como un espacio que acoge y da vida al mismo tiempo. A propósito de la unión entre las personas mapuche y la tierra, Ñanculef señala: “Es necesario comprender la palabra *mapu* [tierra] como la materia que genera el todo en nuestro análisis, para ir develando qué es el mapuche, gente de la tierra, qué es mapuche kimün o conocimiento mapuche y cuál es el sentido del concepto mapuche-gen, del ser mapuche, como el del mapuche-genon, con el no ser mapuche. Así tendrá valor nuestra conclusión de que el mapu es el eje filosófico mapuche, desde el cual debemos siempre analizar los paradigmas del Pueblo Mapuche”. (2016: 35) Lo que es evidente en este punto es la condición indivisible del territorio, *mapu*, con todos los elementos que conforman la cultura mapuche, ya que todo se conecta desde el ser mapuche y el espacio que habita o en palabras de Mariman: “Existe aquí una relación difícil de separar entre el che (gente,

personas) y mapu [tierra], es ésta una relación de reciprocidad que logra tener sentido a partir de la misma vivencia, o aproximarse a su comprensión a través de expresiones y conceptos en mapuzungun.” (2006: 29) Territorio entonces en un sentido complementario a lo cultural que se une a su vez a la noción de pueblo e identidad.

4.2.3 El idioma unificador del territorio

A pesar de la amplitud del territorio los cronistas dan cuenta de la unidad lingüística y cultural, ya que si bien se observan variantes del dialecto producto de la expansión del espacio, algo que también se manifiesta en la actualidad, la unidad en cuanto a su uso permanece.¹¹

En relación a cómo nombrarlo va variando según la zona, *mapuzungun*, *mapuchezungun*, *chezungun*. En el caso de esta investigación se identificará como *mapuzungun* (mapu: tierra, territorio; zungun: habla, sonido, idioma)¹², sin embargo, se respetará la forma de nombrar al idioma de cada fuente, de igual manera que con los diferentes sistemas de escritura.

En cuanto a su importancia y su relación directa con el territorio es que Ñanculef describe que: “Es desde el mapuzungun que brotan los significados y las orientaciones para pensar el universo y las cosas, y entonces desde los signos y sus representaciones partirá la comprensión de los modos de habitar el mundo. En este sentido, la preservación y mantención de la lengua adquiere un sentido político profundo, toda vez que en ella se constituiría el ser mapuche.” (2016: 12) Es un idioma que además por sus características es destacado en nuestro continente por su expresividad, pragmatismo, además de su exactitud en el vocabulario. (Painiqueo: 2018)

¹¹ Cabe agregar que su uso ha pasado por una merma importante sobre todo con la invasión del Estado de Chile en el territorio mapuche, en la actualidad se observa una emergencia de la resistencia a través del rescate del idioma. Para más información revisar la tesis de Elisa Loncon: “El poder creativo de la lengua Mapudungun y la formación de neologismos”, 2017.

¹² Según el sitio que contiene material educativo de la enseñanza del mapuzungun *Kimeltuwe*: “Ambas escrituras [mapudungun y mapuzungun son igual de válidas y tienen su origen en diferencias de pronunciación. El sonido que representa la letra d y z (...) puede ser como la z española. Por este motivo, algunos preferimos escribir con z. No obstante, en algunas zonas se pronuncia como una d, pero con la lengua entre los dientes”. Disponible en: <http://kmm.cl/>

Complementario a esto, su uso va en concordancia con la espiritualidad que conecta a las comunidades en un sentido de mayor trascendencia como señala Elisa Loncon: “Según la cosmogonía, cada vez que los mapuche usan su lengua, cumplen con el mandato recibido de Ngünemapu o Ngünechen ‘Creador’, el de hablar en su lengua siempre, pues no hacerlo es no cumplir el mandato divino y fundacional”. (2017: 8) Como vemos dentro de la cultura mapuche alcanza diferentes sentidos el uso que se da a la lengua, que tuvo una amplia expansión por la oralidad.

Lo relacionado a la escritura se desarrolla con posterioridad que también se presenta como una capacidad de adaptación de los medios para ser usados en favor de la transmisión de la cultura, “En una cultura ágrafa, destacamos el cambio del registro oral hacia el escrito; constituyendo un discurso que en sus diversas mediaciones (electrónicas, digitales, multimodales), distintas tipologías (narrativo, descriptivo, argumentativo, por ejemplo), y diferentes registros (visuales, notacionales, cinéticos, y otros), toma como préstamo de occidente”. (García, et al. 2018: 3)

En cuanto a los sistemas de escritura o grafemarios, se han desarrollado alrededor de 12, sin embargo, en el uso cotidiano se observan muchos más y esto es porque muchas personas mapuches usan su propio sistema. Se identifican como tres los grafemarios principales¹³:

- Grafemario unificado: Este sistema surge en la década de los 80, y es el resultado de un encuentro que buscaba la unificación del alfabeto mapuche. Fue organizado por la sociedad chilena de lingüística.
- Grafemario Raguileo: Este sistema es iniciativa del estudioso de la lengua mapuche, Anselmo Raguileo, quien fue partícipe del encuentro que produjo el grafemario unificado.
- Grafemario Azümcheffe: Este sistema fue validado por CONADI¹⁴ en 2003, es el resultado de una comisión y comunidades participantes. Combina los alfabetos descritos y también incorpora nuevos fonemas.

¹³ Para mayor información sobre las diferencias e historia de los grafemarios revisar el material de Kimeltuwe: <http://kmm.cl/grafemarios/>

¹⁴ CONADI: Corporación Nacional de Desarrollo Indígena.

A modo de ejemplo del Grafemario Unificado, a continuación presento un poema de María Isabel Lara Millapan, quien publicó su primer libro de poesía bilingüe “Puliwe ñi pewma, Sueños de un amanecer” el año 2002.¹⁵

Pewküleayu

Amutuiñ nga lamgen kiñe antü Fey eltuiñ ngaiñ küme mawida Ka mapu ñi wurwur

Kiñe puliwen antü

Rupachi mawun mew

Ka püllay ko

Chew ñi ilkauken kürüf üñüm.

Pifuy nga ñi piwke

Taiñ amual waiwen engo Inaafiel rüpu

Elu temu ko püle.

Fewla fewla amutuy taiñ pu fúchake che Fewla wenu mapu ngetuyngün

Taiñ llellipun, taiñ rakiduam

Fewla fewla lamgen

Kidu taiñ dungun ngey

Nos estaremos viendo

Hubo que partir un día hermano Y dejar el bosque perfumado

El vapor de la tierra

En una mañana de sol

Después de la lluvia

Y las lagunas donde suelen esconderse las aves del viento.

Cuanto habría dado mi corazón Por cabalgar

Entre la brisa,

Y seguir las huellas

Que los frutos del temo

Van dejando en el camino hasta el estero.

Ahora ahora los ancianos de mi tierra se están yendo Ahora van sus ojos al wenu mapu

Van sus ruegos, sus sentimientos,

Ahora ahora hermano

Los encargados somos de llevar estos sueños.

¹⁵ Este poema forma parte de la selección de textos de siete poetas de origen mapuche “Hilando en la memoria”, 2006, p. 42.

4.2.4 Espiritualidad y religiosidad mapuche

Este es un ámbito muy rico en simbolismos y por ende muy profundo en su significancia en términos de ceremonias y relaciones que se van estableciendo entre quienes pertenecen a la cultura. Si bien ha habido muchos estudios sobre esta materia, las lecturas contemporáneas critican aquellas conclusiones que homogeneizan ciertas prácticas o creencias que son propias de diferentes zonas como es el caso de las diferentes divinidades, por lo tanto, siendo ineficientes en capturar las complejidades de cada expresión. Teniendo esto presente, para hacer esta breve descripción me baso en fuentes que han consultado directamente con autoridades o representantes de las comunidades¹⁶, que recomiendo revisar para su profundización.

La noción de cosmovisión o filosofía para Ñanculef se entiende en *mapuzungun* como *kimün*, como señala el investigador: “Es el gran todo instalado en el tiempo y el espacio, de la que un ser humano puede tener más, o menos. La metodología del kimün es el inarrumen, esa capacidad de observación permanente, ese arte de aprender en metáforas”. (2016: 46) Es el entendimiento de los fenómenos por un lado y por otro la metodología para llegar a ese conocimiento.

En cuanto a lo que se identifica como ética o *Az-Mapu*, que considera el equilibrio entre el bien y el mal, entre ambos se relacionan para generar una tercera realidad, el *Az-Mapu* son normas y procedimientos que se deben transmitir de generación en generación, “donde el principio de girar será siempre contrario al movimiento de las manillas del reloj” (Ñanculef, 2016: 46)

Ñanculef relaciona esto con la noción de pragmatismo de la religión, vale decir que se releva la experiencia y la observación para la creación de los rituales, que responde directamente a las reflexiones sobre el funcionamiento del cosmos y también se relaciona con: “(...) las entidades tutelares de las 4 grandes energías o newen existentes en el cosmos, a saber, Kuze, la anciana que representa la tierra; Fücha, anciano que representa

¹⁶ Por un lado está la investigación de Rolf Foester “Introducción a la religiosidad mapuche” quien reúne debates y diferentes estudios sobre el tema, además de testimonios de autoridades mapuche, y por otro lado, desde un representante mapuche y estudioso de la cultura está el trabajo de Juan Ñanculef Huaiquinao, “Tayiñ Mapuche Kimün”, quien se ha preocupado por investigar con especial cuidado en relevar las voces de las comunidades.

al agua; luego la Ülcha, doncella que personifica al aire o kürrüf; y finalmente el Weche u hombre que representa el fuego”. (Ibíd)

Nos encontramos también con tres conceptos que están presentes en lo que se denomina cosmovisión mapuche: *neyen* (*newen*), *pellü* (*o pillü*) y *am* (Foester, 1995)

El *küme neyen* refiere al sustento de la humanidad y de la naturaleza, es la fuerza tanto física como espiritual que está presente en los humanos y en la tierra en su conjunto, “Es esta concepción de la relación naturaleza-espíritu-antepasados-divinidades la que obliga al mapuche a tener un respeto casi sagrado por el medio ambiente”. (Ibíd) Esta energía también refleja una dualidad, que representa el equilibrio o su búsqueda constante, “cuando es positiva se llama *küme newen* y *weza newen* cuando es negativa” (Ñanculef, 2016: 47) Es interesante que lo considerado negativo sea visto como parte de la energía, y que conforma el equilibrio, la importancia de ambas fuerzas para la creación.

El *pillü*, es el espíritu que habita en la tierra y protege a los humanos del mal, también se identifica directamente con la tierra.

El *am* es la parte invisible de cada persona, se identifica una posible relación con lo que se conoce en la cultura católica como ‘alma’.

Otro concepto que distingue Foester de gran relevancia para comprender estos aspectos de índole religiosa o espiritual es el *Ngen*, que se define como dueño, citando a Alonqueo, señala que al combinarse con *chen* (gente) se forma la voz *ngenechen* y de esta manera se crea “un sustantivo que significa Ser Supremo, la voluntad todopoderosa que domina, gobierna, dirige, guía, al ser inteligente o racional y al irracional del mundo creado” (Foester, 1995: 66)

Otro aspecto muy importante la conforman los antepasados y la creencia de que son mediadores entre los humanos y las divinidades, lo que la carga de gran relevancia para la memoria de las familias, “Existen antepasados míticos (*antupainko*) y auténticos (*kuifiche*). Los primeros son panmapuches, sin nexos de filiación con ningún grupo particular. Los segundos, en cambio, se relacionan con sus parientes a través de líneas de descendencia directa”. (Foester, 1995: 74) En este punto también se reconoce la importancia del mantenimiento de las tradiciones con el objetivo de mantener una relación de “responsabilidad (reciprocidad) por parte de los vivos hacia sus antepasados” (Ibíd)

En la investigación realizada por Ñanculef se describe que el *Weli-witxan-mapu*, traducido como los 4 puntos cardinales que además constituye la base para el estudio de la filosofía mapuche, “En el meli-witxan-mapu, los mapuches tenemos nuestro norte en el “este”. Es decir, los mapuches, instintiva e inconscientemente, siempre miramos al Puel Mapu que representa el este”. (Ñanculef, 2016: 24) La traducción es meli= 4 y witxan= estar de pie, pero también son los hilos que sostienen, “se trata de los ‘4 espacios siderales del cosmos’” (Ibíd).

Dentro de esta manera de dotar de comprensión lo que se experimenta y observa en la naturaleza y su relación con las manifestaciones, están las prácticas que los estudiosos señalan como pertenecientes a la ritualidad, uno de los más importantes en la descripción de Juan Ñanculef es el *Guillatun*, que da cuenta del conocimiento del cosmos dado todo su significado y también el rol que cumple la *machi*¹⁷, entre otros elementos que la acompañan. En el significado de la palabra, está por un lado *guilla* que se define como ‘comprar algo, solicitar, pedir’ donde Ñanculef señala: “Antiguamente el concepto compra no existía, pero sí el de adquirir, se adquiere algo como señal de una reciprocidad, por ello no es rogativa, aunque sí lo es por lo ético y complejo que resulta el ritual propiamente tal, pero en realidad es un compromiso recíproco con las entidades tutelares, con los espíritus divinos quedan, otorgan, conciben. Pero eso es a cambio de un compromiso del *che*, para seguir siendo lo que es, una entidad de vida, con vida y para la vida, con respeto a la vida, a la naturaleza y a toda su esencia de ser” (2016: 94). Y en *tun*: “del verbo ‘tomar’, en el sentido de sujetar, es ‘apropiarse de algo, comprometerse con lo tomado’, que obviamente refiere a que toma y adquiere el compromiso recíproco, lo elabora y reelabora para hacerlo realidad a partir de la vida real, con carne y hueso, con frío de calor, y con todo lo que implica la naturaleza” (Ibíd) Entonces se experimenta un espacio de retribución y compromiso entre el pueblo mapuche y la divinidad.

¹⁷ *Machi* se entiende como: “una autoridad religiosa del Pueblo Mapuche, la machi nunca elige ser machi, es tomada por un espíritu de tal forma que si no se hace machi se enfermará, se agravará y a la larga entrará a morir de una enfermedad muy complicada. Es más, la machi lamenta haber sido seleccionada por los espíritus para ejercer ese rol” (Ñanculef, 2016: 98)

4.2.5 Instrumentos musicales y la ritualidad

En relación a todo lo descrito que relaciona una visión sobre el cosmos y su configuración, el instrumento que podría considerarse el más representativo, ya que también forma parte del *guillatun*, es en palabras de Juan Ñanculef el “*kultxun* o *kaminchurra*, a partir del cual, el Pueblo Mapuche determinó una tridimensión del cosmos. De tal manera que hablamos de Wenu Mapu, literalmente las tierras de arriba; del NagMapu, las tierras de acá, de este planeta donde vivimos como humanos, donde compartimos con la naturaleza y donde está el Az-Mapu; y finalmente, el Minche Mapu, las tierras subterráneas o de una dimensión cósmica desconocida” (2016: 109) Este tipo de tambor es tocado por la *machi*, representa el cosmos y según la zona adquiere otros nombres. Está lleno de simbolismos, como “Los dibujos en el cuero del *kultxung* representan el Meli-Witxan-Mapu que forma la cubierta del tambor, y que literalmente compite en sus energías todos los días con las dimensiones del cosmos”. (2016: 110) Esta representación no se observa en todos los *kultxung*, esto va variando. Está construido el cuenco con madera de laurel y la superficie es de cuero de vacuno o chivo que es amarrado con tiras de cuero o crin de caballo y en su interior se agregan pequeñas piedrecillas.



Imagen N°4 - Kultxun

Otro tipo de instrumento, esta vez de viento como un aerófono de filo, es la *pifilka* aunque también hay otro tipo de denominaciones como: *pifülka*, *pivilca*, *pivillka*, sumado a esto ha habido otras formas de identificarlo según cronistas del siglo XVII¹⁸, es construido de madera en la actualidad, el tipo de madera varía según la zona, puede ser alerce, boldo, lingue, entre otros. En cuanto a su significado se le reconoce una personalidad o un

¹⁸ Para profundizar en esto, recomiendo revisar la investigación realizada por Félix Tapia, “El newen la fuerza que mueve a la música lafkenche en el lago Budi”, 2007.

carácter que varía según la zona o quien sea su dueño, es decir hay una directa relación entre la *pifilka* y quien la ejecuta, con lo que va cambiando la utilización del instrumento. (Tapia, 2007).



Imagen N°5 - Turén, J. Pifilka

Dentro de otros tipos que son considerados como principales está la *trutruka*, un instrumento también de viento donde se observan diferentes formas, ya que algunas son rectas y otras curvas, va variando además su materialidad siendo en el caso de la primera de caña cubierta por intestino de vacuno y en la segunda, de tubo de PVC además llevar lanas de diferentes colores. En el proceso de la construcción de la *trutruka* también hay una relación con la ritualidad, acompañada de una rogativa en la manipulación del material. (Velásquez, 2010)



Imagen N°6 - Hombre tocando trutruka

La cultura mapuche ha generado una variedad muy rica de instrumentos y sonidos asociados también a los animales y la naturaleza en general, reuniendo desde las búsquedas sonoras la expresión de toda su filosofía, que como hemos visto, engloba la experiencia humana, la conexión con el territorio y los antepasados.

4.3 Objetos de uso cotidiano

4.3.1 Vivienda tradicional: Ruka Mapuche

La forma de vivienda tradicional se denomina ruka, tiene una base circular, su construcción era con materiales como troncos en el caso de la estructura interna y paja u otro tipo de fibras para el exterior. Toda esta elección de materiales es elemental para asegurar su durabilidad dada las condiciones del clima de *Wallmapu*. Se observa que su estructura ha ido cambiando, pasando de la forma cónica a rectangulares y elípticas, entre otras.

El fogón (*kütralwe*), se ubica al centro de la *ruka* y reúne a gran parte de las actividades cotidianas además de la convivencia de la familia y quienes fueran visita ocasionalmente, tiene un importante lugar simbólico desde la fuerza, el alimento y el ejercicio de la memoria al producirse un espacio para compartir historias y generar diálogo. (Sepúlveda, 2013)

La disposición tradicionalmente obedece a la conexión con las fuerzas espirituales, ya que la entrada de acceso estaba en dirección al este desde donde habitan las fuerzas benéficas, mientras que el techo asimilaba el *wenu mapu* donde se encuentran los antepasados, esto también se observa en otros aspectos de la vida cotidiana como señala Ñanculef: “(...) el mapuche kimün aconseja que para dormir, la forma correcta es poner la cabeza hacia el este, hacia el Pu-el-mapu, donde se origina la vida y también el newen o energía”. (2016: 46) De esta manera se presenta una relación entre la filosofía y la vida cotidiana como una unión inseparable para construir un modo de vida en equilibrio con la naturaleza y las energías que en ella habitan.



Imagen N°7 - Ruka terminada

4.3.2 Alfarería mapuche

En cuanto a la producción alfarera existe una tradición de estilos que además dan cuenta de una identidad visual a través de elementos formales, y que además expresan un objetivo social: “El conjunto completo en sus variedades y tipos formales tiene la cualidad de su alta visibilidad, —es una alfarería para ser vista, lo que se relaciona con su uso asociado a la cortesía, a la expresión de riqueza y el proceso histórico que viven las poblaciones locales de revitalización y necesidad de congregación social, como también de participación activa en los parlamentos hispano-indígenas.” (Adán, et al., 2016: 319) Por este motivo estudiosos de la cerámica le han dado un atributo de interculturalidad, puesto que sus vestigios arqueológicos han sido encontrados en asentamientos de ambos grupos sociales, hispanos y mapuche, lo que refiere a las relaciones e intercambios que se presentan entre sociedades de diferentes culturas. (Ibíd)

Sus códigos son parte y resultado de un conjunto de estrategias para transformar el material y obtener el resultado estético buscado por la maestra alfarera, *widüfe*, quien combina la tradición y su interés creativo. Por lo tanto, los procesos se van configurando en pos de la búsqueda creativa propuesta, pero en un marco provisto por la tradición cultural. El objetivo es entonces en primer lugar estético en base a diferentes procesos productivos. (Alvarado: 2006)



Imagen N°8 Turén, J. Trewametawe

Hay diferentes categorías de objetos de alfarería, por un lado, están los *metawe*, recipiente, que tienen una particularidad en sus formas, es característico el uso de características de diferentes animales como el *kawellumetawe*, recipiente caballo; *wakametawe*, recipiente vaco; *achawallmetawe*, recipiente gallina; *trewametawe*, recipiente perro. Algunos animales tienen mayor importancia simbólica dentro del mundo mapuche, como el caballo y el vacuno, pues se le relaciona al estatus social, es por eso que tener objetos con dichas representaciones muestra una mayor opulencia social. (Ibíd)

Finalmente están los artefactos de gran tamaño, *füchametawe*, de cuerpos voluminosos, sin decorados; nos encontramos con los *meñkuwe*, recipiente para la chicha que se ubicaba en la esquina de la ruka, quedando ubicado de manera definitiva en ese lugar. Mientras los *mecheng*, que se utilizan para llevar agua, no tienen asas y son móviles. (Ibíd)



Imagen N°9 - Mecheng

4.3.3 Textiles mapuche

Otro tipo de objetos donde se manifiesta y desarrolla la cultura mapuche es en los textiles, las tejedoras son mujeres que han recibido las enseñanzas de la maestra tejedora, *düwekafe* o *ñimife*. Se traspasan los conocimientos técnicos y relacionados al teñido de colores pero también los significados simbólicos de cada prenda. El telar se llama *witral*, que una vez terminada la labor del tejido es retirado del *witral* donde queda terminado, ya que no hay intervenciones luego de este proceso. (Alvarado: 2016)



Imagen N°10 - Tejedora con su witral

Hay diferentes tipos de indumentarias para mujeres y hombres; en el primer caso, viste un vestido tejido de color negro llamado *küepam* y una faja *trariüwe*, que tiene un gran simbolismo e importancia estética, además de cumplir una función de protección y de aportar fortaleza a la feminidad remarcando su posición social. Esta pieza por ejemplo es utilizada por la *machi*, donde se observa el icono del *lukutuwe*, símbolo que se relaciona con lo sagrado, diversos estudios lo relacionan con el mundo vegetal como señala Chacana: “(...) las textileras coincidieron en que, desde la base del icono, correspondiente al territorio (*meliwitranmapu* o tierra de los cuatro lugares), surgen hacia arriba cuatro elementos extendidos que derivan en una *rayen* se vinculan a la fertilidad y a las familias o linajes unidos entre sí, representando la unidad de la gente de la tierra” (2017: 7)

Este elemento tiene un gran simbolismo teniendo un lugar muy importante en la representación del poder de la *machi*. En el caso de los colores María Ester Llancaleo Llancaleo describe que: “El verde representaría a la naturaleza; el blanco, la paz; el rojo, la sangre y también la guerra; el rosado, estaríamos representando las estrellas o el arcoíris o la sangre o la enfermedad. Porque si nosotros enfermamos, empezamos a no tener la sangre fuerte, lo rojo se va destiñendo. Eso es un poco el rosado”. (citada en Chacana, 2017: 5) Utiliza además una capa, denominada *ikilla* y un prendedor de plata que la sujeta. (Ibíd) A partir del siglo XX, es incorporada la blusa y el delantal, elementos que ya son parte de la indumentaria tradicional mapuche.



Imagen N°11 - Detalle de un *trariwe* de machi, con un *lukutuwe* en la base y una *rayen* conectada hacia arriba.

En el caso del hombre, está el pantalón o *chiripa*, tejido negro cuadrado que se ajusta en la cintura luego de pasar entre las piernas, con una faja llamada *trarüchiripa*; sobre la parte superior va envuelto por una manta o makuñ donde se expresan variados símbolos ligados al territorio y linajes, también se añadía antiguamente el chamal, tejido rectangular que servía para cubrir las piernas. Luego a fines del siglo XIX y principios del siglo XX se comienzan a incorporar prendas occidentales como el pantalón, chaqueta y sombrero. (Ibíd)



Imagen N°12 - Hombre mapuche vistiendo traje de montar tradicional, chiripá.

El textil mapuche sigue vigente como medio para expresar tradición que es importante reconocer como una expresión cultural de gran valor, puesto que son conocimientos que se fueron transmitiendo de generación en generación.

4.3.4 Platería mapuche

Un tercer elemento que podríamos agregar a estos objetos del “patrimonio tradicional” mapuche es la platería, realizada por un *rüxafe*, quien tiene un rol importante en materializar los diseños de cada organización territorial, *lof mapu*; siendo llamativa la originalidad y gran habilidad de sus artesanos y también el uso social, espiritual y político que se le dio o en palabras de Juan Painecura: “Las joyas mapuche expresan el conocimiento y pertenencia cosmológica en cuanto al origen de la vida en general y de la vida humana mapuche en particular, así como la relación entre la vida y la muerte y los diferentes momentos espacios en que transitamos los mapuche por los mismos. [...] Por último, y es lo más concluyente, la platería mapuche va buscando a través de su construcción su expresión política basándose en los diversos niveles que existían dentro de la sociedad mapuche y en la que jugaban un papel trascendental los longko y es en estos y en sus cabalgaduras donde termina de expresarse de forma elocuente y precisa la platería mapuche.” (2011: 16) Es muy importante entonces señalar que la platería no escapa a esta interrelación de todos los elementos de la cultura mapuche con la práctica espiritual, conocimiento del cosmos, junto con su organización social y política.

La historia de la orfebrería tiene su origen en las relaciones fronterizas entre españoles y mapuche, que produjo un intercambio de especies y entre ellos fue la plata, *lieg*. No obstante, su manipulación y resultados hacen que sean una expresión propia, por otro lado, los estudios y relatos señalan que siempre ha habido fabricación y uso de joyería de otro tipo de material, como cobre o madera.

La plata, *lieg*, se asocia a la energía femenina, lunar, que según el relato que recogen Bustamante y Theile, estaría relacionada con una antigua leyenda: “Cuentan los mapuches, que la luna, después de una gran disputa con el sol derramó sus lágrimas, las que de tan ardientes se convirtieron en plata. Los mapuches entonces la recogieron y la cuidaron”. (2011: 153) Se utilizan diferentes símbolos, figuras geométricas y antropoformas, también configurando un elemento de estatus social y político.

Algunos de estos objetos son:

Keltatuwe: Es un tipo de prendedor que utilizan las mujeres, expresa la dualidad, ya que representa un pájaro con dos cabezas, en posición frente a frente o mirando en dirección opuesta, como señala Painecura: “Nuestros antepasados crearon este diseño de la placa superior del *keltatuwe*, basándose en la armonía, en el equilibrio (es una pieza simétrica), a veces en ella está la figura de un rostro con formas humanas, que según sea representa a *Elmapun* (a veces tiene grandes orejas)”. (2011: 46). Otras características del *keltatuwe* como en algunos que utiliza la machi, es que representan su poder de intermediación entre la vida terrenal y la sobrenatural.



Imagen N°13 - Keltatuwe Platería Mapuche

Chaway: que son utilizados por mujeres quienes comienzan a incorporarlos dentro de su vestir en la pubertad ya que representa la fertilidad de la mujer. En la celebración del *wetripantu*, se realiza la perforación de las orejas o *katan pilun*.

Quedan muchas piezas de estos grupos por nombrar y describir, sin embargo, este breve recorrido es útil para comprender la diversidad de objetos que la cultura mapuche ha creado a lo largo de su historia, cómo se han ido modificando con el pasar del tiempo y también su permanencia en la actualidad.



Imagen N°14 - Chaway.

4.4 Resistencia de la cultura mapuche en la ciudad de Santiago

“Pero ella, me dicen, está sostenida por símbolos –vivos y aún vivificantes en la fuente que son nuestras comunidades–, factibles por lo tanto de ser recreados. Y estoy refiriéndome nuevamente a la ciudad, desde donde le escribo. La waria –ciudad–, ahora un camino que hay que considerar para no ser derrotados definitivamente como cultura.”

Recado confidencial a los chilenos
Elicura Chihuailaf (1999)

Ahora bien, hay otro ámbito que abre otras perspectivas para la noción tradicional del patrimonio mapuche que hasta ahora hemos revisado, va en relación a las condiciones contemporáneas tanto del arte como de la vida social mapuche, unido a que debido a un proceso complejo desde la formación del Estado chileno que invadió el territorio mapuche y promovió una serie de acciones que trajo muchas consecuencias al pueblo mapuche, fue modificado todo su contexto sociopolítico y por supuesto cultural, como describe Nahuelpan: “Una de las dimensiones que de mejor forma permiten expresar la relación colonial que comenzó a configurarse en Ngulumapu con la formación del Estado chileno, constituyó el despojo territorial. Los Mapuche quedaron reducidos en aproximadamente el 6% del territorio [...], mientras el restante fue declarado como “baldío” o “vacío”, pasando a engrosar las “tierras fiscales” que luego fueron entregadas, mediante remates y asignaciones a colonos chilenos y extranjeros.” (2012: 127) Esto produjo una evidente pérdida del lugar al que se pertenecía y entre otras consecuencias forzó la migración o diáspora mapuche por necesidades económicas y de subsistencia a las ciudades, la *warría*, entre ellas la capital de Chile, Santiago (Ibíd). Esto provocó que parte de quienes pertenecen a esta cultura fueran desperdigados fuera de su territorio y con ello las costumbres, el idioma y otras manifestaciones quedaran suspendidas, bajo expresiones de violencia para quienes manifestaran su identidad mapuche, como señala Pairican: “La Ocupación de la Araucanía generó una desposesión territorial en el pueblo mapuche, desplegando un conjunto de dispositivos de disciplinamiento y violencia orientados a internalizar complejos de inferioridad en la generaciones futuras de mapuche, siendo el racismo uno de los símbolos más desgarradores de este proceso. Con todo si bien la Gente de La Tierra fue subalternizada desde fines del siglo XIX y forzada a su resocialización, a partir del siglo XX, esto fue, al mismo tiempo, en resistencia”. (2019: 34-35)

La acción del despojo tuvo entre una de sus consecuencias, el resultado de la explotación a través del trabajo precarizado que fueron asumiendo, mujeres como empleadas domésticas y hombres como obreros de la construcción, entre otras labores. Habitantes de una ciudad que se vive como ajena pero que a partir de nuevas generaciones de mapuche que fueron naciendo en la ciudad, se va produciendo entonces la creación de una cultura mapuche desde este territorio urbano donde se generan otras producciones culturales. Lo que finalmente posibilita una mapuchización a través de la interculturalidad.



Imagen N°15 - Jóvenes mapuche paseando por Santiago.

Por un lado hay una resistencia desde diferentes organizaciones que con el paso del tiempo van tomando más fuerza y van generando una reactivación de la identidad, esto lo vemos en la creación de rukas por diferentes comunas de la ciudad de Santiago donde se reúnen para realizar actividades de todo tipo en pos del prevalecimiento de la cultura, con la difusión de ella pero también con la realización de ceremonias ancestrales como *nguillatun*, juego de *palín* o *we tripantü*, esto promueve la resistencia y actualización del patrimonio. Esta realidad problematiza la identidad mapuche *warria*, posibilitando una interculturalidad en ascenso. (Carmona: 2015)

Por otro lado, también se presentan voces críticas para marcar realidades omitidas en la cotidianidad homogeneizadora de la ciudad donde si bien hay una resistencia cultural,

como vimos en el caso anterior, esta permanece en un contexto marginal de la urbe, este es el caso de David Aníñir poeta mapuche habitante de Santiago residente de la comuna de Cerro Navia, comuna que junto a Puente Alto y La Pintana reciben a gran parte de esta población, como señala Carmona: “[...] es tras la dictación del Decreto de Ley 2.568, conocido como la Ley de división y liquidación de comunidades indígenas, en marzo de 1979 bajo la dictadura de Augusto Pinochet U., que este fenómeno se incrementa determinando que muchos mapuche llegasen a vivir a los sectores periféricos de la ciudad.” (2015: 70)

El poeta publica el año 2009 el libro de poesía “Mapurbe, venganza a raíz” el que hace una caracterización a un mapuche que ya también es ciudadano de Santiago. Aníñir ubica al hablante de su obra como un personaje marginal que habita las periferias producto de un despojo y que su actualidad es el lugar de la no pertenencia, también da cuenta de la hibridez cultural en la gran ciudad con todas las formas de violencia que esto conlleva, se produce una reivindicación de la identidad subsumida a la urbe, como se expresa a continuación:¹⁹

Mapurbe

Somos mapuche de hormigón

Debajo del asfalto duerme nuestra madre Explotada por un cabrón.

Nacimos en la mierdopolis por culpa del buitres cantor
Nacimos en panaderías para que nos coma la
maldición

Somos hijos de lavanderas, panaderos, feriantes y ambulantes
Somos de los que quedamos en pocas
partes

El mercado de la mano de obra
Obra nuestras vidas

Y nos cobra

Madre, vieja mapuche, exiliada de la historia
Hija de mi pueblo amable

Desde el sur llegaste a parirnos

Un circuito eléctrico rajó tu vientre

Y así nacimos gritándoles a los miserables
Marri chi weu!!!!

en lenguaje lactante.

Padre, escondiendo tu pena de tierra tras el licor
Caminaste las mañanas heladas enfriándote el sudor

Somos hijos de los hijos de los hijos

Somos los nietos de Lautaro tomando la micro
Para servirle a los ricos

Somos parientes del sol y del trueno
Lloviendo sobre la tierra apuñalada

La lágrima negra del Mapocho

¹⁹ Este poema se encuentra en el libro de David Aníñir Guilitraro, “Mapurbe, venganza a raíz”, página 93 de la edición de 2018.

Nos acompañó por siempre
En este santiagoniko wekufe maloliente

Se expresa entonces una cultura marginal mapuche en la ciudad, que, sin embargo, hace un reconocimiento de su pasado, de sus ancestros y en definitiva de la memoria viva que mantiene una conexión con lo que fue arrebatado. Quien también ha trabajado esta realidad ha sido Javier Milanca en el libro de cuentos “Xampurria, Somos del lof de los que no tienen lof” donde desde este concepto de *xampurria* refiere a la realidad mestiza como se denomina a quien está “contaminado” o mezclado, desde la realidad de territorios intervenidos que además produjeron migraciones internas, es que en el caso mapuche lo *xampurria* toma diversas connotaciones, pues es la mezcla lo que no se puede eludir. Aunque también lo podemos relacionar con la idea de la mapuchización expansiva propuesta por Fernando Pairican o con la búsqueda de una sociedad intercultural, concepto que hemos venido trabajando. En palabras de Carla Llamunao: “A diferencia de las cargas negativas de los conceptos de *winka* y *yanakona*, en la identidad *champurria* se reconoce algo de la propia cultura y, a su vez, se hace alusión a la pérdida de algún elemento forjador de identidad. Se ubica como una nueva identidad que admite un cruce entre lo colonial y lo mapuche.” (2019: 158)

4.4.1 Artes visuales y el espacio para la expresión de la denuncia

Dentro del campo de las Artes visuales se ha explorado la configuración de un espacio de denuncia de los abusos por parte del Estado y sus agentes, además de la discriminación y otras consecuencias de siglos de intentos por chilenizar a la población mapuche²⁰. Aquí nos podemos encontrar con quienes asumen una estética *xampurria* intercultural dada por las influencias de la vida de la ciudad y sus características con el pasado familiar de la vida en *Wallmapu* en el territorio mapuche, con la vida en comunidad, muy diferente a lo que se experimenta en la urbe. Hay artistas destacados dentro de este campo, incluso a nivel internacional como Bernardo Oyarzún, quien participó el año 2017 en la Bienal de

²⁰ El historiador Fernando Pairican desarrolla la idea de la chilenización que tiene un importante desarrollo durante el establecimiento del neoliberalismo en el país bajo la dictadura, para profundizar en este proceso recomendando revisar el capítulo de la página 47 de la investigación reunida en su libro, *Malon, La rebelión del pueblo mapuche 1990-2013*. Pehuén Editores, 2019.

Venecia, elegido mediante un concurso realizado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile bajo la curatoría de Ticio Escobar, donde se presentó la exposición llamada *Werken*, instalación de 1.000 *kollong*, máscaras rituales mapuche, que en palabras de Escobar: “El conjunto de máscaras expuestas sugiere la colectividad mapuche, pero también, una multitud amenazante; un contingente de inmigrantes que irrumpe con temor y amenaza o bien, un auditorio callado, que expectante; un pueblo entero: la humanidad vista desde el núcleo radical de la cultura, avalado por la certezas del mito y las apariencias irrefutables, oscuras, del arte” (2019: 2) La instalación incluye los 6.906 apellidos mapuche sobrevivientes de una historia de resistencia.²¹



Imagen N°16 - Registro del montaje de *Werken*.

Otros artistas que han profundizado en dedicar parte de su quehacer en esta denuncia desde las artes al Estado y las violencias ejercidas contra el pueblo mapuche además de los procesos identitarios que se dan en la relación de ciudad, mapuche e instituciones culturales, que es el tema que posteriormente será parte del análisis a la exposición *Wenu Pelon*. En esta línea, es interesante por ejemplo el trabajo de artistas mapuche jóvenes en el ámbito de la performance y las artes visuales como Paula Baeza Pailamilla, Sebastián Calfuqueo y Francisco Vargas Huaiquimilla²², quienes desde diferentes perspectivas

²¹ Para profundizar en la muestra recomiendo revisar el Material de apoyo educativo realizado por el Centro Nacional de Arte, disponible en: <http://centronacionaldearte.cl/wp-content/uploads/2019/12/material-de-aoyo-educativo-werken-2019.pdf>

²² Para más información sobre el arte visual contemporáneo mapuche recomiendo revisar la memoria de título de Victoria Maliqueo “Mapuche ad küdaw fantepu mew (Arte visual mapuche contemporáneo): Nuevos imaginarios sobre la identidad, 2019. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/176338/Mapuche%20ad%20Kudaw%20fantepu%20mew.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

exploran su propia identidad. En este sentido podemos conceptualizar las obras como las búsquedas estéticas con recursos como la corporalidad, la denuncia y también la ampliación del binarismo identitario.

En el caso de Paula Baeza Pailamilla presenta por ejemplo la obra “Mi cuerpo es un museo” del año 2019 como describe la artista: “Dentro de una vitrina móvil, me ubico estática portando joyería mapuche tradicional que usamos las mujeres y vistiendo completamente de negro, con todo mi cuerpo cubierto. En Chile existen museos que saquearon tumbas y casas extrayendo joyas, textiles, utensilios de uso cotidiano y un sinfín de objetos sagrados que hoy se exhiben en maniqués sin rostro. Esta acción tensiona esa aparición/desaparición de los cuerpos mapuche, que seguimos vivos/as mientras que la institucionalidad estatal intenta borrar nuestra existencia.”²³ La artista presenta una evidente crítica a la idea del museo receptora de culturas que descontextualiza y omite identidades de grupos minorizados, donde también incluye el comentario hacia ser una cultura viva.



Imagen N°17 - Registro de la performance de Paula Baeza Pailamilla “Mi cuerpo es un museo”.

En este capítulo hemos podido reconocer algunas características de lo que se denomina cultura mapuche, pero como podemos advertir se trata de una cultura heterogénea, que se reactualiza con cada reflexión que surge desde sus integrantes, algo que he intentado reflejar reconociendo la imposibilidad de abarcar toda su complejidad o sus discursos desde una perspectiva. La cultura mapuche tiene una larga data, desde sus antecedentes

²³ Información obtenida del sitio web de la artista, disponible en:
<https://paulabaezapailamilla.com/2020/10/04/mi-cuerpo-es-un-museo/>

de la cultura mapuche con las piezas cerámicas como registro arqueológico del Complejo Cultural Pitrén (600 d. C. – 1100 d. C.) y posteriormente el Complejo El Vergel (1100 d. C. – 1550) a las propuestas de artistas contemporáneos vemos cómo se organiza una resistencia capaz de generar una respuesta a los intentos por encapsular la cultura y transformarla en identidad como categoría desde la perspectiva multiculturalista.

5. *Wenu Pelon* y el territorio urbano

5.1 Origen del Barrio Lastarria

Posterior a la revisión de manera sucinta pero también diversa del patrimonio cultural del pueblo mapuche, es necesario realizar una revisión de la locación de la exposición.

Está ubicada en lo que se conoce como uno de los barrios históricos de la ciudad de Santiago, donde un primer hito sería la construcción de la Iglesia Vera Cruz, emplazada en lo que se cree estaba el terreno donde el conquistador Pedro de Valdivia habría vivido, construida con ayuda económica de España pero financiada en su mayoría con fondos fiscales, el que según el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes²⁴: “[...] por unánime acuerdo y acogiendo la propuesta del Arzobispo Rafael Valdivieso, la Municipalidad de Santiago decide homenajear la imagen del conquistador, perpetuando y dignificando su recuerdo, para lo cual se levanta una capilla en el lugar del mítico solar.” (2011: 49)

La construcción fue encargada al arquitecto francés Claude F. Brunet des Baines en 1852 quien fallece en 1855, es entonces que continúa la obra el arquitecto Fermín Vivaceta. Siendo el único templo religioso dentro del barrio, que fue declarado Monumento Histórico en 1983.

Otro antecedente importante en la configuración del barrio es la remodelación del Cerro Santa Lucía, dirigida por Benjamín Vicuña Mackenna²⁵ como intendente en 1872. Este proyecto significó una atracción para la aristocracia santiaguina que veía de muy buena manera tener un espacio de paseo inspirado en el paisaje parisino, es así como el barrio terminó de consolidarse con la inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes en 1910. (Matus, 2017).

²⁴ Información obtenida en el libro: “Iglesias de Santiago: Un lugar de encuentro con nuestro patrimonio” disponible en www.iglesiapatrimoniales.cl

²⁵ Personaje que además es útil para representar el espíritu de la época en relación a las decisiones del Estado de Chile y su intervención en territorio mapuche, como cuando se emite su discurso “La Guerra de Arauco” siendo diputado por Valdivia ante la Cámara de Diputados: “Que el indio (...) no es sino un bruto indomable, enemigo de la civilización porque solo adora todos los vicios en que vive sumergido, la ociosidad, la embriaguez, la mentira, la traición i todo ese conjunto de abominaciones que constituye la vida del salvaje” (1868: 7)

Ahora bien, el elemento que inaugura como se dijo, el barrio estilo parisino es el Cerro Santa Lucía, renombrada así por los conquistadores españoles, ya que Cerro Huelen habría sido el nombre original o wangüelen por la observación astronómica que se hacía en el lugar, no hay información cerrada sobre el nombre exacto pero existe una inclinación por asegurar que Huelén sería por desdicha o dolor. Sin embargo, en diversas investigaciones se ha establecido otras posibilidades de significado por una relación del Cerro con la observación del cielo: “Wangüelen es el nombre de la primera estrella que baja del cielo para convertirse en la mujer del primer hombre mapuche dando origen a este pueblo. El cerro Wangüelen pudo ser entonces el “lugar para observar los astros” (Sol, Luna, planetas y estrellaste), es decir un antiguo observatorio astronómico.” (Bustamante y Moyano. 2013: 29) Por lo tanto, el proyecto de heroseamiento de esta zona de la ciudad de Santiago tiene también otras aristas como un pasado colonial que es relevante tener en cuenta para revisar una suerte de memoria en el territorio y las capas culturales que se van superponiendo.



Imagen N°18 - Sobre la roca conocida como Trapeya, el intendente Benjamin Vicuña Mackenna observa los resultados de la transformación del cerro junto a parte del equipo de trabajo que aunó para llevar a cabo el proyecto.

Desde el año 1998 el Consejo de Monumentos Nacionales declara al barrio Santa Lucía - Mulato Gil de Castro - Parque Forestal, como Zona Típica con el propósito de resguardar el patrimonio cultural del barrio, donde se considera su diseño y arquitectura a modo de sellos de identidad, así lo señala la descripción realizada por el Consejo de Monumentos

Nacionales²⁶: “Siendo obras propias y representativas de una época de nuestra historia urbana, lo ha convertido en uno de los pocos sectores en Santiago que reúne premisas de centralidad, patrimonio edificado, coexistencia de uso residencial, cultural y de servicios comparables a barrios de ciudades europeas”. Nuevamente nos encontramos con un reconocimiento por lo que se observa e identifica desde un afán europeizante del patrimonio dentro del barrio que representa muy bien el espíritu republicano del siglo XIX y su continuidad en tiempos posteriores. En esa línea y ya acercándonos a la exposición, esta se ubica en el espacio de la Plaza Mulato Gil de Castro, que le debe su nombre al famoso pintor peruano, encargado de retratar en su época a personajes destacados de la Independencia y de la República, como por ejemplo a Bernardo O’Higgins, José de San Martín, Simón Bolívar, Ramón Freire, quien además vivió en una casa muy cercana al lugar. El terreno perteneció a Ramón Campos Larenas donde se encontraba su residencia familiar, que tras una reestructuración se creó un espacio para la difusión de las artes, esto se inició con la apertura de 24 talleres que pertenecían a artistas como: Gonzalo Landea, Hernán Puelma, Gonzalo Cienfuegos. Mientras en una planta de la casona funcionó la Sociedad de Arte Precolombino Nacional, en otra estuvo la Galería “Arte Actual” dedicada al arte moderno y en el primer piso operó el Taller de Restauración de Ramón Campos Larenas, donde se restauraron la serie de pinturas de la Vida de San Francisco. (Fundación Plaza Mulato Gil de Castro, 2015)

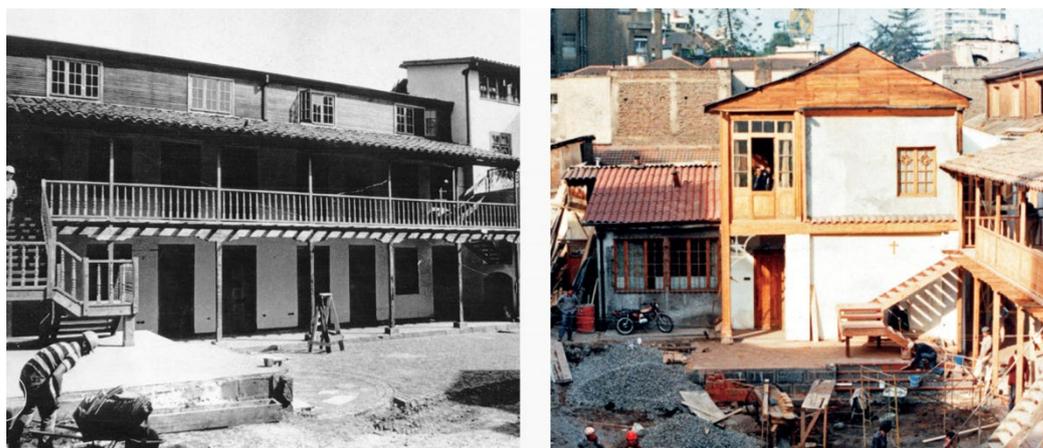


Imagen N°19 - Registro de la construcción de la Plaza Mulato Gil de Castro.

²⁶ En el sitio web del Consejo de monumentos se puede acceder a la ficha con la descripción completa: <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/zona-tipicas>

5.2 Historia del Museo Arqueológico de Santiago

El Museo Arqueológico de Santiago- MAS nace primero como iniciativa de la conformación de la Sociedad de Arte Precolombino Nacional, donde luego se inscribió en 1984 bajo el nombre de Museo de Arte Precolombino para finalmente ser renombrado como Museo Arqueológico de Santiago en 1988, se emplaza en el interior de la Plaza Mulato Gil de Castro, ambas iniciativas creadas por los empresarios Hugo Yaconi y Manuel Santa Cruz López, posteriormente, en 1994 crean la Fundación Plaza Mulato Gil de Castro; el propósito del museo es resguardar y compartir con el público la colección de arqueología chilena que luego entre los años 1992 y 1994 haría una gira con la exposición llamada “Chile indígena” por doce países europeos bajo la conmemoración de los 500 años de la llegada de los españoles a América.

Posteriormente tuvo un cierre temporal en 2001, para luego de una remodelación que conecta al MAS con el Museo de Artes Visuales, es reabierto el año 2005 con la exhibición llamada “Chile, arte ancestral”.

Finalmente, el año 2011, la colección que contenía textiles, objetos de cerámica, hueso, metal y madera, es traspasada al Museo Precolombino, donde tras tres décadas de la creación de la colección por parte de Manuel Santa Cruz y Hugo Yaconi como señalan en su carta de donación: “Estamos ciertos que dejamos en las mejores manos lo que ha sido nuestra pasión de muchos años. Pensamos que esta valiosa colección podrá ser preservada, investigada y apreciada por mucha gente, aportando así a un conocimiento cada vez más amplio de nuestros pueblos originarios y sus ricas culturas” (2011: 5)

El Museo va a convertirse en la Sala Museo Arqueológico de Santiago (Sala MAS), desde el año 2015 va a ofrecer a los públicos la exposición *Wenu Pelon*, primero de forma temporal y luego permanente. La Sala se encuentra dentro del Museo de Artes Visuales (MAVI), museo de carácter privado, fundado el año 2001 por Hugo Yaconi y Manuel Santa Cruz, más el aporte del arquitecto Cristian Undurraga, quien desarrolló una propuesta que contó con la incorporación de ramaje que recuerda a las varillas de una ruka, esto posteriormente fue en su interior cubierto debido a que una entrada de luz del

exterior puede producir daño en la conservación de las obras, no obstante, desde afuera es aún visible.²⁷

Como se describe en esta sección tanto la construcción del barrio bajo idearios cercanos a los objetivos de consolidar una cultura nacional pero con miras a expresar una urbe más cercana a la estética europea como señala Manuel Vicuña describiendo la segunda década del siglo XIX: “Fue durante este periodo cuando el consumo conspicuo irrumpió desembozadamente en el escenario urbano. De la década de 1850 datan los orígenes de la condena, tan común y extendida hacia el cambio de siglo, de la absoluta supremacía de las modas europeas, del desmesurado entusiasmo por los bienes de lujo, y de la escenificación de los ritos sociales y de las formas de vida de la oligarquía” (2001: 32), lo que establece una separación evidente con las nociones del patrimonio y el espacio público como un bien social compartido que se abrirán paso más adelante, con la idea de la democratización de la cultura y el acceso a ella²⁸. Un cambio importante también se observa en cómo se entiende la colección, ya que por un largo tiempo fue parte de una colección privada fuera de su contexto de origen, esa situación cambió cuando se inicia el proceso de la exposición *Wenu Pelon* que describiremos a continuación, donde es de alguna manera devuelta a quienes pertenecen a la cultura que las crea, por lo tanto son objetos resignificados al producirse el retorno.

²⁷ Más información sobre la descripción de la intervención realizada en la Sala MAS, disponible en el sitio web del arquitecto: <https://undurragadeves.cl/museo-arqueologico/>

²⁸ Para profundizar en la posición actual del Estado de Chile en términos de la importancia que tiene la cultura y su acceso visto desde la perspectiva del derecho, se puede revisar la Política Nacional de Cultura 2017-2022, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2017. Disponible en: <https://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/politica-nacional-cultura-2017-2022.pdf>

6. Análisis de exposición: *Wenu Pelon- Portal de Luz*

6.1 Presentación

El siguiente análisis se centra en realizar un cruce de experiencias a modo de explorar las diferentes perspectivas que dan lugar a la exposición como experiencia estética que reúne además puntos de vista y sensibilidades que podríamos reconocer se encuentran bajo una instancia artística pero también está atravesada por las tensiones de una memoria histórica de opresión que no deja de actualizarse con cada hecho de represión por parte del Estado de Chile en *Wallmapu*. Es bajo este contexto que la experiencia intercultural en el desarrollo de la exposición toma ribetes interesantes en cuanto a elementos del diseño museográfico y de la curatoría realizada por el artista audiovisual, Francisco Huichaqueo. Por lo tanto, para realizar este análisis he realizado dos entrevistas que expresan posiciones diferenciadas; por un lado está la conversación con Francisco Huichaqueo como curador de *Wenu Pelon* y por otro, el diálogo con Paula Caballería responsable del Área de Educación del Museo de Artes Visuales MAVI, además de testimonios obtenidos de fuentes digitales de la actual directora del Museo que en ese momento era curadora del mismo, María Irene Alcalde. El objetivo es evidenciar este encuentro de perspectivas y la creación de un espacio cultural mapuche en el centro histórico de la ciudad, como vimos en el capítulo dedicado a la caracterización del barrio.

La exposición entonces es resultado de la curatoría realizada por Francisco Huichaqueo Pérez. Artista visual, nacido en Valdivia el año 1977, con formación en pintura en la Universidad de Chile y magíster en Cine Documental, institución en la que también fue docente por 13 años para posteriormente realizar la misma labor en la Universidad de Concepción, se ha especializado en óptica cinematográfica en la Escuela de Cine de Cuba. Fue programador por un período de seis años en la sección Primeras Naciones del Festival Internacional de Cine de Valdivia para luego tomar el rol de creador curador de *Wenu Pelon* en la Sala del Museo Arqueológico de Santiago MAS.

6.2 Un portal que se abre

Para comprender el proceso de la invitación que recibe Francisco Huichaqueo de parte de la que en ese momento era directora del MAVI, Ana María Yaconi y la curadora María Irene Alcalde, es necesario realizar una revisión por el diálogo anterior a que Francisco asuma definitivamente el rol de curador, ya que de esta manera se vuelve patente de inmediato las posiciones que se encuentran en el diálogo de dos perspectivas diferentes. Algo que establecerá un inicio de diferencias y encuentros que rondará todo el proceso de toma de decisiones, luego montaje y posteriormente actividades en torno a la muestra. En primera instancia el artista tuvo resquemores en cuanto a si aceptar o no la invitación, este proceso inicia con la primera conversación el año 2014. Como señala Paula Caballería quien describe que hubo una conversación entre María Irene Alcalde, Ana María Yaconi y Francisco Huichaqueo, donde el artista les comenta que quizás sería bueno que hicieran una exposición que ofrezca una mirada de una cultura que fuera temporal y de ese modo ir exhibiendo diferentes culturas, dado que la colección ahora pertenecía al Museo de Arte Precolombino. Todo se fue desarrollando en un comienzo sin un plan concreto “esta exposición nace desde la intuición” (Caballería: 2020).

Posterior a esto, el proyecto de realizar una primera exposición que luego, como fue la idea primigenia iría rotando en otras culturas, fue ofrecida a Francisco lo que inicia una impronta particular de llevar a cabo la presencia de una cultura en un espacio museal, dado que el artista no acepta de inmediato como relata él mismo: “a mí se me hace la invitación, yo la acepto después de una preocupación que tuve porque da susto y yo dije que no, después dije que sí y todo fue resultando porque me fueron comandando muy bien desde la comunidad misma, desde las personas que saben y por eso llegué a esto otro.” (Huichaqueo: 2020) Francisco se ve en una disyuntiva y que se entiende por el mal uso del patrimonio indígena dentro de los marcos institucionales de la cultura, ha habido un largo período de reflexión sobre lo que se comprende hoy como un abuso en la imagen de otra cultura, en base a una superioridad colonialista, sin considerar que esas culturas y sus representantes siguen vigentes. La expectación por su respuesta es relatada por Paula Caballería: “[...] había una doble espera, una espera de que su comunidad le diera la autorización, pero también de que el mundo espiritual le dijera a Francisco de alguna manera que sí que él tenía la misión de hacer esta exposición. Entonces pasó casi un año, casi un año si yo mal no recuerdo, yo había llegado recién al museo y lo que vi fue que el

museo se desarmó y durante todo el año en esa sala no había exposición y María Irene esperaba impaciente por la respuesta” (Caballería: 2020)

Fue un año en la que el artista recorrió las comunidades para conversar y discutir sobre esta invitación, además de plantear el problema a Juana Paillalef directora del Museo Mapuche de Cañete cuyo nombre desde su reapertura en el año 2010 es *Ruka Kimvyn Taiñ Volil - Juan Cayupi Huechicura*²⁹ donde se ha realizado una museografía que tiene un particular cuidado en hacer una promoción del patrimonio mapuche con participación de las comunidades, como señala su presentación:

“Hoy en día el museo no puede abstraerse del hecho de que las piezas que resguarda pertenecen a la cultura de un pueblo que está vigente y empeñado en reconstruir su propio mundo, para desde allí proyectarse al futuro, por lo tanto, la forma y el sentido de cómo el museo cumple la misión para la cual fue creado, debe ser considerando la realidad actual del pueblo cuya cultura debe homenajear.”

Y sobre la forma o a quiénes se considera para enriquecer la muestra de los objetos en un contexto museal, el Museo Mapuche³⁰ señala lo siguiente:

“Para hacerlo recurre a los sabios y ancianos, longko, y machi, genpin, quienes conservan y resguardan en su memoria y recuerdos la sabiduría y los conocimientos que les pertenecen desde tiempos ancestrales y de los cuales son sus legítimos herederos”.

Fue entonces en la conversación que mantiene Huichaqueo con la directora Juana Paillalef, donde ella le aconseja que tome esta misión y lleve a cabo la exposición, así relata Francisco que fue esa conversación, donde le dice que lo realice pero sin perder la espiritualidad, así que le aconsejó trabajar con una machi que ella tiene la última palabra: “tú no estás solo” y eso hizo.

²⁹ En cuanto al sentido de tener un museo que es parte del territorio, el proceso también involucró reinterpretar el concepto de museo como señala en su Política Educativa 2020-2024: “en castellano sería ‘casa que resguarda nuestras raíces/conocimiento’, en memoria, además, a Juan Cayupi Huenchicura, último wunen (autoridad mapuche) que vivió en el terreno en que se ubica el Museo” (2020: 4).
Disponible en: https://www.museoschile.gob.cl/628/articles-97202_archivo_03.pdf

³⁰ Para mayor información puede visitar la página web del Museo:
<https://www.museomapuchecanete.gob.cl>

El artista se acerca a la machi Silvia Kalfumán quien le expresa que es importante que este espacio existiera, le dio la autorización de hacerlo, todo inicia luego de esto con un sueño que tiene Francisco que es lo que posteriormente dará forma al diseño curatorial de *Wenu Pelon* como lo expresa el artista a continuación: “[...] para llegar a esa imagen que tú ves ahí, eso fue también bajo los códigos de la cosmovisión, yo tuve que pedir el sueño y el sueño llegó, pewma, la revelación, pewma viene de pelon, la luz que aparece ante tus ojos como revelación, eso que se ilumina frente a ti, en un espacio, en un lugar, yo tuve ese pewma y lo hablé con la machi que también tuvo uno muy parecido y ella me dio el visto bueno”.

El montaje entonces nace de un ejercicio de conexión con elementos identitarios de la cultura mapuche en donde este tipo de revelaciones a través del sueño tienen un lugar muy importante en el día a día, como señala Rolf Foerster: “Para los mapuches, tanto en el pasado como en el presente, lo sagrado es sinónimo de poder (de don) y lo profano sinónimo de carencia (de conflicto, de lucha entre el bien y el mal, de precariedad). En este escenario no sólo los ritos son fundamentales, sino también aquellas instancias más personales de acceso a lo sagrado: el PEUMA (sueño) y los PERIMONTÚN (visiones)”. (1993: 56)

Esto nos ayuda a comprender el lugar espiritual que tiene el pewma en la cultura mapuche de modo que es una forma de comunicación de la divinidad hacia los humanos y con ello poder acercarse a la sabiduría, *kimün*. (Ibíd)

En relación al *pewma* y su relación con la exposición Francisco señala lo siguiente:

“(...) yo vi esto, vi ese sueño donde estaba todo agitado en un espacio oscuro, encerrado y escuché mi nombre, mi espíritu fue dentro de los cántaros donde yo vi amistades mías de la comunidad, estaban dentro de los metahues entonces eso fue de una dimensión muy grande entonces ya, dentro de ese sueño lúcido dije esto, esto y es, me lo guardé un rato antes de comentárselo a las autoridades del museo de la época y esa imagen que yo veo de estos elementos con esa luz que aparece y se empiezan a ir los elementos hacia arriba, ahí yo entendí, dije esta es la imagen, eso es lo que yo tengo que hacer, yo no tengo que ir a ver ejemplos de otras cosas de otras exposiciones, no, es mi sueño y traigo esa imagen,

trato de fundarla en este otro plano tangible del intangible al tangible y ahí está y eso es lo que yo veo en mi sueño, se asemeja bastante y eso es lo que tú ves en la exposición”

Como vemos esta aproximación a los procesos para concebir una propuesta de creación de una exposición difiere de los recorridos que se suponen desde una forma convencional, algo de lo que el museo también se daría cuenta como señala el artista: “tuve la primera reunión para hacer la propuesta y me dijeron bueno Francisco ¿qué propones? y les conté el sueño y les dije: ese sueño tengo que traspasarlo a este plano, eso es lo que tengo que hacer. Hubo resquemores, miradas pero ¿cómo no hay una investigación? Eso es, esta es mi investigación”³¹

Otro elemento anterior a que inicie el montaje fue la petición de Francisco por realizar una rogativa dirigida por la machi Silvia Kalfumán en los depósitos del Museo de Arte Precolombino: “Cuando ella vio los depósitos quedó impactada. No sabía que las cosas del pueblo estaban en bóvedas (...)”³² Esto también nos remite a otro aspecto que merece ser mencionado y es la reflexión sobre la manera en la que se han formado las colecciones de los museos del mundo pero especialmente de los lugares que han sido activos en ejercer el colonialismo, esto ha generado movilizaciones de grupos indígenas en diferentes territorios.

Para el caso chileno, donde se vivió la Ocupación de la Araucanía, nos lleva a concluir que hubo condiciones para la usurpación tanto del territorio como del patrimonio mapuche. Es por esto que es remarcable el desplazamiento del patrimonio en este contexto: pasa de ser parte de las comunidades, para luego en circunstancias de las que no tenemos mayor detalle ser objetos de una colección privada en manos del Museo Arqueológico de Santiago, para posteriormente ser devuelta a las manos mapuche en representación del curador. Sobre la procedencia de los objetos Francisco reflexiona: “colocaban el lugar, zona de valdivia, zona de arauco, zona lafkenche, zona pehuenche pero no como llegaron a estos nuevos dueños que son los museos, estas familias oligarcas,

³¹ Extracto de la entrevista que da Francisco Huichaqueo sobre su trabajo y en ese punto refiriéndose especialmente a los procesos de crear Wenu Pelon. Entrevista completa disponible en: <https://youtu.be/jcI54mXnQks>

³² Cita obtenida en una nota realizada por el diario El Mercurio del día 5 de mayo de 2015, a propósito de la exposición en el Museo Arqueológico, sección de Cultura A11, disponible en: <http://impresa.elmercurio.com/Pages/NewsDetail.aspx?dt=2015-05-05&PaginaId=11&BodyID=1>

la verdadera procedencia creo que nunca me la contestaron pero yo si sé que hubo una guerra, un genocidio donde hubo todo un saqueo de esta nación rica que éramos nosotros y todo ese tesoro, está hoy en día albergado en los museos del mundo junto a otros pueblos” (Huichaqueo: 2020)

Los motivos por los cuales llegan los objetos a estas colecciones pueden ser de diversa índole, todas en contexto de invasiones colonialistas tienen orígenes de robo o también como consecuencia de ventas realizadas de manera indebida, vale decir, sacando ventaja de situaciones desfavorables como señala Francisco: “(...) sé que familias vendieron por la pobreza también, cuando está el despojo se desprende y se vende lo que sea para poder comprar harina para el pan, entonces yo creo que esa es la procedencia, es una procedencia triste”. (Ibíd)

Finalmente la importancia de la exposición también radica en la solicitud que se hace a un artista que es parte de la cultura mapuche tanto por linaje como por reconocimiento identitario: “pocas veces a una persona indígena le invitan en el mundo a que dirija una exposición de obras, de patrimonio indígena, de su propio pueblo, no es muy común, menos en Latinoamérica, menos en Chile”. (Huichaqueo: 2020) Y los cambios que eso promueve de múltiples formas, sobre todo en la concepción del montaje y su curatoría como veremos a continuación.

6.3 Curatoría y montaje

Existe un portal donde se conectan dos espacios distantes, es un túnel por donde viajan los objetos a reencontrarse con su sentido original.

Los objetos salen de nuestros campos, de nuestras casas, son de uso diario, pero también son nuestros objetos ceremoniales. Se dirigen ahora por el espacio hacia el resplandor del cielo, suben en forma de espiral hacia el portal de luz. Sacudiéndose el polvo dejan atrás las gavetas de conservación, las etiquetas de catalogación arqueológica desaparecen. Así, volando, agitan su energía para recobrar la condición de objetos vivos, portadores de sabiduría. Los activa nuestra energía, nuestra forma de ver y vivir el mundo hoy.

Se escuchan voces mientras los objetos se trasladan por el portal camino al Wenu Mapu, la Tierra del Cielo –no somos objetos de museo, somos una cultura viva–. Se ve una silueta, es un retrato familiar, un caballo reconoce el olor de un Kultrun, una rama de Föye/Canelo viaja por el agua del río hasta encontrar las manos de una Machi.

El proceso está en curso, ya se ha iniciado.

En este espacio y por un tiempo indefinido se elevará una rogativa día y noche. Cuando culmine el proceso nuestros objetos serán más livianos y habrán recuperado el secreto del porqué estamos acá.

El instinto espiritual antes que la razón.

El escrito de Francisco Huichaqueo recibe al visitante de *Wenu Pelon*, donde de inmediato se observa en el discurso aquellos aspectos que va a relevar la exposición. Por un lado está el espacio de la sala componiendo una trascendencia desde el lugar que tuvieron los objetos en depósito del que fueron sacados para volver a ser parte significativa de la cultura, esto además en un proceso de conexión con otros saberes que conecta lo material con la espiritualidad, lo que ya habíamos visto en el capítulo dedicado a describir el patrimonio mapuche. Se destaca también la importancia de salir de las nociones decimonónicas de comprender y estudiar las culturas, por lo que se declara directamente la salida de esas lógicas, puesto que se está en la presencia de una cultura viva, esto tensiona la mirada museal que mantienen las instituciones hacia otras culturas o grupos sociales.



Imagen N°20 - Pared de presentación de la exposición.

Con aquel texto en la pared, junto al título de la exposición quien visite la muestra inicia el recorrido, luego al lado derecho se encuentra una gran vitrina que reúne los objetos que fueron seleccionados por el artista curador para ser parte de la muestra. Los objetos son de diversa índole tanto cotidianos como ceremoniales:

- *Chaiwes*, es un tipo de cesto con una trama que permite colar granos o servir de transporte de alimentos, tiene un uso cotidiano.
- *Trarilonko*, es un tipo de cintillo utilizado tanto por hombres como por mujeres, difieren en las materialidades y las formas. El de las mujeres tiene colgantes de monedas pulidas, mientras que la de los hombres son tejidos de lana de oveja y además tienen diseños geométricos o de animales.



Imagen N°21 - Detalle de *trarilonko* en el montaje.

- *Metawe*, es un recipiente para contener líquidos, puede tener diferentes tamaños y obedecer a diferentes tradiciones.
- *Kollon*, es una máscara de madera para usos ceremoniales, como el nguillatun y machitun, su característica es la nariz alargada mientras algunos tienen barba y bigotes.



Imagen N°22 - Detalle de *kollon* en el montaje.

- *Tupu*, es un adorno con forma de alfiler con cabeza de esfera que utiliza la mujer mapuche para abrochar su chamanto.
- *Pifilka*, es un instrumento musical de viento hecho de madera, emite un sonido tipo silbato.
- *Wiño*, es un palo de madera con la punta curva con el que se juega palin, juego de dos bandos que sirve para disputar algún conflicto.
- *Sekil* y *Trapelacucha*, cadenas de plata de gran tamaño que utilizan la mujer mapuche en su pecho, son sujetadas por un punzón o también un *tupu*.



Imagen N°23 - Detalle de *trapelacucha* en el montaje.

- *Kultrun*, es lo que podríamos identificar como un tambor, su base es de madera y lo cubre una pieza de *trülke kapüra* (cuero de cabrito), tensada sobre la madera. Lo utiliza la *Machi* en ceremonias como *machitun* o *nguillatun* tocándolo con el *trüpi kultrunwe* (baqueta de coligue).

Todos estos objetos están dispuestos como si estuvieran flotando dentro de la vitrina, bajo una iluminación tenue que lleva a poner mayor atención en la observación de ellos.



Imagen N°24 - Registros de la vitrina principal.

Para llevar a cabo esta tarea tenía por un lado el conocimiento que se le revela a través del *pewma* pero también otro aspecto muy interesante es el comentario que recibe Francisco de Juana Paillalef que fue decisiva en este proceso, “En Cañete, ella le mostró tres milenarios *metawue* (jarros) con la imagen de una puerta rojiza, que adentro tenía una puerta más chica y blanca, donde aparecía un hombre de tres dedos. ‘Al verlo sentí una atracción especial [señala Huichaqueo]. Juanita me contó que era un ser espiritual que vive en otro estado, y que esa puerta es un umbral de luz, como un foso de tiempo. De ahí, y por un sueño, salió el título de la exhibición y la idea de situar las cosas como sin gravedad’”. Para toda esta ambientación otro elemento importante es el uso de la oscuridad presente tanto en la baja luminosidad como en las paredes pintadas de un color azul oscuro, es un recurso que colabora en la experiencia.

Como ya hemos visto Francisco Huichaqueo tomó un tiempo de reflexión antes de asumir la curatoría de la exposición, esto tiene que ver por un lado por reconocerse artista y no necesariamente como curador. Era el uso de esta palabra la que contenía significados que incomodaban a Francisco, sobre todo porque sus intereses con la exposición eran de otro tipo “pienso en sanar la herida colonial, pienso en nosotros y en los chilenos, como me dijo la machi cuando me pusieron curador Francisco Huichequeo, yo mandé quitar eso porque yo no soy curador, ella me dijo ‘ah es que usted cura, va a curar, va a sanar’ y ahí dije, ah bueno, curador. De curar, de sanar, de lawentuchefe.” Como vemos aquí hay un ejercicio de traducción intercultural que nos permite observar cómo se crean nuevos significados que están directamente relacionados con la cultura mapuche, pero esta actualización del concepto es sólo posible en la interacción de los elementos, es decir, en los encuentros se posibilitan nuevos sentidos.

Otro aspecto importante sobre las intencionalidades puestas en el proceso de la curatoría está en la de alejarse a las formas coloniales de catalogar o clasificar el patrimonio, que corresponde a lo que vimos en el capítulo dedicado a los museos y su relación con el colonialismo. Esto es algo que tiene en cuenta Francisco al momento de proponer la curatoría, teniendo presente que además esta colección estaba en manos de un museo que en sus orígenes se identifica como del tipo arqueológico, lo que enfrenta posiciones e incorpora una perspectiva nueva que es finalmente lo que forma parte de las decisiones de montaje, “ya nunca más va a ser un museo arqueológico o etnográfico ni antropológico, nada de eso, porque no hay una disposición horizontal ni línea cronológica, ni cédula de procedencia, eso a mí no me interesa, nada de eso me interesa” (Huichaqueo: 2020) Es una toma de posición frente a la colección y también frente al museo, a través de la visión de la comunidad por medio de Francisco quien también señala: “Porque yo no me dedico a la arqueología, no me gusta esa palabra, no la usamos dentro de nuestra cultura. Pero dije bueno esto servirá para entrar en un camino de diálogo con una familia que hemos peleado por mucho tiempo que es Chile y el mapuche o los pueblos indígenas y el chileno”. Se vuelve patente el proceso resignificación que fue tomando la exposición en su conjunto, en cada decisión iba acompañada de diálogo entre Francisco y las comunidades o la machi, pero también entre el artista y las autoridades del museo.

6.3.1 Piezas audiovisuales de Francisco Huichaqueo

Además de las reflexiones sobre el montaje de la colección también Francisco fue creador de piezas audiovisuales que acompañan en cuatro pantallas frente a la vitrina donde están dispuestos los objetos. Estas grabaciones se realizaron dentro de las comunidades y entregan una visión desde el presente, algo que contrasta desde los objetos a una perspectiva actual lo que también es un recurso para posicionarse como una cultura viva y que su visión de patrimonio es tanto el proteger aquellos elementos que constituyen identidad como también el mostrar una perspectiva de futuro, de este modo lo describe el curador: “(...) me interesa eso otro, lo que vi en el espacio de lo intangible que es el *pewma*, el poder está en otras cosas, la fuerza está en otro lugar y creo que logré complementarlo con las películas, de estas cosas que yo vi en mi sueño, estas revelaciones. Lo hice con esta técnica filmica que se refleja en la vitrina y acompaña a estos reflejos con los elementos, entonces así es el sueño lúcido, es ese reflejo que está frente a ti, que tú lo ves, no lo puedes tocar no está pero está la imagen, de ese lugar te estoy hablando, eso es lo que nosotros vemos en el otro espacio cuando estamos en el *pewma* o en el viaje”. Un recurso del montaje es entonces el reflejo en la vitrina que contiene los objetos como dijimos de uso cotidiano pero también ceremonial, es de esta manera que se interrelacionan con herramientas de la museografía la tradición y el posicionamiento cultural. En particular está el caso de dos videos que representan sueños de la *machi* “(...) ella me contó dos de sus sueños cuando va a sanar y yo le pedí permiso para filmarlos, recrearlos, y me dijo sí hágalo, entonces todo tiene una razón de ser, al estar esa película ahí tu comentas eso, la traduces y se abre más el espectro de conocimiento para el otro”. Es interesante el ejercicio de traducción que destaca Francisco pues es también una búsqueda por conseguir un espacio en común y de intercambios.



Imagen N°25 - Registro del área audiovisual.

Por otro lado está la comunidad *Wente Winkul Mapu* de la comuna de Ercilla, quienes recibieron a Francisco para también ser sumada al trabajo audiovisual expuesta en esta ocasión, aquella decisión de parte de la comunidad es muy relevante pues es un territorio cerrado dado el constante asedio policial, incluso estigmatizada como ‘Zona roja’ por la prensa y el Gobierno de turno³³, una participación crucial en esto la tiene Daniel Melinao werken de la comunidad, sobre esto relata Francisco: “(...) ha estado tres veces en la cárcel como preso político, en una de las cárceles lo fui a visitar y me preguntó cómo había quedado la grabación [de su comunidad], y él ya sabía que había quedado bien porque mandó su gente al museo para ver cómo habían sido representados, entonces todos esos detalles se tienen que relatar al visitante, a las escuelas a los niños. Esa acción es eso, si lo quieren llamar arte mapuche, llamémosle arte, pero bueno, va por ahí el asunto y todo punto por punto, cosa por cosa fue traducido.” Una vez más el curador presenta sus objetivos relacionados indistintamente con los de las comunidades, toma gran relevancia que esos lugares declarados como zonas de conflicto puedan salir de ese imaginario y presentarse en una obra que entrega otros puntos de vista, además de servir de archivo, un testimonio de una comunidad conectada con su territorio.

³³ Para profundizar en los orígenes de esta violencia por parte del Estado de Chile que se vive en los territorios mapuche está la investigación realizada por Martín Correa y Eduardo Mella “Mella “El territorio mapuche de Malleco: las razones del illkun” de 2009. Disponible en: https://www.iwgia.org/images/publications/0273_LAS_RAZONES_DEL_INKULL.pdf

Finalmente está la grabación de una conversación entre la poeta Eliana Pulquillanca Nahuelpan y Norma Nahuel Cureo, quienes mientras hilan la lana reflexionan entre los poemas recitados de Eliana, sobre la tradición del tejido y los procesos que lo acompañan como el teñido y otras técnicas que se han perdido, lo relacionan con la propia memoria y cómo esta se va diluyendo en la historia.

Información sobre los cortometrajes:

- Primer video muestra a un caballo junto a un kultrung, luego a una mujer mapuche a la orilla de un río.

Nombre: *Machi ñi pewma weikeñi Silvia Kalfuman* (Los sueños de la machi Silvia Kalfuman). Locación: *Wente Wilkun Mapu*, Trayenco – Wallmapu.

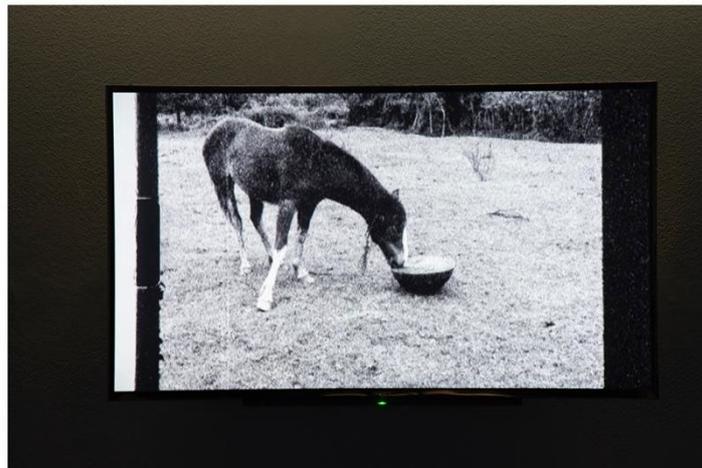


Imagen N°26 - Registro del video “Machi ñi pewma weikeñi Silvia Kalfuman”.

- Segundo video muestra a Daniel Melinao Melinao sobre el caballo.

Nombre: *Wente Wilkun Mapu ñi werken* (*Werken* de la Comunidad *Wente Wilkun Mapu*)

Locación: *Wente Wilkun Mapu* – *Wallmapu*



Imagen N°27 - Registro del video “Wente Wilkun Mapu ñi werken”.

- Tercer video, en él se muestra a Francisco quien camina por un terreno lluvioso mientras lleva entre sus brazos una *wenüfoye* (bandera mapuche). En otras escenas vemos un niño corriendo en un campo llevando un instrumento de viento mapuche, llamado *kull kull*.

Nombre: Ilwen, Entuadpeyüm.

Locación: Valdivia, Chiwaiwe y Los Muermos



Imagen N°28 - Registro del video “Ilwen, Entuadpeyüm”.

- Cuarto video, es como ya describimos, una conversación entre la poeta Eliana Pulquillanca y Norma Nahuel Cureo.

Nombre: Poeta Füwfe Eliana Pulquillanca Nahuelpan (poeta hiladora Eliana Pulquillanca Nahuelpan)

Locación: *Ruka Küme Newen*

Poemas: Nací, Naturaleza y Mujer

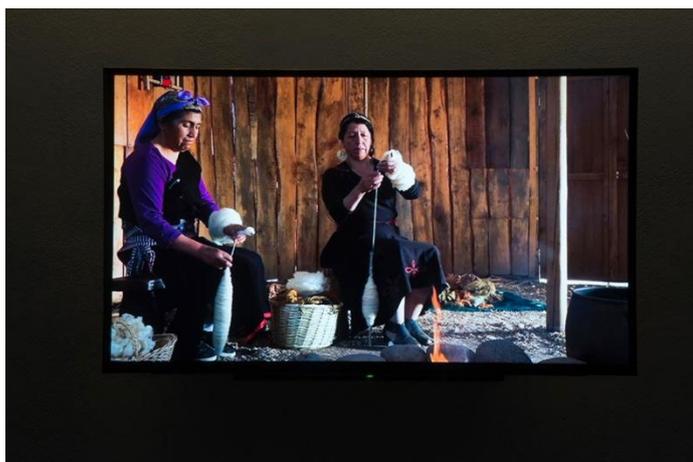


Imagen N°29 - Registro del video “Poeta Fiwfe Eliana Pulquillanca Nahuelpan”.

6.4 Encuentros en Wenu Pelon

6.4.1 Inauguración y/o apertura

Una experiencia convencional en cualquier exposición es el momento de la inauguración y este no fue la diferencia, salvo que, en esta ocasión hay dos formas de vivenciar la experiencia que al parecer podrían ser totalmente antagónicas. Por un lado está la perspectiva de Francisco quien es elocuente en expresar que realmente no hubo inauguración: “Nunca tuvimos inauguración, tuvimos una apertura, siempre quedó postergado y nunca se pudo inaugurar y está bien, así tienen que ser las cosas, se abrió con la machi, gente mapuche y gente chilena; y con eso basta, de ahí no ha parado de actividades, hay cosas que he soñado y sentido, yo las propongo al museo y se han hecho”. Hubo una apertura, en palabras del curador, que involucró la presencia del mundo mapuche y chileno, se realizó una rogativa guiada por la machi realizando una ceremonia en el museo, algo que desde la experiencia de la institución fue sin duda una inauguración, como señala Paula Caballería: “La inauguración fue una experiencia espiritual digamos. Porque claro, fue la Machi, hizo esta rogativa y con el público presente, sentimos que estábamos viviendo una experiencia diferente a las experiencias que viven tradicionalmente en los museos”. Aunque hubo ciertas preocupaciones por asuntos

técnicos por ejemplo como continúa relatando la coordinadora de educación, el arquitecto estaba preocupado porque se encendieran los sensores de incendio “se va a llover, va a quedar la embarrada”. Aunque también reconoce la importancia de que se hubieran abierto otras maneras de hacer este tipo de actividades, desde los procesos de intercambios culturales se generan nuevos consensos. “Pero todo esto dio paso a que nosotros hiciéramos actividades, incorporando elementos como estos. Si en ese momento se dio la posibilidad de que Francisco hiciera esta quema de hierbas, y que incluso se comiera alimentos de la cultura mapuche”.



Imagen N°30 - Captura de pantalla del registro de video de la actividad.

6.4.2 Mediación, abriendo espacios para el encuentro

En relación a las actividades de mediación que son instancias donde los museos tienen la oportunidad de abrir la experiencia para que ésta sea complementada con las diversas perspectivas que traen los públicos, se intenta ir más allá de la simple visita pasiva, se busca entonces pasar de un monólogo a un diálogo.

Francisco en este sentido expresa que a los objetos hay que “acompañarlos” como una forma de expresar el deber con la memoria, “darles vida”. En relación a esto, el curador ha sido gestor de diferentes eventos alrededor de la exposición. Gran parte de estas instancias nacen por intuiciones, pero con objetivos muy evidentes en la búsqueda de espacios de encuentro.

Parte de eso fue un encuentro de danza que se origina en un sueño de Francisco: “(...) cuando vi a las 100 mujeres bailando dentro de Wenu Pelon, entonces llamé a una lamgen, pidiéndole que pudiera hacerse cargo de esto, esto es mi sueño y ella dijo si Francisco yo lo hago, la gente con espíritu femenino bailando dentro de Wenu Pelon. Beatriz Pichi Malen por casualidad pasó ese día por Santiago por fuera del museo y la invité, entonces ella tocó su kultrung, otra lamgen cantó, otra dirigió las danzas”. Ese tipo de actividades se fueron realizando por diferentes motivos, lo importante era la participación y revitalizar constantemente la colección.

En otra instancia, por ejemplo, convoca a la artista Cecilia Vicuña, motivado también por un sueño que tuvo con ella, “soñé dos meses que recorría Wenu Pelon con un hilo rojo envolviendo”, luego de comunicarse con ella a Estados Unidos que es donde vive, Vicuña le dice que cuando estuviera en Santiago lo haría, “así hizo su performance no con un hilo rojo sino con una cadena humana, declamó poesía junto con María Huenuñir cantora y sanadora”. Esta actividad se llevó a cabo en septiembre de 2015 y contó con la participación de personas chilenas y mapuche de todas las edades.³⁴

Otras actividades han sido por motivo del *We Tripantu* (nuevo ciclo) o *Wiñol Tripantu* (retorno o regreso del nuevo ciclo)³⁵ esta ceremonia se realiza en el solsticio de invierno tiene un alto valor simbólico para diferentes pueblos ya que se celebra en las mismas fechas el Inti Raymi en el pueblo Quechua³⁶, Machaq Mara pueblo Aymara³⁷. La celebración implica renovación y el inicio de un nuevo ciclo de la naturaleza. En una de estas ocasiones Francisco propuso lo siguiente: “(...) sentí que había que bailar en choique entonces invité a la compañía de baile de Ricardo Curaqueo, él aceptó la invitación e hizo danza contemporánea mapuche, (...) yo era uno de los choiques, otra forma de celebrar, conmemorar el Wiñol Tripantu en comunión, entonces ese tipo de cosas son potentes, hicimos los bailes arriba, hicimos los bailes abajo y la comunidad participó”.

³⁴ Registro de la performance disponible en: https://youtu.be/_6oGQ0oaO4Y

³⁵ Ambos conceptos son equivalentes según Kimeltuwe, organización que entrega material pedagógico sobre el mapuzungun.

³⁶ Para profundizar en la celebración del Inti Raymi está disponible la investigación “El Inti Raymi Inkaico, la verdadera historia de la gran fiesta del Sol” en: <http://www.acuedi.org/ddata/262.pdf>

³⁷ Para profundizar en esta y otras celebraciones del pueblo Aymara revisar la investigación “Rituales y ceremonias agrícolas del Pueblo Aymara. Disponible en: <https://inia.prodigioconsultores.com/bitstream/handle/123456789/7734/NR39734.pdf?sequence=1>

En *Wenu Pelon* también se han estrechado lazos con otros pueblos y esto ha sido exitoso en una forma de potenciar la comunicación intercultural como la actividad que tuvo la presencia de la cineasta de la nación Abenaki de Canadá, Alanis Obomsawin quien presentó sus películas en una actividad llamada *Kiñe küme trawün* Alanis Obosawin (Encuentro especial con Alanis Obosawin).³⁸



Imagen N°31 - Registro Wiñol Tripantu 2019. Mavi.

6.4.3 Educación, compartir la cultura mapuche

En cuanto al área de educación del Museo de Artes Visuales que era el equipo encargado de recibir a quienes visitaran la muestra buscando una visita guiada o por actividades organizadas por este departamento, para Francisco era muy importante la manera en la que se comunicaba y enseñaba sobre la cultura mapuche, es por eso que se preocupó de que pudieran expresar lo que vivió el pueblo mapuche con las invasiones tanto con la llegada de los españoles como del Estado de Chile: “(...) nosotros desde educación, teníamos una reunión, por lo menos semanal, con Francisco en torno a lo que él quería que nosotros pudiésemos aprender y decir de la cultura. Nos decía libros, por ejemplo, siempre nos dio autores de libros que fueran mapuche y no autores de libros chilenos”. (Caballería: 2020)

³⁸ Detalles de la invitación en: <https://www.mavi.cl/2015/10/15/encuentro-con-alanis-obomsawin-en-torno-a-la-muestra-wenu-pelon/>

Dentro de esto estuvo el entregar otra mirada que muchas veces escapa a los contenidos curriculares de la educación chilena como señala Paula Caballería: “Por ejemplo, cambia absolutamente la historia de Chile. Cuando nosotros hablamos de lo mapuche, decimos que hubo una usurpación de territorio, y eso se lo decimos a los escolares, se lo decimos al público general que nos visita, a la familia equivale el día domingo, y les explicamos porque tenemos ese planteamiento. Ahí contamos una historia que no está contada en los libros que nos enseña en el colegio. Eso también es una posición política que decidimos tener, antes otra verdad que no ha sido expuesta”.

El posicionamiento que enseña Francisco al equipo de educación es muy relevante para difundir una perspectiva que no tiene amplia difusión como es la visión del pueblo mapuche de esta parte de la historia y en espacios que sean para público general.

Por otro lado, como señala la coordinadora de educación, tiene que ver con el modo de comprender el patrimonio y que va de la mano con lo que indicamos sobre las intenciones de Francisco de alejarse de la comprensión arqueológica de los objetos que ofrece una mirada de una cultura del pasado, en este sentido Paula señala: “Aprendimos los nombres de las piezas, de los objetos, y que los objetos eran cotidianos, es decir, que no eran piezas de reliquias, que se continúan utilizando todos los días. De hecho, él nos traía sus objetos para que los conociéramos. Nos enseñó a tocar también las pifilkas”.

En este caso la búsqueda por el entendimiento entre culturas que era muy importante al momento de ceder la enseñanza a personas que no eran mapuche, como es el caso del equipo de educación del Mavi, exigió que se creara también un espacio de encuentro donde poder desarrollar tanto Francisco como el área otras formas de enseñanza y de confianza.

6.4.4 Parlamento/Frontera en *Wenu Pelon*

En muchas ocasiones Francisco señala que uno de los puntos centrales de *Wenu Pelon* es la creación de un espacio de Parlamento algo que podemos relacionar con la perspectiva intercultural a través de la mapuchización del museo, en donde todo el acostumbrado quehacer y comprensión de cómo es la institución pasa por otros conocimientos y se

transforma, de esta manera permanece un objetivo que se comprende como un encuentro de diálogo bajo una exposición inspirada en la espiritualidad “es un lugar como un nguillatun [rogativa] pero en un museo, un rewe [altar ceremonial]” que propone el curador, es un punto de inicio de la misma, “es un ejercicio de frontera y Wenu Pelon es un puente, entonces vienen los chilenos de un lado y la gente no mapuche, ka mollfün che (gentes de otras sangres) del otro, es un lugar neutro para parlamentar, el koyang, la acción del parlamento y la acción del diálogo donde se negocian cosas de todo tipo, donde se habla de todo tipo de asuntos, desde negocios hasta cosas espirituales, y Wenu Pelon se ha transformado en eso, en ese parlamento”. Cabe agregar que la institución denominada como parlamento fueron instancias de interacción entre autoridades mapuche y españolas en la frontera del Bío-Bío desde el siglo XVII, aprendidas por los españoles de los mapuche, en donde se producían intercambios, se generaban discusiones y se llegaba a acuerdos para ambas partes. (Painemal: 2007)



Imagen N°32 - Alonso de Ovalle (1646) Parlamento de Quilín.

El propósito de crear una exposición desde este lugar que retoma un pasado histórico de encuentros es también posicionar un espacio que desde su discurso en el presente hace un llamado al momento actual, y más particularmente a la relación de Chile con el Pueblo Mapuche, “(...) que esta acción, por medio de esta exhibición sirva como puente para parlamentar y sanar viejas heridas en la familia llamada Chile, sanguíneamente somos primos somos parientes y estamos peleados por muchas razones y es momento de subsanar esas peleas, esos desencuentros y por eso acepté hacer esa exhibición porque o

sino debería todo ese patrimonio volver a las comunidades” (Huichaqueo: 2020). En este sentido también se observa una decisión estratégica que acompaña la decisión de permanecer con la colección en la capital chilena, “(...) si logramos llevar esto a la comunidad va a quedar ahí pero no será mejor por esta vez o por un tiempo sea cual sea tenerla en el centro de la capital del Reyno chileno, en el pueblo grande de los wingkas tener estas banderas, poner bandera territorial de este modo con una exhibición con el aparato del arte contemporáneo en un museo privado de Santiago de Chile”.

6.4.5 Implementación de herramientas de accesibilidad para las diversidades corporales y sensoriales

Un aspecto importante que suma recursos para que este espacio expositivo sea como vimos de parlamento, encuentro, diálogo es la incorporación de herramientas de accesibilidad para que todos los públicos puedan acceder a los contenidos de la exposición, comprendiendo la heterogeneidad física y sensorial de la población, en este proceso estuvo presente Paula Caballería y Karen Schumacher integrante de Asociación CreA³⁹, ambas generaron un proyecto para la exposición con el fin de que tuviera los elementos necesarios para que el parlamento entre todas las culturas se pudiera producir.

La exposición incluye el texto del muro y las cédulas de los cortometrajes en braille para ser leídas por personas ciegas, también añadieron un video con un intérprete en lengua de señas que es el idioma de las personas sordas y finalmente en el montaje hay un área con reproducciones de los objetos de las vitrinas en formato táctil. Como parte del material para uso educativo también realizaron material en lectura fácil que es una herramienta utilizada para eliminar barreras en el acceso a los contenidos de los textos escritos. Sumado a que el edificio cuenta con accesibilidad en su infraestructura, por lo que personas con movilidad reducida también pueden visitar la exposición, el museo.

El artista ha acompañado a diferentes grupos que han visitado la exposición, en una ocasión y que es útil para comprender las posibilidades de contacto entre culturas, como relata Francisco: “Estábamos en la sala, se acerca Paula [Caballería] con un grupo de personas y me dice ‘te presento a la comunidad sorda’ y luego dijo ‘les presento a la

³⁹ Organización sin fines de lucro que se enfoca en generar herramientas de accesibilidad para personas con discapacidad aplicadas a la cultura, las artes y la educación.

comunidad que representa Francisco’, me gustó porque fue de nación a nación. Hubo por primera vez un ejercicio de traducción del mapudungun a la lengua de señas”. Como hemos visto el ejercicio de la traducción cultural en estos espacios de encuentro intercultural se vuelven prolíficos tanto en las fronteras que comienzan a volver difusas como también por la creación de un lenguaje nuevo.

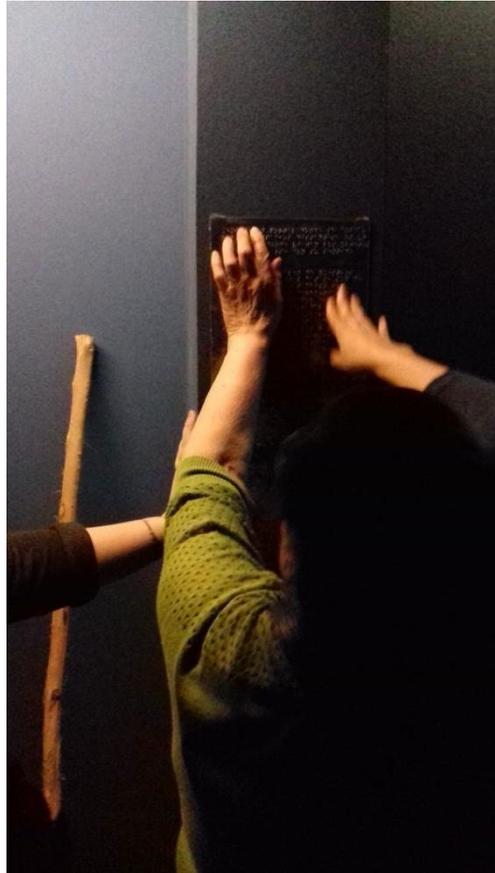


Imagen N°33 - Registro de visitantes de Cidevi (Corporación para la inclusión de personas con discapacidad visual y sordociega), leyendo el código braille que contiene información sobre la exposición.

Conclusiones

El análisis de la exposición *Wenu Pelon* del artista y curador Francisco Huichaqueo me permite concluir que este es un caso de desplazamiento del patrimonio a manos de un artista del pueblo mapuche. Hemos visto que la exposición *Wenu Pelon* se ha construido en un proceso minucioso de traducción de la cultura, utilizando como estrategia la creación de una propuesta coral, donde el curador convocó a artistas, sabias y representantes de su comunidad, entre ellas, la machi Silvia Kalfuman y la directora del Museo Mapuche de Cañete, Juana Paillalef. A medida que avanzaba la propuesta, también se hicieron parte con sus conocimientos como Pablo Brugnoli, curador del Centro Cultural La Moneda. Creándose así un lugar de intercambios, de resignificar el espacio con la cultura que se está exhibiendo, no sólo en relación a los objetos que conforman el elemento central del montaje, sino también desde la concepción de la curatoría.

En torno a esta curatoría relevamos el giro que se propone para subvertir las lógicas museales de exponer una cultura viva, de esta manera la muestra se centra en mostrar el patrimonio de una cultura que posee una historia ligada a los objetos que se exhiben, pero también desde el mundo intangible con el proceso creativo del curador quien toma elementos de su cultura como la relación con el sueño, *pewma*. Conocimientos que forman parte del quehacer del artista, transformando el espacio expositivo.

Dada la importancia que fue tomando la exposición, pasa de ser un proyecto temporal de dos años, a ser una muestra permanente, tal como expone Huichaqueo (2020): “*Wenu Pelon* se ha quedado y yo no estoy desesperado porque se haga una exposición tras otra, no pertenezco a esa forma, todo se hizo con cada cosa a su tiempo y si *Wenu Pelon* tiene que estar diez años estará ese tiempo, los mapuche vamos a estar aquí siempre y eso tiene que entender el mundo occidental, no es una maquinaria, no es una industria”.

La exposición *Wenu Pelon* es un acto de resistencia con un posicionamiento cultural desde las comunidades y sus representantes, presente en el territorio –sala– de un museo privado que es concebida originalmente desde las lógicas arqueológicas de entender el patrimonio, que a su vez se sitúa en un barrio que como hemos visto tiene un pasado de enarbolar la cultura de una República en proceso de construcción que miraba con atención a Europa desde la perspectiva de la modernidad y en paralelo se promovía la Ocupación

de *Wallmapu*, provocando en el pueblo mapuche, entre otras cosas, el despojo del territorio. En este sentido, es interesante considerar que el pasado de la ciudad también era indígena, estas superposiciones del patrimonio con prácticas interculturales se posicionan como nuevas formas de exponer y actualizar el patrimonio. Como señala el curador en relación al uso del arte: “(...) uso el arte contemporáneo como herramienta, como también uso la cámara para mostrar y develar ciertas cosas de nuestro mundo, así como Lautaro y Janequeo usaron el caballo mucho tiempo para las guerras, ahora usamos el arte contemporáneo y a los museos para nuestros propósitos, que son ajustes espirituales en nuestro tiempo”. Esto nos remite a la relación con la institucionalidad cultural y el crear un espacio propio, desde la forma de generar una inauguración para transformarla en una rogativa o el “acompañamiento a los objetos” que Francisco establece como parte importante del desarrollo de la mediación de la exposición.

En relación al proceso de interculturalidad, la apertura del espacio expositivo y ceder a otras formas de comprender la representación colaboran en la creación de un lugar legitimado por las comunidades dentro de un barrio que se confronta con su historia y memoria. Esta transformación es desde mi lectura una forma de ‘mapuchizar’ la práctica museal, establecer otros diálogos y nuevas convivencias bajo el marco de una exposición en un museo en la capital santiaguina. De este modo, la revivificación de la colección es consecuencia de un espacio expositivo que es promovido para abrirse y generar intervenciones constantes que acompañan a los objetos.

Quedan otras reflexiones que permitirán abrir diferentes estudios relevantes sobre, por ejemplo, el acto de traducción de la cultura, algo que surgió durante el desarrollo de esta investigación y que no ha sido profundizado por condicionante de la propuesta original. Sin embargo, creo importante la exploración de los factores que podrían generar una sociedad intercultural, que como hemos visto en este análisis, no puede ser sólo una declaración de principios, sino que implica también la apertura a la transformación desde el encuentro, a una praxis desde las artes con quienes representan aquellas realidades denominadas diversas y que pueden generar además nuevas maneras de promover los intercambios.

Bibliografía

Adán, L., Mera, R., Munita, D., y Alvarado, M. (2016). Análisis de la cerámica de tradición indígena en la jurisdicción de Valdivia: estilos Valdivia, Tringlo y decorados con incrustaciones. Simposio “Tecnología cerámica en patagonia: casos de estudio, perspectivas teóricas, enfoques metodológicos y estudios arqueométrico”. Arqueología de la Patagonia: De mar a mar. IX Jornadas de Arqueología de la Patagonia. Coyaique. pp. 313 – 323. Ediciones CIEP y Ñire Negro Ediciones.

Alvarado, M. (2004). Widun, el Mundo Mapuche de la Arcilla. En: Ana María Llamazares y Carlos, editores. *El Lenguaje de los Dioses. Arte, Chamanismo y Cosmovisión Indígena en Sudamérica*. Editorial Biblos, 227-245.

Alvarado, M. (2006). Widün, el mundo mapuche de la arcilla. El lenguaje de los Dioses. Arte, Chamanismo y Cosmovisión Indígena Sudamericana. Ana María Llamazares y Carlos Martínez Sarazola, Editores. Fundación Desde América.

Alvarado, M. (2016). Estéticas del vestir en la indumentaria mapuche. *Multiverso, Revista Intercultural*. N°3, 40 – 44.

Alvarado, C. (2020). Objetos petrificados, objetos vivificados. Reflexiones sobre patrimonio, poder y vida mapuche urbana. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio

Aniñir, D. (2018). *Mapurbe, venganza a raíz*. Pehuén Editores.

Antileo, E. (2011). Diáspora mapuche y multiculturalismo en Santiago. *Revista Küttral. Revista de Sociología UVM*, (2), 75-96.

Antileo, E. (2020) *¡Aquí estamos todavía! Anticolonialismo y emancipación en los pensamientos políticos mapuche y aymara (Chile-Bolivia, 1990-2006)*. Pehuén editores.

Bustamante, P., Moyano R., (2014). *Cerro Wangüelen: obras rupestres, observatorio astronómico-orográfico Mapuche-Inca y el sistema de ceques de la cuenca de Santiago*. Rupestreweb. [Cerro Wangüelen: obras rupestres, observatorio astronómico-orográfico Mapuche-Inca y el sistema de ceques de la cuenca de Santiago](#)

Bustamante, A. y Theile J. (2011). El pueblo mapuche y su platería. Análisis y restauración de collares y pectorales de plata del siglo XVIII-XIX en IV Congreso Latinoamericano de Conservación y Restauración de Metal. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. 153-159.

Calle, I., Uribe, F. (2014). *Rituales y ceremonias agrícolas del pueblo Aymara*. Boletín INIA - Instituto de Investigaciones Agropecuarias. no. 290. <https://biblioteca.inia.cl/handle/123456789/7734>

Canals, A. (2017). *(Re)presentar al indígena, El discurso sobre los mapuche en los museos de Chile*. [Tesis de Doctorado, Universidad de Barcelona]

Caniuqueo, S. (2011). Reflexiones sobre el uso de la cultura como matriz cultural en el caso Mapuche. Algunas notas introductorias de principios del siglo XX. *Cuadernos Interculturales*, vol. 9, núm. 17, 73-97.

Carmona, R. (2015). Rukas en la ciudad. Cultura y participación política mapuche en la región metropolitana. *Revista Antropologías del Sur* n° 4, 67 - 87.

Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos. (2019). *Material de apoyo educativo, Werken. Bernardo Oyarzún*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Chacana, S. (2017). *Trariwe de machi: investigación y documentación*. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación Dibam. <http://www.museoregionalaraucania.cl/642/w3-article-83074.html>

Chihuailaf, E. (1999). *Recado confidencial a los chilenos*, Lom Ediciones.

Clifford, J. (2001). *Dilemas de la cultura*. Gedisa Editorial.

Correa, M., y Mella, E. (2009). *El territorio mapuche de Malleco: las razones del illkun*. Observatorio de derechos de los pueblos indígenas.

Flores, F. (2011). Entrevista a Maribel Mora Curriao. *Revista Isees, Pueblos indígenas y Educación Superior en América latina: Experiencias, tensiones y desafíos*, no 9.

Foerster, R. (1995). *Introducción a la religiosidad mapuche*. Editorial Universitaria.

Fundación Cultural Plaza Mulato Gil de Castro. (2011). *Arte Precolombino Chileno, donación colección Santa Cruz-Yaconi*. Museo Chileno de Arte Precolombino.

Fundación Cultural Plaza Mulato Gil de Castro. (2015). *Plaza Mulato Gil de Castro*. Editorial: Fundación Cultural Plaza Mulato Gil de Castro.

García, N. (1989). *Culturas híbridas*, Grijalbo.

García, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En Aguilar Criado, E. *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 16-33.

García, M., Caniuqueo, S., Foote, S. y Park, J. Pueblo Mapuche. (2019). La representación de la nación a través de la producción discursiva en el Gulumapu. *Anclajes*, vol. XXIII, n.º 2, 1-20

Guzman, L., Vega, J. (2005). El Inti Raymi Inkaico. *La verdadera historia de la gran Fiesta del Sol*. Bol. Mus. Arqueol. Antropol. (UNMSM); 6 (1) : 37-71

Hernández, C. (2006). Chile a fines del siglo XIX: exposiciones, museos y la construcción del arte nacional, en: González Stephan, Beatriz y Jens Andermann (eds.): *Galerías del progreso*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, Biblioteca Estudios Culturales, 261-290.

- Huaiquinao, J. (2016). *Tayin mapuche kimün, epistemología mapuche - sabiduría y conocimientos*. Universidad de Chile.
- ICOM, Consejo internacional de museos. (2010). *Resoluciones aprobadas por la 25ª Asamblea General del ICOM*. Shanghai, China.
- Lara, M. (2006). “Pewküleayu” en *Hilando en la memoria*, Editorial Cuarto Propio.
- Lienlaf, L. (2010). Museo Mapuche de Cañete: Una ventana hacia las historias de un pueblo. *Revista Museos* n° 29. Subdirección Nacional de Museos.
- Llamunao, C. (2020). Lectura/escritura Champurria. Un posicionamiento metodológico para el estudio de poesía mapuche. Universidad de La Frontera – Universidad Austral de Chile. Rangiñtulewfü Colectivo Mapuche. *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios*, Enero - Junio 2020, No 39, 151-164.
- Lobensteiner, N. (2019). *Patrimonialización e indigeneidad: políticas de identidad y políticas culturales en el conflicto chileno-mapuche* [Tesis de Doctorado, Universidad de Tubinga Alemania]. <https://d-nb.info/1180768248/34>
- Loncon, E. (2017). *El poder creativo de la lengua Mapudungun y la formación de neologismos*. [Tesis de doctorado, Universidad Católica de Chile]. [link https://repositorio.uc.cl/handle/11534/26971](https://repositorio.uc.cl/handle/11534/26971)
- Maliqueo, V. (2019). *Mapuche ad küdaw fantepu mew (Arte visual mapuche contemporáneo): Nuevos imaginarios sociales sobre la identidad*. [Tesis de Título, Universidad de Chile].
- Marimán, P. (2006). “Los mapuche antes de la conquista militar chileno-argentina” en ¡...Escucha, winka...! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro. Lom Ediciones.
- Martínez, L. (2011). *Iglesias Patrimoniales. Lo que no vemos. Iglesias de Santiago: un lugar de encuentro con nuestro patrimonio*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Centro de Estudios en Antropología Visual (CEAVI).
- Matus, C. (2017). Estilos de vida e imaginarios urbanos en nuevos residentes de Lastarria y Bellas Artes: el barrio patrimonial como escenario de diversidad, distinción y movilidad. *EURE: Revista latinoamericana de estudios urbanos regionales*. (Santiago), 43(129), 165-186. <https://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612017000200008>
- Millalén, J. (2006). “La sociedad mapuche prehispánica: Kimün, arqueología y etnohistoria” en ¡...Escucha, winka...! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro. Lom Ediciones.
- Nahuelpán, H. (2012). Formación colonial del estado y desposesión en Ngulumapu. *Ta iñ fijke xipa rakizuameluwun. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*. Héctor Nahuelpán et. al. Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.

Noticuario mensual del Museo Nacional de Historia Natural. (1972). *El Museo*, año 16; n° 190-191.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2014). *Indicadores de Cultura para el Desarrollo*, Unesco.

Paillalef, J. (2017) ¿Activismo Cultural y/o mediación?. *Xalkan: Nuevo Boletín del Museo Mapuche*, n. 1.

Painecura, J. (2011). *Charu, Sociedad y Cosmovisión en la platería mapuche*. Ediciones Universidad Católica de Temuco.

Painemal, C. (2007). *Koyang, Parlamento y protocolo en la diplomacia mapuche - castellana. Siglo XVI - XIX*. Ñuke Mapuförlaget.

Painiqueo, B. (2015). *Diccionario Mapuche. MAPUCHE TAÑI MONGEN: VIDA MAPUCHE*. Ministerio de Salud.

Pairican, F. Malón. (2019). *La rebelión del pueblo mapuche 1990-2013*. Pehuén Editores.

Pardo, J. Ideas e ideología en el proyecto museológico. (2000). *Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*. N° 5.

Pazos, A. (1998). La re-presentación de la cultura. Museos etnográficos y antropología. *Política y Sociedad*. (27). Universidad Autónoma de Madrid, 33-45

Sepúlveda, O. (2013). Cultura y hábitat residencial: El caso mapuche en Chile. [Tesis de Doctorado, Universidad Politécnica de Madrid]. <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/129647/tesis-sepulveda.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Tapia, F. (2007). *El newen la fuerza que mueve a la música lafkenche en el lago Budi*, [Tesis de Magíster, Universidad de Chile]. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101410>

Velásquez, J. (2010). *Pu trutrukaturfe. Una aproximación a la concepción sonora y aspectos socioculturales presentes en su práctica ceremonial y cotidiana mapuche*. [Tesis de Magíster, Universidad Autónoma de Barcelona]. <http://repositorio.conicyt.cl/bitstream/handle/10533/237582/JOSE%20VELASQUEZ%20-%202010-%20TESIS%20MASTER-%20Pu%20trutrukaturfe.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Vicuña, M. (2001). *La belle époque chilena: alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo*. Editorial Sudamericana.

Walsh, C. (2005). Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad. *Signo y Pensamiento*, vol. XXIV, (46), 39-50.

Anexos

Imagen N°1 - Museo Nacional de Bellas Artes (1911) [Fotografía]. Recuperado de:
[Category:Museo Nacional de Bellas Artes \(Chile\) - Wikimedia Commons](#)

Imagen N°2 - García, M. Mural del artista Christian Collipal (2010) [Fotografía].
 Recuperado de: https://www.researchgate.net/profile/Mabel-Garcia-Barrera-2/publication/262614920_La_construccion_del_relato_mitico_ancestral_en_el_arte_y_la_poesia_mapuche_actual/links/548f2de70cf2d1800d8622d2/La-construccion-del-relato-mitico-ancestral-en-el-arte-y-la-poesia-mapuche-actual.pdf?origin=publication_detail

Imagen N°3 - Mapa de Wallmapu en “MAPU CHILLKANTUKUN ZUGU: Descolonizando el Mapa del Wallmapu, Construyendo Cartografía Cultural en Territorio Mapuche” (2017). Recuperado de: https://www.researchgate.net/profile/Pablo-Mansilla-Quinones/publication/342923416_MAPU_CHILLKANTUKUN_ZUGU_Descolonizando_el_Mapu_del_Wallmapu_Construyendo_Cartografia_Cultural_en_Territorio_Mapuche/links/5f0db5a5a6fdcc3ed7056a05/MAPU-CHILLKANTUKUN-ZUGU-Descolonizando-el-Mapa-del-Wallmapu-Construyendo-Cartografia-Cultural-en-Territorio-Mapuche.pdf?origin=publication_detail

Imagen N°4 Kultxun [Fotografía]. Recuperado de:
<https://museo.precolombino.cl/2020/10/06/el-kultrun-mapuche/>

Imagen N°5 - Turén, J. Pifilka, Colección Objetos Mapuche, Museo Regional de Rancagua [Fotografía]. Recuperado de:
<https://www.museorancagua.gob.cl/677/w3-article-97753.html?noredirect=1>

Imagen N°6 - Hombre tocando trutruka [Fotografía]. Recuperado de:
<https://instrumundo.blogspot.com/2012/11/nolkin-norquin-lolkin.html>

Imagen N°7 - Archivo Museo Mapuche de Cañete. Ruka terminada [Fotografía]. Recuperado de: https://www.museomapuchecanete.gob.cl/641/w3-article-73265.html?_noredirect=1

Imagen N°8 Turén, J. Trewametawe. Colección Objetos Mapuche, Museo Regional de Rancagua [Fotografía]. Recuperado de: https://www.museorancagua.gob.cl/677/w3-article-97753.html?_noredirect=1

Imagen N°9 - Mecheng Pieza del Museo Stom de Concepción [Fotografía]. En: La tradición de los grandes cántaros: reflexiones para una estética del ‘envase’. Alvarado, M. Aisthesis n° 30 (1997). Recuperado de: <http://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/5694/5346>

Imagen N°10 - Tejedora con su witrál [Fotografía] En: “Herederas del Llallín. Relatos de 17 artesanas mapuche”. Fundación Artesanías de Chile (2019). Recuperado de: http://www.conadi.gob.cl/storage/docs/Libro_Herederas_del_Llallin%CC%83_2.pdf

Imagen N°11 - Calliñir, G. Detalle de un *trariwe* de machi, con un *lukutuwe* en la base y una *rayen* conectada hacia arriba. Museo Regional de la Araucanía, n° inv. 2253. [Fotografía]. En: “Trariwe de machi: investigación y documentación”. Chacana, S. Subdirección de Investigación DIBAM (2017). Recuperado de: https://www.museoregionalaraucania.gob.cl/642/articles-83074_archivo_01.pdf

Imagen N°12 - Herman, B. (1870) Hombre mapuche vistiendo traje de montar tradicional, chiripá. [Fotografía] En: “Mapuche. Fotografías Siglos XIX y XX. Construcción de un Imaginario”. Margarita Alvarado, Pedro Mege, Christian Báez. Editorial Pehuén (2001). Recuperado de: <http://precolombino.cl/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/mapuche/>

Imagen N°13 - Platería Mapuche Painecura, J. Keltatuwe [Fotografía] Ficha de Documentación p. n° 2410 en Documentación Platería Mapuche, Museo Regional de La Araucanía, Temuco. Recuperado de: <http://www.surdoc.cl/registro /6-3485>

Imagen N°14 - Chaway. Colección del Museo Histórico Nacional. [Fotografía]. En: “La Platería Mapuche, tradición y técnica” Miranda, C. DIBAM (2015). Recuperado de:

https://www.mhn.gob.cl/618/articles-51066_archivo_01.pdf

Imagen N°15 - Munizaga, C. (1959-1960) Jóvenes mapuche paseando por Santiago un día domingo [Fotografía] En: “Estructuras transicionales en la migración de los araucanos de hoy a la ciudad de Santiago de Chile”, Centro de Estudios Antropológicos (1961). Recuperado de: [https://www.u-](https://www.u-cursos.cl/derecho/2008/1/D121C0209/1/material_docente/bajar?id_material=165099)

[cursos.cl/derecho/2008/1/D121C0209/1/material_docente/bajar?id_material=165099](https://www.u-cursos.cl/derecho/2008/1/D121C0209/1/material_docente/bajar?id_material=165099)

Imagen N°16 - Registro del montaje de Werken [Fotografía]. Recuperado de “Material de apoyo educativo, Werken. Bernardo Oyarzún”. Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2019). Recuperado de: <http://centronacionaldearte.cl/wp-content/uploads/2019/12/material-de-apoyo-educativo-werken-2019.pdf>

Imagen N°17 - Remmele, L. (2019) Registro de la performance de Paula Baeza Pailamilla “Mi cuerpo es un museo” [Fotografía] Recuperado de:

<https://paulabaezapailamilla.com/2020/10/04/mi-cuerpo-es-un-museo/>

Imagen N°18 - Sobre la roca conocida como Trapeya, el intendente Benjamin Vicuña Mackenna observa los resultados de la transformación del cerro junto a parte del equipo de trabajo que aunó para llevar a cabo el proyecto. (1874), [Fotografía]. Álbum del Santa Lucía, Colección Biblioteca Nacional de Chile. Recuperado de:

https://www.museovicunamackenna.gob.cl/647/w3-article-97146.html?_noredirect=1

Imagen N°19 - Registro de la construcción de la Plaza Mulato Gil de Castro. [Fotografías]. Recuperado de <https://www.mavi.cl/somos/>

Imagen N°20 - Ibarra, F. Pared de presentación de la exposición [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.mavi.cl/2018/07/09/wenu-pelon/>

Imagen N°21 - Ibarra, F. Detalle de *trarilonko* en el montaje. [Fotografía]. Revisado de: <https://www.mavi.cl/2018/07/09/wenu-pelon/>

Imagen N°22 - Ibarra, F. Detalle de *kollon* en el montaje. [Fotografía]. Revisado de: <https://www.mavi.cl/2018/07/09/wenu-pelon/>

Imagen N°23 - Ibarra, F. Detalle de *trapelacucha* en el montaje. [Fotografía]. Revisado de: <https://www.mavi.cl/2018/07/09/wenu-pelon/>

Imagen N°24 - Ibarra, F. Registros de la vitrina principal. [Fotografías]. Recuperado de: <https://www.mavi.cl/2018/07/09/wenu-pelon/>

Imagen N°25 - Brantmayer, J. Registro del área audiovisual [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.mavi.cl/2015/01/02/fotos-expo-wenu-pelon-museo-arqueologico-de-santiago-2015/>

Imagen N°26 - Brantmayer, J. Registro del video “Machi ñi pewma weikeñi Silvia Kalfuman” [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.mavi.cl/2015/01/02/fotos-expo-wenu-pelon-museo-arqueologico-de-santiago-2015/>

Imagen N°27 - Brantmayer, J. (2015). Registro del video “Wente Wilkun Mapu ñi werken” (DD) [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.mavi.cl/2015/01/02/fotos-expo-wenu-pelon-museo-arqueologico-de-santiago-2015/>

Imagen N°28 - Brantmayer, J. (2015). Registro del video “Ilwen, Entuadpeyüm” (EE) [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.mavi.cl/2015/01/02/fotos-expo-wenu-pelon-museo-arqueologico-de-santiago-2015/>

Imagen N°29 - Brantmayer, J. (2015). Registro del video “Poeta Füwfe Eliana Pulquillanca Nahuelpan” [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.mavi.cl/2015/01/02/fotos-expo-wenu-pelon-museo-arqueologico-de-santiago-2015/>

Imagen N°30 - Francisco, H. (2015). Exposición “Wenu Pelón”. Captura de pantalla del registro de video de la actividad. Recuperado de: <https://youtu.be/6N9IQbs3fYA>

Imagen N°31 - Registro Wiñol Tripantu (2019). Mavi. HH)Recuperado de: <https://www.mavi.cl/2019/06/26/wunoltripantu/>

Imagen N°32 - Alonso de Ovalle (1646) Parlamento de Quilín. [Fotografía]. Recuperado de: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b72003435/f2.zoom>

Imagen N°33 - Registro de visitantes de Cidevi (Corporación para la inclusión de personas con discapacidad visual y sordociega), leyendo el código braille que contiene información sobre la exposición. [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.cidevi.cl/w/centro-de-rehabilitacion/visita-a-exposicion-wenu-pelon/>