

<https://doi.org/10.32735/S0718-2201202100053950>

191-208

## TERRITORIOS Y TALLADOS. NARRATIVAS DE IDENTIDAD CULTURAL Y NACIONAL DEL PUEBLO MAPUCHE

*Territories and carvings. Narratives of cultural and national identity of the mapuche people*

MABEL GARCÍA BARRERA  
*Universidad de La Frontera*  
*mabel.garcia@ufrontera.cl*

### Resumen

La impronta colonial en el pueblo mapuche llevó a gran parte de sus producciones culturales al borde de la extinción; una de ellas es el tallado monumental en madera, vinculado a procesos ceremoniales en la cultura ancestral. No obstante, desde la década de los noventa, este reaparece junto con los procesos de recuperación y fortalecimiento de la identidad cultural, y adquiere una rápida expansión en el antiguo territorio mapuche dinamizando la frontera política y cultural de este pueblo bajo dos vertientes, como práctica cultural tradicional o como expresión de un arte moderno mayoritariamente urbano. En este marco, este trabajo indaga cómo la instalación del tallado monumental resignifica los espacios urbanos y rurales del *Güllumapu* (Chile). Se sostiene que estas producciones culturales actúan semiotizando el espacio de contacto cultural, refundando el antiguo *wallmapu* o territorio mapuche, proceso que se realiza al inscribir una fuerte carga simbólica que convoca un nuevo sentido del tiempo-espacio histórico en el territorio mediante una “producción de localidad” (Appadurai, 1999), articulando categorías de identidad cultural y nacional, y colaborando en la recuperación de las fronteras al construir una narrativa de la identidad cultural y nacional en un contexto adverso.

Palabras clave: Mapuche; tallado en madera; procesos narrativos; identidad; frontera cultural.

### Abstract

The colonial stamp on the Mapuche people led their cultural productions in large part to the brink the extinction. One of these is monumental wood carving, linked to ceremonial processes in the ancestral culture. However, since the 1990s, this has reappeared together with the processes of recovery and strengthening of the cultural identity, and has rapidly expanded into the old Mapuche territory, invigorating the political and cultural border of this people with two main focuses: as a traditional cultural practice or as an expression of mainly urban modern art. In this framework, this study investigates how the installation of monumental carving is redefining the urban and rural spaces of *Güllumapu* (Chile). It is maintained that these cultural productions act by semiotizing the cultural contact space, refunding the old *wallmapu* or Mapuche territory, a process done by inscribing a strong symbolic power that summons a new sense of the historical time-space in the territory through a “production of place” (Appadurai, 1999), articulating categories of cultural and national identity and collaborating in the recovery of the borders by constructing a narrative of the cultural and national identity in an adverse context.

Key words: Mapuche; wood carving; narrative processes; identity; cultural border.

Recibido: 8 noviembre, 2019

Aceptado: 8 junio, 2020

## EL TALLADO ANCESTRAL

Una primera aproximación al tallado mapuche como práctica ancestral llega a nosotros mediante el registro de los cronistas, del relato de viajeros en el siglo XIX, y por la conservación de saberes y prácticas de la memoria oral que esta cultura ha mantenido a lo largo del período de la colonización española y chilena.

Desde un punto de vista histórico se reconoce que este tallado posee dos grandes funciones: una vertiente ceremonial, donde se encuentra el *Kemu kemu* (escala ritual), el *Collón* (máscara), el *Chemamüll* (figura antropomórfica), el *Kultrung* (tambor ritual), la *Pifilka* (instrumento musical de viento) y el *Wiño* (palo para el juego de pelota); y, otra vertiente utilitaria, donde se encuentra el *Llawin* (batea o fuente), el *Wanko* (banquitos), el *Wampo* (canoas), y utensilios de todo tipo.

Para la crónica, el tallado no fue una expresión cultural significativa debido a la preocupación central del conquistador español por el proceso de expansión imperial, que comprendía los territorios y sus riquezas por sobre los componentes socioculturales del pueblo Mapuche. Al respecto Ricardo Latchman (1924) señala que la empresa colonial hasta el siglo XVII privilegia el relato de las causas de las guerras por lo que se hace imposible reconstituir las diferentes etapas de la vida social y religiosa de los mapuches antes de esta época; sin embargo, la amplia investigación que realiza este autor de los expedientes, cartas, cédulas y documentos inéditos que complementa la visión de la crónica, le hacen conjeturar que existe material suficiente para restaurar ese saber en tiempos de la conquista, y de esta observación plantea que “La forma especial de totemismo [...] tuvo influencias directas sobre la organización social de los araucanos, haciendo que esta fuese diferente en muchas fases de la de otros pueblos y en especial de la de los antiguos peruanos.” (Latchman, 1924, p.7)

Este autor refiere que los araucanos solían colocar insignias totémicas de madera en las casas de los jefes de familia; estas se pintaban además en los muros de las habitaciones y en las rocas vecinas o en otros lugares próximos (Latchman, 1924, p.160); marco que le sirve para destacar un acontecimiento singular para los españoles cuando estos avanzan hacia el territorio de la costa (actual Región de La Araucanía), donde pudieron observar que delante de las casas habían postes en cuyo extremo superior se apreciaban figuras talladas, las que supusieron eran águilas de dos cabezas similares a las armas imperiales de Carlos V. Como respaldo a la veracidad de este acontecimiento, Latchman relata que allí se encontraban “entre los testigos todo el Cabildo de Valdivia, los historiadores Góngora Marmolejo, Mariño de Lovera, y Alonso de Ercilla” (Latchman, 1924, p.196).

Este autor efectivamente extrae una parte de la información de las crónicas de Góngora Marmolejo (1862), quien registra haber participado del descubrimiento y fundación de la ciudad La Imperial, a la que “Púsosele este nombre, porque en aquella

provincia y esta, en la mayor parte de las casas de los naturales, se hallaron de madera hechas águilas con dos cabezas” (Góngora, 1862, p. 239). Actualmente no se sabe bien cuáles fueron las causas de extinción de este tipo de tallado, o si este motivo era propio solo del tallado en madera o se encontraba como diseño en la platería tradicional, o transitó hacia ella entre los siglos XVII o XVIII resguardando el significado y sentido de esta figura; lo importante para efectos culturales es que esta figura bicéfala pasa a formar parte del complejo universo de símbolos del *Txapelakucha* (Foto 1), prendedor que utiliza la mujer sobre el pecho como protección, y que va abrochado al *kiipan*, paño negro que envuelve el cuerpo como vestimenta.



Foto 1. *Kuihy Rixan. Platería Mapuche*. Fotografía y joyas Daniel Huencho.

En una entrevista con el *retrafe* –platero– Daniel Huencho, este señala que dependiendo del territorio mapuche –*willimapu*, *nagche*, *pehuenche*, *lafquenche*, por ejemplo– el águila solo vendría a representar un tipo de pájaros entre muchos que toma la platería para este motivo. Lo anterior, porque quizá la elección del ave tiene relación con el símbolo tutelar de la persona que utiliza la prenda, recordando que en la mayor parte de las culturas indoamericanas la figura del ave es una representación de mediación, en particular del mensajero entre el mundo terrenal y el espiritual, por lo que también es un protector; y esto sí adquiere sentido respecto de su uso en el tallado en madera al estar ubicado al ingreso del hogar, así como en la platería al estar sobre el pecho de la mujer.

Latchman (1924), también se refiere a tallados como los *chemamiill* (gente que habita la madera), de los que señala que miden aproximadamente entre dos y tres metros, e integran las aludidas figuras bicéfalas, con variaciones, siendo muy común en los cementerios mapuches, al lado de otras formas como la cruz y las figuras humanas desnudas coronadas, que representarían los penachos de plumas que se usaban en las ceremonias antiguas; sin embargo, evidentemente por las condiciones técnicas y de deterioro natural de la madera no quedó un registro visual de este motivo. Los registros más antiguos son dibujos a mano como los que incluye el texto de este autor, y las imágenes de fines del siglo XIX e

inicios del XX como las de Gustavo Milet (Azocar, 2005, p. 117), o de Carlos Brandt referentes a la ceremonia de entierro en una comunidad de Concepción en 1901 (Foto 2), y la más difundida de la Colección Biblioteca Nacional de Chile respecto de un cementerio mapuche (Foto 3) cuya data se registra aproximadamente en 1911.



Foto 2. Entierro mapuche.  
Fotografía: Carlos Brandt. Concepción.



Foto 3. Cementerio Mapuche.  
Fotografía: Memoria Chilena.

Pedro Ruiz Aldea (1868) describe una variación del *chemamüll* en los cementerios huilliches, quienes colocaban en la sepultura un retrato del muerto mediante un busto de madera trabajado con cuchillo, del tamaño de la figura de un hombre. Este autor relata que la figura que pudo apreciar se encontraba con ambas manos en la cintura, y su semblante pintado de negro y rojo. Agrega que en las Reducciones indígenas estas figuras son realizadas por una persona cuya designación es *copolave*, quien realiza el tallado siguiendo algunas normas y por su trabajo recibe alguna gratificación (Ruiz, 1968, p.79-80).

Un relato similar al anterior es el que registra Tomás Guevara en su libro *El Pueblo Mapuche* (2000) donde señala que durante la ceremonia de velar al muerto se le coloca a la cabecera una cruz o una figura humana *adentu mamül* o *collón* (Guevara, 2000, p. 24); descripción que el *lonko* mapuche Pascual Coña, en sus testimonios de 1930, refiere de la siguiente manera:

[...] habían hecho ya lo que llaman cruz, aunque no es cruz, sino solamente un palo en forma humana. Labran un grueso y duro trozo, esculpen la cara, la boca, las narices, los ojos, las orejas y los brazos: una figura del difunto. Al costado del palo labrado encajan un gran cuchillo, lo que quiere decir que este hombre era conocido como bravo y maloquero.

Terminada esta estatua del finado, la habían colocado junto con una banderita blanca fuera de la casa como señal de que había un muerto adentro.

Para la celebración del velorio llevan también ese palo tallado y la bandera y los asientan allá en la pampa a la cabecera de la canoa-ataúd (Coña, 1930, p. 405).

Una vez que el cuerpo es enterrado, prosigue Pascual Coña, se alza un túmulo de tierra encima de la canoa-ataúd y allí se coloca la figura a la cabecera del muerto.

Otras descripciones referentes al tallado provienen de Relatos de Viajeros, como el testimonio de Verniory (2001), un ingeniero francés que permanece en la región de La Araucanía durante diez años invitado por el gobierno chileno. Este autor en su libro *Diez años en la Araucanía* describe sus experiencias y observaciones acerca del modo de vida del pueblo mapuche, y presenta vívidamente otra forma de tallado tradicional importante, el *Kemu kemu* o escalera ritual: “un tronco de árbol de más o menos dos metros de alto, plantado en tierra con peldaños tallados sobre los cuales el machi puede mantenerse de pie” (Verniory, 2001, p. 72).

Una reflexión de lo anterior nos lleva a señalar que estos registros, debido a que se ven insertos en una lectura pertinente a costumbres u oficios, se centran descriptivamente en la función del tallado; nada se consigna respecto de la formación, función o prestigio del tallador al interior de una comunidad, las normas que lo regían, o el reconocimiento de un estilo propio, o los procesos ceremoniales asociados al *aliwen* (árbol nativo de gran tamaño), al *Rehue* (espacio ceremonial), al *chemamiüll*, u otras formas que participan de este proceso.

El tallado, como otras expresiones creativas indígenas, entra en conflicto con los criterios estéticos y culturales del colonizador; respecto de ellas Tomás Guevara (2000) señalaba que los araucanos si bien tenían facilidad para los oficios mecánicos como el tallado, el trenzado, el dibujo, entre otros, nunca llegaban a “un desenvolvimiento completo” (Guevara, 2000, p. 38), porque el indígena pertenecía a un tipo de memoria inferior, caracterizada por una imaginación baja (Guevara, 2000, p. 44). Esta lectura del mapuche forma parte de la mirada con que el español y el chileno han estereotipado a los pueblos indoamericanos, así como lo demuestra el comentario de Barros Arana (2000, p. 91), quien aseguraba que entre los mapuches no existen escultores ni pintores, observación que se hace bajo el criterio canónico occidental-europeo.

#### *ALIWEN. UNA PRODUCCIÓN DE LOCALIDAD*

En los registros de la crónica, relatos de viajeros, y documentos históricos, e incluso en algunas prácticas contemporáneas relacionadas a lo económico, se ha integrado un modo de relato cultural y visual del “otro” y de lo “otro” que introduce ciertos conceptos y comportamientos estéticos, éticos y políticos que se relacionan con lo que Rivera Cusicanqui (2015) llama “la experiencia del habitar”, o lo que Jacques Rancière (2009) define como “el reparto de lo sensible”, y que este autor explica como “el sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir”, como disposición del sujeto y de la colectividad frente a “las formas de visibilidad de prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que hacen a la mirada de lo común”. Sin duda, lo anterior alude a experiencias sensibles que solo adquieren significados y sentido al interior de una cultura, pero que vistas desde la cultura “otra”, la colonizadora, esta las comprende desde “una ontología estética negativa” (Sánchez, 2011, p. 81) que ha estereotipado la función

y el sentido de obras como el tallado monumental mapuche ubicándolo al interior del denominado “Arte primitivo” o desde el exotismo.

Desde esta óptica es posible una aproximación teórica al buscar comprender los tallados dentro de un campo o sistema estético-cultural autónomo, sin duda cruzados por elementos culturales ajenos, pero que son dinamizados y resignificados en función de la cultura propia, y donde el levantamiento del tallado monumental tanto en la urbe como en espacios comunitarios o rurales demuestra la pervivencia de las prácticas culturales tradicionales, las que semiotizan progresivamente los espacios occidentalizados levantados sobre el antiguo *Wallmapu*.

En este contexto, es posible observar que junto con otros elementos políticos o culturales mapuches como el surgimiento de emblemas nacionalistas, la producción de arte y literatura actual, el fortalecimiento del idioma, la implementación de un sistema mediático, entre otras acciones programáticas vinculadas a la reetnificación y resistencia cultural; la irrupción del tallado monumental, en particular, se instala como símbolo de una identidad milenaria anterior al Estado nacional chileno, convocando y articulando un nuevo sentido del tiempo-espacio histórico (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 37) que abre y tensiona el origen de la tierra/territorio mapuche frente al origen del Estado chileno, a sus fronteras político/administrativas, a sus símbolos nacionales, a los orígenes de la tierra como propiedad privada, entre otras problemáticas que surgen de una relación intercultural asimétrica, dinamizando con ello la discursividad de una legítima identidad asociada al territorio natural.

Este espacio en conflicto pone en evidencia significados en pugna o en contradicción, los que se desplazan y superponen respecto de las narrativas de identidad cultural y nacional, donde por una parte se asume la inclusión del pueblo mapuche al interior de la nacionalidad y territorialidad chilena, lo que activa dispositivos de control y de apoyos socioeconómicos de las instituciones y organismos del Estado para el desarrollo de “las artesanías” y del patrimonio indígena –lugar canónico occidental donde se visualiza el tallado–, y donde, por otro, se instalan acciones de movimientos autonómicos mapuches que se excluyen de la nacionalidad chilena, para los cuales el tallado es una expresión sacralizada propia y actualmente una estrategia de empoderamiento territorial y cultural; entre otras posiciones e interpretaciones intermedias acerca de este complejo proceso artístico, político y sociocultural.

En este movimiento fronterizo, los tallados surgen como una dimensión de la vida social y cultural, una estructura de sentimientos que desafía el orden y el sentido del Estado-nación al activar una “producción de localidad” (Appadurai, 1999) con identidad étnico-cultural, promoviendo formaciones de sentido vinculadas entre sí, y que constituyen un sistema que es interpelado tanto por el actual espacio intercultural que busca formular una cierta tradición desde el concepto de patrimonio nacional, o por el espacio intracultural que busca visibilizar una tradición milenaria que le es propia.

## EL TALLADO EN LA EXPANSIÓN TERRITORIAL, CULTURAL Y POLÍTICA

La actividad del tallado ancestral y moderno del pueblo mapuche mantiene hasta el presente una estrecha relación con lo espiritual, como todas las actividades que en la cultura devienen de roles comunitarios antiguos como el de *machi* (chamán), *lawentuchefe* (sanadora), *ñizol* (jefe), *retrafe* (orfebre), entre otros, y que se vinculan a un linaje donde el *piilli* (espíritu) viaja o se mantiene conectado a lo largo de las generaciones por lazos consanguíneos. De este modo, muchos de los talladores heredan su rol mediante el linaje, mientras otros lo asumen porque este le ha sido otorgado por medio de *pewma* (sueños reveladores), u otros signos espirituales.

En el marco del choque cultural y del consecuente genocidio, la transculturación y los desplazamientos forzados que impactaron la memoria de este pueblo, el proceso de recuperación y fortalecimiento de las prácticas ancestrales ha dado lugar a un proceso complejo donde muchos linajes han debido reconstruirse y otros han quedado desprovistos de la memoria familiar, lo que ha implicado que el rol del tallador como muchos otros roles se haya aminorado durante el último siglo, fortaleciéndose recién a inicios de este.

Los tallados actuales se desplazan por el territorio, en particular en la Región de La Araucanía, desde el 2000 aproximadamente, donde se observa una irrupción inesperada en las prácticas escultóricas, las que se instalan en las plazas de la ciudad, cementerios, ingresos a poblados, consultorios y hospitales rurales, escuelas, avenidas, parques nacionales, entre otros espacios de la macrozona sur de Chile, el *GuluMapu*, antiguo territorio mapuche; apreciándose un giro estético anclado a un régimen de identificación distinto al antes descrito, y que se vincula: 1) a la progresiva exclusión de las esculturas occidentales por la inclusión de los tallados mapuches; 2) a una consecuente transformación de los significados culturales, económicos y territoriales; y, 3) a un cambio de los criterios políticos que promueven una “otra” identidad cultural.

Esta transformación estética, sociocultural y política tiene sus orígenes en el proceso de autoafirmación identitaria que promueven las organizaciones e intelectuales mapuche desde fines de la década de los ochenta, y en la articulación del movimiento de resistencia cultural que se va consolidando desde la década de los noventa; lo que se potencia en el contexto de los cambios socioculturales mundiales relativos a los derechos civiles que afectan a los grupos minoritarios, entre otros fenómenos sociales y políticos internos como la transición a la democracia, donde se realiza un nuevo pacto con los pueblos indígenas, y el avance a una sociedad más escolarizada, informada, y además capacitada en las nuevas tecnologías, lo que genera un cambio de sensibilidad en una población que está cada vez más atenta a las problemáticas de la alteridad y que se abre a un mundo matizado por la diferencia cultural.

Lo anterior se suma al impacto que tiene en la opinión pública el empoderamiento de actores del pueblo mapuche, quienes reaccionan con gestos de firmeza ante las

promesas incumplidas del Estado, trayendo a la memoria el estereotipo positivo del mapuche que fue admirado en los inicios de la formación del Estado chileno, lo que abre un espacio para el progresivo reconocimiento de una identidad invisibilizada y denostada por décadas. Este proceso de apertura del chileno y de una identidad mapuche empoderada, impulsa los procesos de identificación y aseguramiento de la identidad de/con la cultura mapuche. De este modo, se inicia una etapa de políticas públicas tendientes al desarrollo de un país multicultural, con la doble y conflictuada lectura de una adscripción nacional: la integración de los elementos culturales mapuches al patrimonio cultural de la nación chilena, o el desarrollo de una nación mapuche mediante sus propios elementos culturales.

Es aconsejable destacar como antecedente, que los primeros trabajos escultóricos urbanos relacionados con la temática mapuche son de inicio del siglo XIX, y fueron realizados por escultores chilenos que buscaban resaltar el carácter heroico de este pueblo inmortalizando figuras prototípicas como *Kallfülikan* (Caupolicán) o *Leftrarú* (Lautaro), ambos mencionados por Ercilla en su canto épico “La Araucana”.

A modo de ejemplo, en la ciudad de Santiago en 1868 fue emplazada en el Cerro Huelén o Santa Lucía la primera obra a *Kallfülikan*, y en la ciudad de Temuco se instala otra en 1939; ambas ejecutadas en bronce. Esta última fue apoyada por los dirigentes mapuches de ese entonces, Venancio Coñuepan y José Cayupi, obra que en la década de los ochenta a consecuencias de un accidente debió renovarse, hecho que ocurrió el 2000 a cargo del escultor chileno José Troncoso. Este autor ya había participado en la escultura *Monumento a La Araucanía* que en 1989 se instala en la plaza principal de Temuco, donde se narrativiza el proceso de la colonización en la región a partir de relevar cinco figuras representativas de las identidades que habitaron o llegaron a la zona. Esta obra suscita un gran debate en la ciudadanía, en especial en el pueblo mapuche al emplazarse en oposición a la salida del sol, quedando la figura chamánica de la *machi* en dirección contraria a la orientación ritual de renovación de las energías y del ejercicio de sanación que debe tener, contraviniendo los principios espirituales de la cultura ancestral.

Lo anterior ayuda a comprender por qué progresivamente se han ido privilegiando los talladores mapuches cuando la obra se encuentra vinculada a los temas de este pueblo. Los argumentos por la opción de este tipo de escultura y por el tallador, se encuentran a veces implícitos y están relacionados con la legitimidad cultural de las obras en el contexto de una población en su mayoría mapuche; lo que conlleva el reconocimiento al saber y a la práctica cultural del tallador, y diluye disidencias o posiciones políticas en conflicto respecto de la pertinencia cultural de estos tallados. No obstante, también estas decisiones se complementan con otros argumentos como los asociados a la remodelación de las plazas, y que obedecen a las posibilidades de financiamiento que tienen los municipios para optar a determinados fondos públicos, lo que algunas veces los impulsa a orientar sus proyectos hacia la cultura mapuche y formar alianzas con las comunidades,

y así tener respaldo en fondos específicos dirigidos a la promoción y fortalecimiento de la cultura indígena y al patrimonio cultural.

Asimismo, existen otras motivaciones donde se visualiza la importancia del tallado, como las de promoción turística vinculadas a una identidad cultural y territorial indígena, hasta las económicas orientadas al fomento de la producción de artesanías, ferias indígenas o intercambio de semillas, u otras; algunas de ellas realizadas dentro de la lógica ancestral del intercambio o *trafkin*, práctica de interacción, reciprocidad y mantención del equilibrio natural y social de las comunidades (Juan Ñanculef, 2011).

No obstante, la dinámica que emplean la mayor parte de las instituciones u organismos del Estado en la planificación política y económica de las regiones se relaciona con el desarrollo subsidiario neoliberal, y en este sentido, este proceso puede observarse desde lo que Yúdice (2002) denomina “El recurso de la cultura”, donde la cultura (y la ecología) es absorbida por una nueva racionalidad económica que, de acuerdo con este autor, en sus resultados ve como prioridad la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión.

Al interior de las heterogéneas y a veces opuestas razones que provienen del sistema neoliberal extremo, y de la impronta del sistema colonial que mantiene una relación intercultural asimétrica, se debaten y tensionan los principios culturales mapuches y también las estrategias políticas de la recuperación de la tierra/territorio; en esta dinámica surgen tallados no tradicionales, obras figurativas que narrativizan escenas del pueblo mapuche como las del tallador Ildelfonso Quilempán quien instaló numerosas creaciones en distintas plazas de localidades como Lebu, Laraquete, Lonquimay, Puerto Domínguez, Nueva Imperial. Entre ellas destacan la *Familia Mapuche* (Foto 4), el *Cochayuyero*, *Palin*, *Pelentaro*, *La Tejedora*, *La Machi*, *Tren Tren* y *Kai Kai*.



Foto 4. *Familia Mapuche*. Ildelfonso Quilempán. Fotografía de la autora.

Por otra parte, el tallado moderno también busca visibilizar los roles fundamentales y ceremoniales de la cultura, como el tallado que se encuentra al ingreso de Vilcún y que alude al baile ceremonial del *Choike Purrún* (Foto 5) del escultor Luis Cifuentes, donde el tallado monumental opera como eje de lo sacralizado y refuerzo identitario.



Foto 5. *Choike*. Luis Cifuentes. Fotografía de la autora.

Sin embargo, el tallado que se instala con el explícito objetivo de posicionar un eje vehiculador entre lo humano y lo nouménico en un espacio sacralizado o sacralizando el espacio, es el que deviene de las comunidades que buscan conservar los principios culturales tradicionales, erigiendo sus sitios ceremoniales. Entre este tipo de tallados ceremoniales se encuentra el denominado *Kemü kemü* (habitualmente nombrado como *Rewe*, por efecto metonímico) y el *Chemamiüll* en particular, los que actualmente se “levantan” (noción de activar una fuerza) de manera preferente con motivo de la celebración del *Wiñol Txipantu* o la nueva salida del sol que tiene lugar durante el solsticio de invierno, cuando se inicia la renovación de la naturaleza, lo que sucede aproximadamente durante la semana del 24 de junio.

De acuerdo con un estudio realizado por Henríquez y Ancavil (2007) pertinente al *Rewe* en la Región Metropolitana, estas observaron que su proceso ha sido expansivo al instalarse en colegios, municipalidades o canchas de fútbol como parte de la reetnificación que realizan los mapuches en las zonas urbanas. Para estas autoras, citando a Cuminao y Moreno, el *Rewe* es resignificado en estos espacios públicos saliendo de su ámbito religioso y sacralizado, ya que en su origen este espacio se encuentra asociado a una *machi*, la que para realizar la conexión con los espacios no terrenales debe contar con algunos elementos ceremoniales como el *kultrun* (tambor ceremonial), las yerbas medicinales (*foye*, *maqui*), que unido a un *kemu-kemu* (escalera ritual) o *chemamiüll* (gente de la madera), y a un espacio específico, conforman lo que se denomina como *Rewe*, el que para su uso tendrá una consagración previa.

No obstante, desde nuestra óptica, transcurridos diez años desde que se realizara esta investigación, el proceso ceremonial en los espacios urbanos ha ido asentándose de acuerdo con los protocolos ancestrales guiados por los *machi*, debido a que las autoridades tradicionales han reconocido la necesidad de la articulación religiosa y cultural que tienen las comunidades mapuches desplazadas, legitimando esta práctica

ancestral en sus nuevos contextos socioculturales y políticos, pero también territorial, ya que ellas se desarrollan al interior de lo que fue el antiguo y extenso territorio mapuche o *wallmapu*.

Desde el punto de vista de Henríquez y Ancavil (2007), el tallado del árbol a modo de escalera ritual o con rostro humano incorporado recibiría el nombre de *kemu-kemu* (la escalera en sí misma se denomina *prapahue*), mientras el espacio consagrado donde se ubica con todos los elementos ceremoniales sería el *Rewe*, que se traduce como “lugar puro”. En este sentido, el *kimche* o sabio Juan Ñanculef (2016) plantea que el *Rewe* es la “dimensión cósmica de unión del mundo natural con el mundo sobrenatural. Es la escalera que permite literalmente acceder a la dimensión del *Wenu Mapu*, las tierras de arriba” (Ñanculef, 2016, p.113).

En la Región de La Araucanía, 700 kilómetros hacia el sur de la capital de Chile, las municipalidades de Vilcún, Galvarino, Pucón, Nueva Imperial, Pitrufquén, Cunco, Puerto Saavedra, Lautaro, Villarrica, entre otras ciudades, son algunas de las administraciones que han ido promoviendo la instalación de los tallados monumentales en la urbe, en particular en las plazas principales de sus comunas.

En esta condición de respaldo político e institucional, se levanta un *Rewe* el año 2013 en la plaza de la ciudad de Lautaro (Foto 6), localidad ubicada a 47 kilómetros de Temuco en dirección noreste hacia la cordillera. El *Kemu kemu* tallado en madera de ciprés reemplaza uno que ya cumplió su etapa, y fue realizado por el dirigente y tallador mapuche Adolfo Sánchez.

Este tallado ha sido “vestido”, lo que implica que se ha realizado la ceremonia de fortalecimiento del espacio donde está ubicado, recurriendo a plantar ramas de arbustos o árboles nativos que son considerados medicinales, protectores y representan a la naturaleza; estos crecerán rodeándolo, dejando el frente de la escalera ritual despejada para el ritual de renovación de las fuerzas humanas y de la naturaleza, y de la renovación del diálogo con los ancestros y las energías mayores, de manera que el *Rewe*, o espacio sagrado, transforma el eje de la plaza pública en un espacio ceremonial y *axis mundi*, uniendo el mundo humano con el nouménico, el abajo con el arriba, estableciendo un canal energético que se fortalece con cada ceremonia.



Foto 6. Plaza de Lautaro. Fotografía Medio Digital *soychile.cl*

Es oportuno resaltar que el alcalde, de origen mapuche, en la ceremonia inaugural señala que en el día del *Wiñol Txipantu* se izará la bandera mapuche en el mástil de la municipalidad. Este discurso refuerza el principio de legitimidad que tiene una práctica tradicional ancestral en el centro de la urbe y a la vez alude a una acción política, la que a su vez empodera y define un territorio bajo una identidad cultural y nacional específica, la mapuche. En relación con este propósito se debe precisar que la antigua nación mapuche solo poseía banderas sagradas que representaban cada *Lof* (comunidad) en las ceremonias, como la de *Leftxaru* que utilizaba una bandera de paño azul con una estrella blanca de ocho puntas en el medio. La bandera vinculada a la identidad nacional que actualmente es transversal a todo el *Wallmapu*, solo ocurre hasta 1992 cuando la organización *Aukiñ Wallmapu Ngulam* –Consejo de Todas las Tierras– crea la *Wenufoye* (Canelo del cielo) como emblema de la nación mapuche autónoma, y a la que alude el alcalde de esta municipalidad.

Como se puede observar en la fotografía que se encuentra a continuación (Foto 7), este emblema nacional también se encuentra presente en la ceremonia de instalación del *Rewe* que se levantó el 2018 en la plaza de Perquenco, una pequeña localidad ubicada a 44 kilómetros de Temuco, en dirección noreste; sin embargo, este sitio ceremonial tenía ya diez años por lo que el *Kemu kemu* se vuelve a levantar como continuidad del anterior, lo que implica además que se ha cumplido o desgastado el campo energético que poseía y se instala otro para renovarlo. Según lo informado por la municipalidad este proceso se llevó a cabo de común acuerdo entre el alcalde y el *lonko* de la comunidad.



Foto 7. Plaza de Perquenco. Fotografía Registro Municipalidad de Perquenco.

También dentro de la región existe un *Rewe* en la plaza de la ciudad de Galvarino, con el mismo fin ceremonial que los anteriores; y fuera de la Región, en un contexto *mapuche-huilliche*, se han levantado algunos *Rewe* como en la plaza de la Población Manuel Rodríguez de la ciudad de Osorno, distante a 256 kilómetros de Temuco, y otro en la plaza de la ciudad de Purranque, ubicada a 40 kilómetros de Osorno en dirección al

sur; en todos estos casos los actores que promovieron esta instalación eran en su mayoría autoridades sociales y políticas de origen mapuche quienes contaban con el apoyo de los oncejales o alcaldes de la comuna.

De acuerdo con lo que señala el artista visual, pintor y tallador chileno Eugenio Salas (2015) en el video *Madera*, el proceso de tallar un *Rewe* comprende un complejo código cultural como el siguiente:

cuando se hace una escultura lo que está debajo de la madera, la parte de abajo del tronco, se invierte y queda hacia arriba y ahí se hace la cabeza del *Rewe*, y lo que estaba arriba quedó, por supuesto, hacia abajo, lo que queda enterrado; y eso es lo que representa el *Rewe*: el mundo de abajo, el *Mínche Mapu*, el *Mapu* y el *Wenu Mapu*; esos tres mundos, esos tres planos, están ahora conectados; por eso es un altar el *Rewe*, por eso la *Machi* es la autoridad más importante, porque sabe conectar el mundo de arriba con el mundo de abajo (en línea).

Además del *Kemu kemu* (que Salas denomina *Rewe*), otros tallados ceremoniales en madera son los *Chemamiüll*, de los que el *kimche* Juan Ñanculef (2016) señala que el término correcto para denominarlos sería: *Che-el-mamiüll*, que significa literalmente “maderas con figuras aparentes de gente” las que eran colocadas en la cabecera de las sepulturas:

Nuestros *che-el-mamiüll* fueron efectivamente nuestros marcadores de tumba; eran la réplica de la idea de dios en la cultura mapuche, que eran retrotraídas desde la dimensión cósmica superior o sobre natural, “*Wenu mapu*”, hacia la dimensión cósmica natural, “*Ñag-Mapu*”, y que debían representar a la anciana *Kuze*, si era la ‘*la*’ una mujer y al *Fücha* o anciano, si el “*la*” era un hombre (Ñanculef, 2016, p. 80).

De acuerdo con la investigación de Ñanculef existen actualmente 16 modelos de estas figuras, algunas con sombreros o sin ellos, con manos o sin ellas, o referidas a la Anciana, el Anciano, a la Mujer Joven, o al Hombre Joven.

Para Eugenio Salas, los *Chemamiüll* que ha desarrollado llevan fuentes sobre sus cabezas que los conectan con el *Wenu Mapu* (el mundo de arriba). El *Chemamiüll* para él “representa aspectos trascendentes, la posición de las manos cubre el ombligo y el sexo señalando que no nace ni muere, son signos espirituales” (en línea).

De manera similar a los *Kemu kemu*, pero en algunas situaciones desprovistos de la función que ellos representan, los *Chemamiüll* se han ido levantando en parques nacionales, plazas, centros culturales, municipios e incluso locales comerciales, por lo que su resurgimiento muchas veces no es fiel a la perspectiva cultural mapuche desde la que se origina y que es descrita por Ñanculef (2016), transformándose en un objeto reificado que ha perdido su aura al ingresar al circuito de los bienes transables en un contexto de promoción turística o comercial, vinculado a una identidad que se considera muchas veces exótica, y por lo tanto atractiva en términos económicos, o solo se le ve

como escultura en el sentido occidental: un objeto provisto de belleza que cabe dentro del llamado “arte primitivo” (Maquet, 1999), por tanto digno de contemplación.

Respecto de lo anterior, aquí destaco los *Chemamiüll* que han sido levantados en las plazas con respaldo de las comunidades mapuches y cuya función está relacionada al saber y a la práctica ancestral. Estos se encuentran en las ciudades de Galvarino, Cunco y Pucón. En Galvarino, una pequeña ciudad ubicada a 54 kilómetros de Temuco en dirección noroeste, se encuentra un grupo de cuatro de ellos al interior de un círculo que expresa el pensamiento cíclico del universo mapuche (Foto 8). Este grupo de cuatro tallados, según el *kimche* –sabio– Juan Ñanculef (2016, pp. 461-462) representa al *Fütxa Newen* o la gran energía, la que está conformada por el *Küme Newen*, la energía positiva, y el *Wesa Newen*, la energía negativa, en su complementariedad y equilibrio, y que se expresa por intermedio de la familia divina.

El tallador de estas figuras es el artista visual, escultor y tallador Eugenio Salas quién realizó esta obra el 2008 para la ceremonia del *Wiñol Txipantu*, fecha en que fue inaugurada por las autoridades locales junto con las comunidades mapuches y a sus autoridades tradicionales. Esta obra se encuentra en la misma plaza donde se levantó uno de los *Rewe* antes mencionado, pero en orientaciones geoespaciales distintas; mientras el *Rewe* mira hacia el Este, la salida del sol, los *Chemamiüll* lo hacen hacia la costa o poniente.



Foto 8. Plaza de Galvarino. Eugenio Salas. Fotografía Sergio pov.

La familia divina se encuentra conformada por la pareja de dos ancianos, *Kuze* y *Fücha* (sabiduría), y de dos jóvenes, *Ülcha* y *Weche* (renovación), donde cada uno de ellos según Ñanculef (2016) además representa un elemento fundamental para la vida: la Tierra, el Agua, el Aire y el Fuego, respectivamente:

el concepto de dios en el mapuche kimün es energía, y todo el cosmos es energía, por lo tanto, dios está en todo el cosmos. El Pueblo Mapuche se imaginó que tal como hay 4 newen en el cosmos, esos 4 newen están representados por 4 personas, Kuze, Fúcha, Úlcha y Weche, y así se imaginó que dios, era, o debía ser, una gran energía conformada por 4 newen representadas por personas, a eso hemos llamado la cuaternaria idea de dios en la cultura mapuche (Ñanculef, 2016, p. 47).

Esta representación del tallado en general es en número par, sin embargo en la ciudad de Pucón, ciudad lacustre de gran movimiento turístico, ubicada a 105 kilómetros de Temuco hacia la cordillera, los *Chemamiüll* son tres (Foto 9), lo que lleva a interrogarse por el motivo de esta obra. La indagación nos lleva a informarnos acerca del proceso de remodelación de la plaza principal que tuvo lugar el 2014, donde los tres *Chemamiüll* que habían sido instalados hace ya más de una década, debieron ser removidos siguiendo los procesos ceremoniales ancestrales mientras se ejecutaban las obras. Estos tallados provienen del antiguo cementerio mapuche que existía donde actualmente se ubica la plaza.



Foto 9. Plaza de Pucón. Fotografía de la autora.

La *lonko* mapuche Rosa Quiñenao refiere al medio digital *Plataforma Urbana* que “Ahí está el cementerio de nuestros ancestros y por lo mismo pedimos que permanecieran los chemamuil”. En este sentido, Rosa Quiñenao agrega además al medio digital la *Red Informativa. Villarrica* que el cuidado y resguardo de los *Chemamiüll* es importante mientras se hacen los trabajos en la plaza:

Para nosotros como mapuches, tiene un gran significado, ya que no es llegar y remover estas esculturas, primero hay que hacer una ceremonia y pedimos por el *newen* (energía o fuerza) de esta plaza, para proteger a la gente que trabajará aquí y no tengan accidentes (en línea).

## TERRITORIO Y TALLADOS. TEXTUALIDAD SIMBÓLICA Y SEMIÓTICA

Los tallados monumentales, antiguamente y en el presente, semiotizan el extenso territorio ancestral mapuche desde códigos propios vinculados a la totémica; sin embargo, aunque la mayor parte de estos conservan su carga simbólica respecto de un dominio sacralizado, al interactuar con una cultura distinta su presencia para “los otros” convoca en relación con interrogantes por su origen, su propósito, su significado y por el productor de este signo, activando las posibles lecturas, aprendizajes y también problemáticas respecto del contacto cultural.

Los tallados se convierten en dispositivos semióticos que se despliegan en espacios estratégicos donde confluye el *axis mundi* de la comunidad urbana; ellos fundan nuevamente el mundo y resignifican la vida cotidiana e histórica, a contracorriente de los signos instituidos por lo colonial como la misma urbe, el diseño de sus plazas y calles, los emblemas nacionales o los económicos de la globalización, y aunque se haya adoptado los medios y mecanismos de la cultura occidental se procede de acuerdo con fines propios.

Todas estas acciones vinculadas al tallado, y otras como las relacionadas al textil o a la platería por ejemplo, desde el punto de vista político simbolizan la ampliación y definición de la frontera cultural mapuche; desde el punto de vista estético, la renovación de un modo de sensibilidad sobre el mundo que se expresa y representa de acuerdo con los patrones ancestrales; y desde el punto de vista cultural, la renovación de las prácticas que fortalecen el *kimiin* o saber mapuche; y donde todo lo anterior conlleva a la semiotización cultural transversal y sistémica de un tipo de espacio impuesto que aplicó la cartografía colonial, movilizandando la reconstrucción del antiguo *Wallmapu*.

En este sentido, las numerosas variantes y fines que adquiere el actual tallado mapuche en los espacios urbanos, pone en disyuntiva el valor de arte respecto de quién es el observador; lo que cabe dentro de la reflexión que realiza Jacques Maquet (1999) acerca de las funciones que tenían las expresiones tradicionales en su contexto cultural de origen y la metamorfosis que sufren al interior de una cultura muy diferente, como la occidental, donde el valor de arte como instancia estética y política lo pone el observador.

---

Este trabajo se encuentra adscrito al Proyecto DI19-0096, dirigido por la autora y financiado por la Dirección de Investigación de la Universidad de La Frontera, Región de La Araucanía, Chile.

OBRAS CITADAS

- Appadurai, Arjun (1999). Soberanía sin territorialidad. Notas para una geografía posnacional. *Nueva Sociedad. Democracia y Política en América Latina* 163: 109-124, Sept-Octubre. <https://nuso.org/revista/163/aproximaciones-a-la-globalizacion/>
- Azocar, Alonso (2005). *Fotografía Proindigenista. El discurso de Gustavo Milet sobre los mapuches*. Ediciones Universidad de La Frontera.
- Barros Arana, Diego (2000). *Historia General de Chile*. Tomo I. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Santiago Chile: Editorial Universitaria y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Brandt, Carlos. (1901). *Entierro mapuche*. Fotografía Carlos Brandt. N°714:3. <http://fc-postales-fotografias.blogspot.com/>
- Coña, Pascual. (1930). *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Imprenta Universitaria.
- De Góngora, Alonso (1862). *Colección de Historiadores de Chile y Documentos relativos a la Historia Nacional*. Tomo II. Historia de Góngora Marmolejo (1536-1575). Documentos. Historia de Córdoba y Figueroa (1492-1717). Imprenta del Ferrocarril. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0009045.pdf>
- Guevara, Tomás. (2000). *El pueblo mapuche*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-pueblo-mapuche-0/>
- Henríquez, S. y Alcavil, X. (2007). *Significados, usos y representaciones mapuche del Rewe en los espacios urbanos de la Región Metropolitana*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Antropología y al título de Antropólogo. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Huencho, Daniel (s/f). *Kuify Riixan. Platería Mapuche*. Fotografía Daniel Huencho. <https://www.facebook.com/1411691685807450/photos/a.1482829412027010/1721371618172787/?type=3&theater>
- Ilustre Municipalidad de Perquenco. (2018). *Instalación de Rehue en Plaza de Armas afianza el respeto por cultura mapuche en la comuna*. Fotografía: Registro Municipalidad de Perquenco. <http://perquenco.cl/web/perquenco/index.php/noticias/1062-instalacion-de-rehue-en-plaza-de-armas-afianza-el-respeto-por-cultura-mapuche-en-la-comuna>
- Latchman, Ricardo (1924). *La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos*. Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile. Tomo III. 1924. (pp. 245-868). Imprenta Cervante.
- Memoria Chilena (1911). *Cementerio Mapuche*. Fotografía Memoria Chilena. Lámina 11. Volúmen 14. Tomo 2. Colección: Biblioteca Nacional de Chile. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-68744.html>

- Maquet, Jacques (1999). *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. (1° Ed.1986): Celeste Ediciones.
- Ñanculef, Juan (2016). *Tayñ Mapuche Kimün. Epistemología Mapuche. Sabiduría y Conocimientos*. UchileIndígena. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Chile. Cátedra Indígena.
- (2011). *El Trafkintun en el marco de la cosmovisión mapuche*. <https://jnanculefconadigovcl.blogspot.com/2014/01/blog-post.html>
- Pov, Sergio (2015). *ChemamillsPlazaGalvarino.jpeg*. Plaza de Galvarino. Fotografía Sergio pov. 28 de septiembre <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chemam%C3%BCIlsPlazaGalvarino.jpeg#filehistory>
- Quiñena, Ramón (2014a). “Pucón tendrá “plaza-parque” de dos hectáreas en pleno centro de la ciudad” (Nicolás Gutiérrez, El Mercurio), en *Plataforma Urbana*. 30 de noviembre <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/11/30/pucon-tendra-plaza-parque-de-dos-hectareas-en-pleno-centro-de-la-ciudad/>
- (2014b). “En Pucón comenzó la construcción de la primera plaza parque del país”. Rescatado el 13 de noviembre. <http://www.redinformativa.cl/portada/2014/11/en-pucon-comenzo-la-construccion-de-la-primera-plaza-parque-del-pais/>
- Rancière, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM.
- Ruiz, Pedro. (1902). *Los araucanos i sus costumbres*. Guillermo Miranda (ed.). Volumen V. Biblioteca Autores Chilenos. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9266.html>
- Rivera Cusicanqui, Silvia. (2015). *Sociología de la Imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ediciones Tinta Limón.
- Salas, Eugenio. (2015). *Madera*. Serie Kuifi Kimün: CNTV. Disponible en: <https://infantil.cntv.cl/videos/madera>
- Sánchez, Josué. (2011). La primera visión europea estética de los indoamericanos en la invasión de América. *Anuario Americanista Europeo*, 9:81-99: CEISAL (Consejo Europeo de Investigaciones Sociales de América Latina) y REDIAL (Red Europea de Información y Documentación sobre América Latina). <http://www.red-redial.net/revista/anuario-americanista-europeo/>
- Soychile.cl. (2013). “Con la reinstalación de un rewe comenzó la celebración del We Tripantu en Lautaro”. Fotografía Medio Digital *Soychile.cl*. <https://www.soychile.cl/Temuco/Sociedad/2013/06/19/181321/Con-la-reinstalacion-de-un-rewe-comenzo-la-celebracion-del-We-Tripantu-en-Lautaro.aspx>
- Verniory, Gustavo. (2005). *Diez años en Araucanía. 1889 -1899*. Biblioteca Nacional de Chile. Ediciones Pehuén.
- Yúdice, George. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.