

Chemamüll.

Resignificación patrimonial y musealización de la 'gente de madera' en Chile

Montserrat Rojas

Artículo producido a partir de tesis de magíster.

Profesores guía: Elvira Pérez Villalón, Lorena Pérez Leighton, Ricardo Greene Flaten.

El artículo forma parte del proyecto Fondecyt 11180518:

"Patrimonio, proyecto y ciudad: casos de transformación sostenible en el centro de Santiago".

INTRODUCCIÓN

Durante las tres últimas décadas, la noción de patrimonio cultural ha ido evolucionando hasta el punto que los conceptos de autenticidad, materialidad y monumentalidad en los cuales estaba basada han perdido fuerza¹. Actualmente se empieza a reconocer el patrimonio como un proceso cultural dinámico y como una construcción social de valores que las comunidades le otorgan. De esta manera, se empiezan a visibilizar significados y expresiones culturales que no son producidos por obras materiales monumentales o de gran valor estético, pero que son referentes simbólicos importantes para sociedades que funcionan fuera de la lógica occidental².

En este contexto se desarrollan procesos de resignificación y reapropiación³ del patrimonio cultural en los que grupos que comparten una identidad común buscan revalorizar, reproducir y divulgar aquellos bienes culturales y tradiciones que son parte de su memoria colectiva.



FIG. 01: Portada.

Sobreposición:

- Imagen 1: Cuaternaria de *chemamüll* en el cerro Ñielol.

Recuperada de <<https://www.temuco.cl/turismo/monumento-natural-cerro-nielol/>>

- Imagen 2: *Chemamüll* de la exposición "Chile antes de Chile" del Museo Chileno de Arte Precolombino. Recuperada de <<https://www.museosdemedianoche.cl/espacio-cultural/museo-chileno-de-arte-precolombino>>

© Montserrat Rojas del Río, 2020.

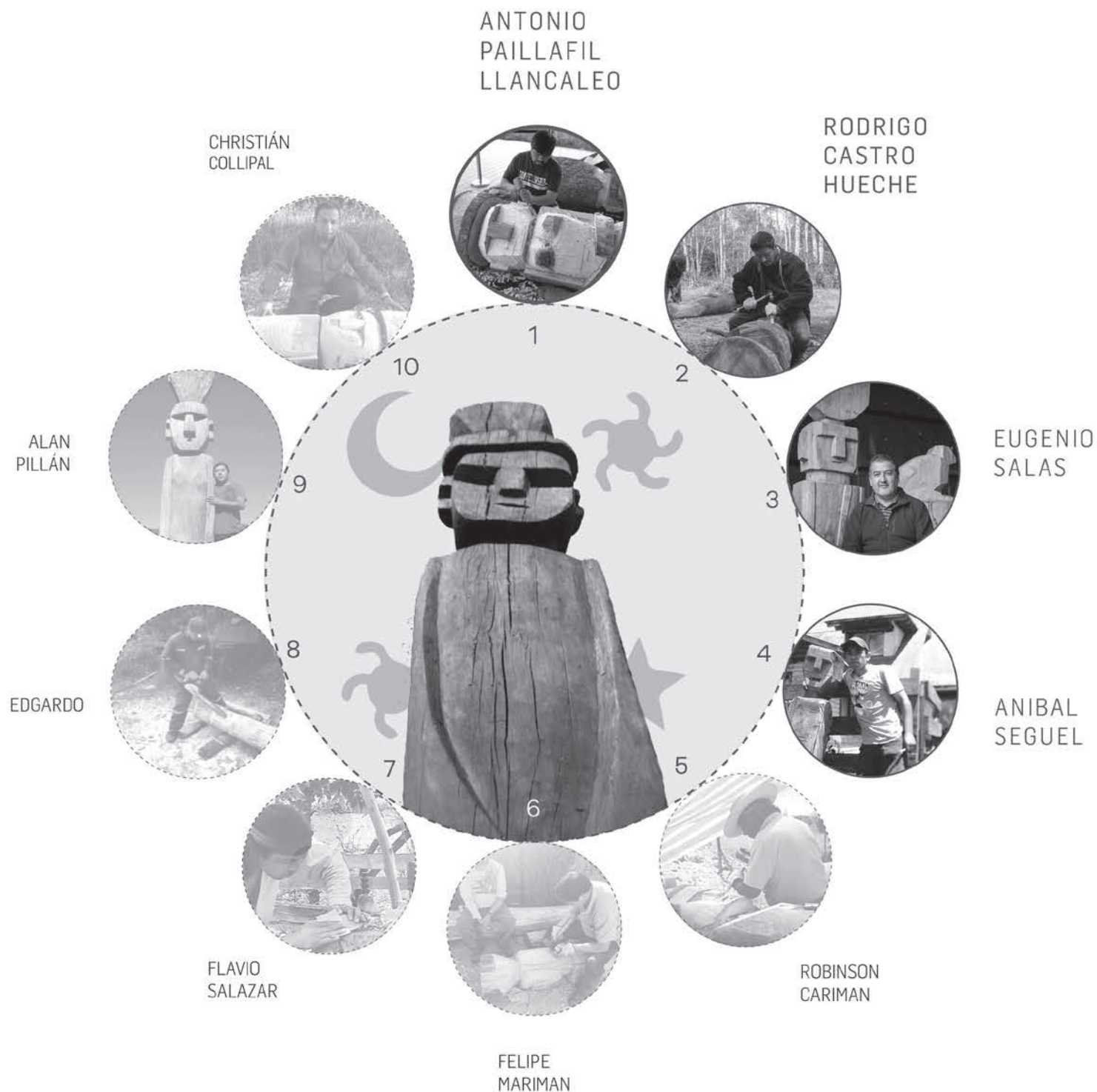


FIG. 02: cultores mapuche, creadores de chemamüll en la actualidad.
Se han destacado los cuatro actores entrevistados en el marco de esta investigación.
© Montserrat Rojas del Río, 2020.

Esta tesis explora dicho tema como un fenómeno social en el cual comunidades indígenas – en este caso mapuche – intentan revitalizar su patrimonio cultural a partir de referentes simbólicos propios.

“Si bien los estudios antropológicos sobre religiosidad Mapuche son abundantes, la focalización en los referentes materiales y la situación de su valoración patrimonial, es un tema aún poco abordado³⁴. Dicha cultura desarrolló el arte de la escultura en madera con

la intención de establecer una comunicación entre la ‘tierra de arriba’ y los seres humanos. De este trabajo en madera, dos figuras antropomorfas son las más reconocidas: la primera es el *kemu-kemu* o *rewe*, tótem ritual y altar sagrado del o la machi; y el segundo es el *chemamüll*, figura funeraria en cuyo análisis se enfoca esta investigación.

Para realizar este estudio se establece un diálogo con nuevas generaciones de escultores de *chemamüll* en la

actualidad. Para esto se realizaron cuatro entrevistas: una presencial al escultor Antonio Paillafil –, quien lleva más de 40 años en el oficio – y las otras a través del sistema de videoconferencia de manera remota³⁵ a Rodrigo Castro Hueche, Aníbal Seguel y Eugenio Salas. También se analizaron escritos de Elicura Chihuailaf y César Millahueique, poetas e impulsores de la nueva era de resignificación del patrimonio cultural mapuche a través de las artes, entre otras bibliografías relacionadas.



FIG. 03: Cementerio Mapuche, 1980.
 Recuperada de <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-79801.html>>.

1500



1990



2000



RESIGNIFICACIÓN

FIG. 04: Línea de tiempo de la resignificación del *chemamüll*.
 © Montserrat Rojas del Río, 2020.

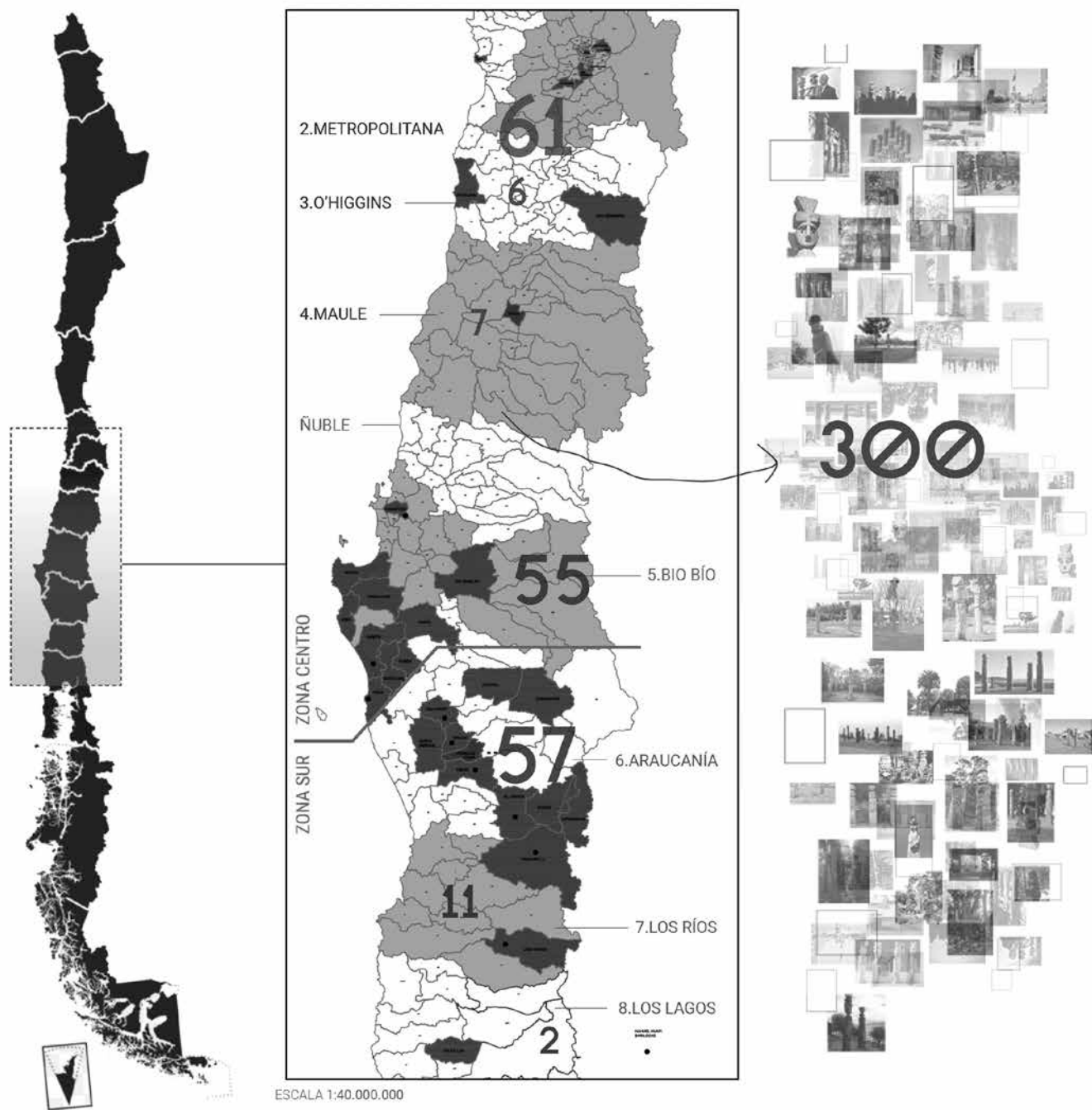


FIG. 05: Mapeo de *chemamüll* en Chile. Desde la Región de Valparaíso a la de Los Lagos. © Montserrat Rojas del Río, 2020.

CHEMAMÜLL: USO Y SIGNIFICADO ORIGINAL

Los *chemamüll* son tótems tallados en un tronco que pueden llegar a medir de uno a seis metros de alto. Originalmente se erigían en un contexto funerario como una representación del difunto, sirviendo de guardianes para guiar el alma en el tránsito al *wenu mapu*, la tierra de arriba, a reunirse con sus antepasados. Al final del entierro, el *chemamüll* se plantaba junto a la tumba para señalar el lugar donde permanecería el cuerpo. En la antigüedad se creía que si los deudos descuidaban estos ritos, era muy

probable que el espíritu o *pillu* del muerto reciente fuera capturado por algún brujo y convertido en un espíritu maligno.

La figura puede ser hombre o mujer y se compone de un cuerpo estilizado cuyos rasgos representan aspectos trascendentes. La cabeza y rostro se tallaban a semejanza de la identidad del difunto, en el cual se identifican con claridad ojos, nariz, boca y, en algunos casos, orejas. Suelen tener también brazos y manos en una posición que, como

señala Eugenio Salas, “cubren el ombligo y el sexo, señalando que son símbolos espirituales que no nacen ni mueren”⁶. Por último, existen diversas teorías sobre qué es lo que llevan sobre la cabeza, lo que talladores contemporáneos definen como recipientes que simbolizan el origen, vinculado al mito de la creación del pueblo mapuche. Dicho mito habla sobre un diluvio del cual se salvaron sólo cuatro personas, quienes representan la ‘familia creadora’. Esta se compone de los antepasados míticos: el padre anciano (*fūta chao*) y la madre

anciana (*kushe papai*); y también contempla la actual generación mapuche representada por el hombre joven (*weche wentru*) y la mujer joven (*ullche domo*)⁷. Ellos se habrían salvado porque al subir el cerro cubrieron sus cabezas con vasijas de barro, lo que les permitió protegerse del sol y guardar agua de lluvia para tomar. A esto se debe también que los *chemamüll* suelen agruparse de a dos o de a cuatro en la actualidad.

Existen otras formas observables en fotografías de los *eltun*, o cementerios antiguos, que han sido replicadas en el tiempo actual. Estas corresponden a figuras más estilizadas que se entienden a partir de los relatos tradicionales sobre hombres transformándose en estrellas, los *manglenche*, o estrellas de madera que son hombres que se transformaron en espíritu y se fueron al *wenu mapu*, y aparecen de noche alumbrando, haciéndole recordar a ellos sus valores, los del sentido de su vida en esta tierra. La sabiduría mapuche enseña que los animales y las plantas pertenecen a la misma categoría de seres vivos que las personas y, en ese sentido, el árbol que se transforma en *chemamüll* es un ser vivo que, al plantarse en la tierra, cumplirá el ciclo de vida de la madera que lo compone. Cada vez que un *chemamüll* se deteriora, la comunidad vinculada a él puede renovarlo o dejarlo desintegrar para que vuelva al espíritu de la *Ñuke Mapu* o Madre Tierra.

Cuando los españoles arribaron a tierras mapuche, los evangelizadores consideraron que los *chemamüll* eran paganos, creencia que los llevó a requisar cientos de ellos para luego venderlos como leña o tirarlos a los ríos. Escritos señalan que en los años 20, estas figuras todavía eran comunes en los cementerios de la provincia de Cautín, en los cuales se levantan entre una o dos docenas:

En sus actitudes hieráticas, tapizadas con musgos o líquenes finos, ubicadas ocasionalmente en algunos claros de la selva, infunden en el viajero que visita esos contornos una fuerte impresión de recogimiento. El indio araucano siente un respeto profundo por los muertos y protege y cuida cariñosamente las sepulturas. Cada reducción tiene su cementerio y ¡ay! Del audaz que viene a violarlo.⁸

Con el tiempo, el pueblo mapuche fue paulatinamente desplazado de sus tierras ancestrales y su territorio reducido, con lo cual los usos ceremoniales y tradiciones de ciertos objetos tuvieron que acotarse. La presencia de estas figuras disminuyó dado los robos por parte de colonos y viajeros y por su natural deterioro de la mano del letargo en su producción.

MAPEO DE CHEMAMÜLL EN CHILE

Como parte de la investigación se ha elaborado un mapeo que geolocaliza, hasta el momento, 300 *chemamüll* entre la Región de Valparaíso y la de Los Lagos. Según los escultores entrevistados existen muchos que este estudio aún no incorpora, por ejemplo, muchos al interior de la Araucanía. Ha sido un largo tiempo de 'siembra o plantación' de estas figuras en el territorio centro y sur

chileno, haciendo que su presencia haya ido en aumento año a año.

CHEMAMÜLL: NUEVOS USOS Y SIGNIFICADOS

Los indígenas habían permanecido silenciosos y olvidados durante décadas o siglos, e irrumpen con sus antiguas identidades cuando pareciera que se aproxima la modernidad al continente.⁹

Entre las décadas de los 80 y 90, el auge del movimiento indígena latinoamericano y el retorno a la democracia en Chile propiciarían la promulgación de la Ley Indígena. Esta redefine las relaciones del Estado con los pueblos originarios. Posteriormente, en el 2003 la UNESCO emite la Convención de Salvaguardia del 'Patrimonio Cultural Inmaterial', concepto que sería especialmente importante en sociedades de carácter poscolonial en las que los pueblos indígenas podrían ver validado su patrimonio y su propia cultura, que ha sido desestimada o destruida en el marco de dicha colonización¹⁰. Este concepto de patrimonio cultural inmaterial abriría también la puerta al concepto de patrimonio indígena, que según Millahuéque¹¹ permitía mirarse a sí mismos y reconocerse en esa pertenencia, imaginando futuros con sentimientos comunes.

La fuerza de este movimiento indigenista, y particularmente el mapuche, proviene de las comunidades usando sus propias prácticas culturales para reconstruir dicho patrimonio, marco en el cual se inscribe la nueva etapa de creación y resignificación del *chemamüll*.

Este dispositivo cultural inició, hace más de dos décadas, un tránsito desde el espacio íntimo mapuche al espacio público y hoy podemos verlos circular en plazas, parques, edificios institucionales y museos, entre otros lugares. Como señala Rodrigo Castro Hueche, "en la mayoría de estos casos, los *chemamüll* ya no cumplen su rol de guardianes de la muerte, sino que esta función se ha desplazado a ser protectores de los espacios, como portales e incluso divisores de una atmósfera y otra"¹². Pero a pesar de que el contexto espacial de utilización de dicho objeto se ha modificado a través del tiempo, el carácter protector ha persistido¹³.

Ahora nos referiremos a los nuevos usos del *chemamüll*, para lo cual se establecieron seis categorías que se observan como las más representativas de este proceso de resignificación.

[...] el cambio permite que la tradición se mantenga, pues ninguna cultura es hermética, pues cambian a través del tiempo, ya no existen mapuche como los que había en el siglo XVI, pero seguimos siendo mapuche, en todos los lugares y contextos que habitemos. Así mismo, expandir el uso y lugares donde los *chemamüll* puedan habitar también es expandir nuestra cultura.¹⁴

(A) USO CEREMONIAL

El uso ceremonial contemporáneo ha sido activado gracias a que las comunidades han vuelto a instalarlos

en sus cementerios ya no como guardianes sobre las tumbas, sino como representantes de sus antepasados y de su cultura. De la misma manera, la instalación de estos en cerros y parques ha propiciado instancias rituales como la celebración del *we tripantu*¹⁵ en el cerro Calán y Santa Lucía en la Región Metropolitana y otras rogativas que son realizadas en torno a estas figuras como, por ejemplo, en el espacio ceremonial de la Posta Central, entre muchos otros casos.

(B) USO MEMORIAL

Los indígenas llevan sus culturas a las ciudades y las reinterpretan. Ya no es la cultura campesina de las comunidades. Se ha transformado en otra cosa.¹⁶

La primera migración de la intimidad ceremonial al exterior fue hacia los espacios públicos como plazas y parques, donde se han erigido con diferentes intenciones. En el contexto de una plaza pública, la instalación de estas figuras representa un símbolo espiritual. Este es el caso del conjunto de *chemamüll* en los Cerros Ñielol y Colo Colo, o en la Plaza Caupolicán de Cañete, entre otros¹⁷.

(C) USO MONUMENTAL

A partir del año 2000, el Estado ha empezado a instalarlos en edificios gubernamentales como en La Moneda o Cancillería y los ha llevado al extranjero como un dispositivo cultural representativo de la cultura chilena. No queda clara la intencionalidad de estos hechos que se leen como apropiación e incluso instrumentalización de la cultura indígena. Como plantea García Canclini:

La reformulación del patrimonio en términos de capital cultural tiene la ventaja de no presentarlo como un conjunto de bienes estables neutros, con valores y sentidos fijos, sino como un proceso social que, como el otro capital, se acumula, se renueva, produce rendimientos que los diversos sectores se apropian en forma desigual¹⁸.

Se debe comprender que estos *chemamüll* son elaborados por los mismos artistas mapuche que crean los 'otros' *chemamüll*. En ellos prima la intención de expandir su cultura y lograr 'visibilidad', instalándolos en la mayor cantidad de lugares posibles.

(D) USO ABYECTO

La abyecto es la violencia del duelo de un 'objeto' desde siempre perdido.¹⁹

'Abyecto' es un término acuñado por Julia Kristeva, definido como "aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas [...]". Abyecto es un arrojado, un excluido, que se separa, que no reconoce las reglas del juego, y por lo tanto "erra en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar"²⁰. En este caso está reflejado como la lucha y los actos de violencia vinculados al posicionamiento de sus derechos, tanto indígenas como humanos, de la mano de reclamos que abogan por la autonomía del pueblo mapuche y la devolución de su territorio, especialmente ahora que se lleva a cabo el proceso constituyente. El año 2019

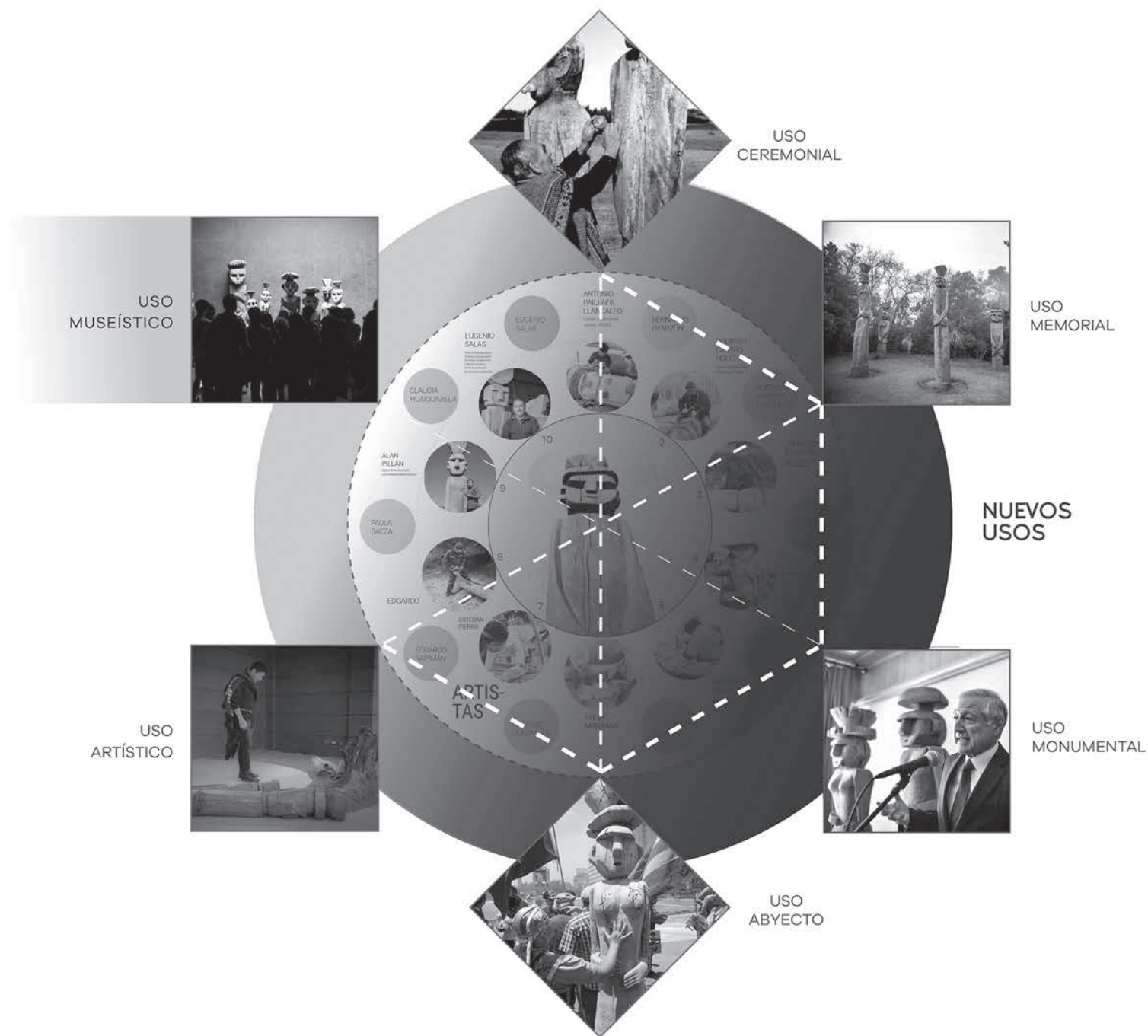


FIG. 06: Esquema De Nuevos Usos Del *Chemamüll*.
© Montserrat Rojas del Río, 2020.

fue uno convulsionado en cuanto a movimientos y expresiones sociales, y en ese contexto se pudo ver la instalación de estas figuras en Temuco, Concepción, Santiago e incluso en Coquimbo. Lamentablemente todas ellas fueron vandalizadas o retiradas del lugar. Como plantea García Canclini, si bien el patrimonio sirve para unificar a una nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como “espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos”²¹.

(D) USO ARTÍSTICO

El movimiento artístico mapuche ha ido sentando bases con cierta solidez. Aunque ha sido difícil

despegar la noción de arte tradicional del arte contemporáneo que vemos hoy, en la actualidad han aparecido artistas con nuevas visiones que logran conectar con la gente y abrir nuevas reflexiones. Algunos ejemplos de esto son la instalación “Mawida *Chemamüll*, un bosque de espíritus” (2018) de Antonio Paillafil en el Museo de la Memoria, las instalaciones lumínicas de *chemamüll* “Ngenko” (2019) de Delight Lab junto a la Corporación Trairaico en Osorno o la propuesta de Sebastián Calfuqueo a través del proyecto “Alka Domo” (2018) para reflexionar sobre la discriminación racial y de género en Chile. El arte ha jugado un papel más directo que los discursos políticos, porque las

palabras pasan, pero las obras quedan como parte de la cultura en la que la gente se inserta²².

EL (E) USO MUSEÍSTICO, se analiza en el próximo apartado.

Como se aprecia en el esquema, estos usos se cruzan y relacionan entre sí, pues un *chemamüll* desde el arte puede ser abyecto, y uno memorial puede volverse ceremonial. Si el patrimonio es un ejercicio de asignación de valor, este proceso de valoración en el caso del patrimonio, o recuperación de la memoria y objetivación del pasado, es siempre un acto político.



FIG. 07: instalación de *chemamüll* en plaza baquedano.
Junto a un tótem diaguita y otro *selk'nam* por el Colectivo Originario.
Felipe Marín, 2019.



FIG. 08: exposición permanente "chile antes de chile".
Exposición "Chile antes de Chile", Museo Chileno de Arte Precolombino.
Henry Bauer, 2015. Recuperada de <<https://www.elperiodista.cl/museo-precolombino-realizara-tres-rutas-de-cultores-tradicionales/>>.

UN PATRIMONIO EN TENSION

La ocupación de la Araucanía implicó la incorporación forzosa del pueblo mapuche al Estado chileno, situación que se desarrolló a través de un proceso de aculturación acompañado de prácticas de racismo y exclusión por parte de las poblaciones colonas que, de cierta forma, perviven hasta el día de hoy. En este contexto, desde hace más de 40 años se viene gestando un proceso de revitalización del patrimonio cultural mapuche a través de la estatuaria del *chemamüll*. En ese tiempo, la figura ha adquirido un rol activo y relevante en nuevos campos, lo que les ha devuelto a las comunidades su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de continuidad e identidad.

Estos nuevos usos sociales han garantizado su pervivencia y contribuyen a fortalecer la misión de los cultores y comunidades de lograr un mayor posicionamiento y visibilidad de su pueblo en el contexto nacional. Como señala Antonio Paillafil: "Yo estoy tratando de recuperar todo mi patrimonio cultural prehispánico que la sociedad occidental trató de extirpar"²³, "nuestra cultura la respiramos, la palpamos, la comemos. Somos una cultura viva"²⁴.

El patrimonio cultural mapuche se enfrenta a un presente en permanente disputa por reivindicar y defender lo propio, frente al discurso político y mediático que "amenaza la reconstrucción de un patrimonio comunitario profundamente lesionado, a propósito del proceso corporativo de comercialización y manejo sobre la circulación de bienes culturales"²⁵. En ese sentido, no es equivalente la presencia de un *chemamüll* en una plaza, en una manifestación o en un museo.

MUSEALIZACIÓN DEL CHEMAMÜLL

Los museos son instituciones que surgen hace siglos en Occidente y como señala Aldunate, no existe una cabal comprensión de los pueblos indígenas acerca de qué y para qué son, más bien, "los ven como lugares relacionados con la muerte, con objetos separados de sus contextos funcionales, rituales y de la naturaleza y, por tanto, carentes de vida"²⁶.

No es común ver *chemamüll* en museos, pero algunos se exponen de diferentes maneras. Existen casos como el Museo Rural del Niño en Pichilemu o el Museo de Curarrehue que cuentan con piezas contemporáneas ubicadas en el patio al lado de una *ruka* – con una finalidad pedagógica – instalándolos

en su contexto natural original. Diferente son aquellos casos que cuentan con piezas funerarias que fueron desplazadas de sus contextos originales y que hoy forman parte de sus exposiciones.

EL CASO DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

El Museo Chileno de Arte Precolombino (en adelante MCHAP) fue inaugurado en 1981 como el primer museo público-privado en Chile. Su creación se logró gracias a la donación de objetos precolombinos de Sergio Larraín García Moreno en alianza con el Municipio de Santiago. La idea del fundador era exponer las piezas con un criterio exclusivamente estético, tal como señala la directora de museo, Cecilia Puga: "Este no es un museo arqueológico ni antropológico, es un museo de arte. En ese sentido, buscamos que el público tenga una experiencia estética con las piezas, donde la luz, las vitrinas y la gráfica están orientadas a ese fin"²⁷. Para Collard "este es uno de los *raros* museos precolombinos de arte, es decir que no tenga objetivo etnológico o antropológico"²⁸, considerando que expone piezas de diecisiete comunidades indígenas habitantes del territorio nacional; catorce de ellas extintas y tres vigentes (aymara, rapanui y mapuche,

ver esquema). Por último, en palabras de Carlos Aldunate, exdirector del museo: “Descontextualizar a los objetos de sus contenidos históricos, funcionales y simbólicos, dando énfasis sólo a la belleza es una grave simplificación que no cumple con la misión de revelar estos objetos como continentes de la cultura de las sociedades precolombinas”²⁹.

Así, se realizó un análisis desde una óptica indígena – en este caso, a través de las entrevistas realizadas a los cultores – en el que se identifican diversas problemáticas a nivel curatorial:

A) EL ORIGEN DE LAS PIEZAS³⁰

Según las fichas museológicas, los siete *chemamüll* tienen una asignación cronológica del siglo XIX, por lo que serían objetos funerarios. De estos siete, dos fueron ‘encontrados’ en un cementerio alrededor de San Pedro, Concepción³⁰. Parte de los escultores mapuche entrevistados se preguntan por qué estas piezas terminaron en manos del MCHAP y no de su comunidad originaria, manifestando estar en desacuerdo con el hecho que fueran desplazados de sus territorios originales: “Según mi postura no tendrían que estar ahí en el museo, tendrían que estar donde pertenecen, en la tierra [de] donde los sacaron, para también poder terminar su ciclo como *chemamüll*”³¹.

B) LA AUSENCIA DE COLABORACIÓN

Se manifiesta el desconcierto por el hecho de que no se consultara a miembros del pueblo mapuche para la curaduría. La participación actual de pueblos originarios en el MCHAP es restringida y se limita a actos de reconocimiento más bien protocolarios o a ayudas puntuales como, por ejemplo, visitas guiadas, sin influir en el guion de la exposición.

C) EL MONTAJE

Destaca, por un lado, que las piezas estén montadas en un subterráneo y no sobre la tierra³² y, por otro, la incapacidad de rodearlos y tener una visión completa como sucede en el exterior³³. En este punto podríamos plantearnos la pregunta que hace Bárbara Kirshenblatt: “¿Dónde empieza el objeto y dónde termina? Considero esto un asunto en esencia quirúrgico. ¿Exhibiremos la raza con el plato, el té, crema y azúcar, la cuchara, la servilleta y el mantel individual, la mesa y la silla, el tapete? ¿Dónde nos detenemos? ¿Dónde trazamos la línea?”³⁴.

¿Bastaría subir los *chemamüll* a la superficie, por ejemplo, a uno de los patios del museo y ubicarlos sobre tierra? Si bien esta crítica apunta sólo a un tema espacial y operativo, no puede entenderse sin las otras críticas. El problema es un todo complejo que no se soluciona corrigiendo sólo uno de los puntos. Por último, el confinamiento a un museo “no deja que los *chemamüll* se corroan o cambien, no permite que nuestra cultura e identidad también lo haga, dejándolos inactivos para la comunidad, ajenos y descontextualizados

de su tiempo, son una pieza arqueológica más, relegadas a un pasado y a una extinción”³⁵.

D) EL RELATO

El texto de la exposición³⁶ es poco utilitario y carente de contenidos socioculturales y simbólicos importantes. “Respecto a lo que el museo dice de los *chemamüll*, que omite gran contenido, no dice nada sobre años de creación, los nuevos usos, y significaciones culturales, etc.”³⁷.

Y como señala Juan Huaranca, guía del museo: “Si bien los objetos dentro del museo fueron encontrados en contextos arqueológicos precolombinos, muchos de ellos tienen aún vida propia, aún se siguen utilizando, no son objetos del pasado, sino que del presente”³⁸.

UN PATRIMONIO SIN VOZ

Con frecuencia hemos dejado que otros cuenten nuestras ‘historias’, lo que nos convierte en ajenos cuando oímos que nos las cuentan.³⁹

La valoración de los objetos etnográficos se desplaza de lo exótico al arte primitivo, a material de estudio antropológico y patrimonial. Y es por esto que el enfoque de museo que plantea Larraín, inspirado en corrientes vanguardistas de mitad de siglo XX y que sostiene en la actualidad su Fundación familiar, ha quedado preso en un momento pasado en el que se omiten variadas capas de significación de los objetos que expone. Como señala Pérez:

La categoría de arte bajo la que se reunió la colección del museo, y que sigue siendo relevante a la hora de entenderlo, es también posterior a los objetos exhibidos y, al considerarlos en función de su valor estético, los saca del contexto cultural del que debieran ser testimonio, los considera en cuanto “cosas lindas”, fetichizándolos y alejándolos de su valor de uso⁴⁰.

A diferencia de pinturas o esculturas expuestas en un museo de artes, los objetos precolombinos forman parte de un sistema, de una sociedad con costumbres, creencias y formas de ver y habitar el mundo que se vuelve necesario tomar en cuenta: “afectos, movimientos, sentidos, narraciones, razones, [...] ideología, visiones, pues todo ello entra al campo de juego de los seres humanos tal cual construyen sus conceptos de legado cultural”⁴¹. La poesía de Octavio Paz diría que la vasija de barro cocido no se hubiera puesto nunca en la vitrina de objetos raros porque haría un mal papel, “su belleza está aliada al líquido que contiene y a la sed que apaga”⁴². Son hermosos porque son útiles y, en ese sentido, la ilimitada visibilidad de un objeto en el museo, la transformación de su valor ritual del contexto de culto al contexto de la exposición es interpretada por Walter Benjamin como un primer paso hacia la pérdida del aura⁴³ y la obligación a constituir parte de un presente continuo.

El concepto de patrimonio cultural inmaterial y las prácticas de protección asociadas a él, como por ejemplo la musealización de objetos etnográficos indígenas, han sido criticados desde varios enfoques, pero lo medular apunta a la pérdida de vida o capacidad de cambio de aquello que se decide resguardar. Tal como lo define el poeta mapuche Elicura Chihuailaf:

Es así como empezamos a oír repetidas alusiones a “lo puro, lo incontaminado, lo auténtico”; en cuya dirección se nos presenta como fósiles, como lo que hay que “conservar en su condición primitiva” porque, según tales mentores, nuestras culturas no serían organismos poseedores de dinamismo. Como suele ocurrir con los sectores subordinados por una lógica de exclusión.⁴⁴

Desde su origen, los museos modernos han representado a ‘grupos no occidentales’ desde una perspectiva primitivista, cuyo origen se encuentra en Europa y Estados Unidos. El MCHAP ubica a pueblos vivos en la prehistoria, en primer lugar, por cómo nomina las cosas: es un museo de *arte precolombino* y la exposición analizada se llama “Chile antes de Chile”. Los museos los han excluido del discurso nacional y se han constituido como espacios de una supuesta identidad nacional. De esta manera, los pueblos indígenas son frecuentemente representados mediante construcciones hegemónicas y monolíticas, y presentados como otredad respecto a la configuración histórica nacional moderna. Algunos museos han desarrollado iniciativas para incorporar a las comunidades en las actualizaciones museográficas incluyendo contenidos sobre procesos actuales, no obstante, otros, como el MCHAP, han optado por seguir privilegiando la mirada colonial en la que los pueblos indígenas siguen siendo visibles en el pasado, pero invisibles en el presente⁴⁵.

CONCLUSIONES

Los museos han pasado de ser templos estéticos a tener una importante vocación social y educativa, y por esto la exhibición de colecciones indígenas debe estar vinculada a la difusión de sus realidades sociopolíticas actuales. Si bien existen consensos desde la teoría, hay mucho por recorrer aún en la práctica. Ceder mayor presencia a las comunidades indígenas y a su patrimonio cultural es una deuda aún vigente (en algunos casos), ya que “supone un claro avance hacia una relación de colaboración en la que el museo ya no es la única autoridad sobre ese patrimonio”⁴⁶. Trabajar en colaboración estrecha con las comunidades, consultarles como expertos e involucrarlos activamente en el diseño y el concepto y de las exposiciones permite incorporar las distintas cosmogonías a través de una cooperación basada en la confianza mutua.

Para entender el valor de esas ontologías alternativas del patrimonio es fundamental el reconocimiento de la pluralidad ontológica: según la cual las diferentes formas de prácticas

del patrimonio hacen públicas diferentes realidades y, por lo tanto, trabajan para ensamblar futuros diferentes.⁴⁷

En este contexto se enmarca nuestra aproximación al caso del *chemamüll*; un complejo bien de interés cultural mapuche cuya esencia material representa múltiples significados intangibles que son valiosos para las comunidades que los conocen. También es importante porque (1) el proceso de tallado es un oficio y un acervo tradicional que se traspa de generación, (2) porque su instalación en el territorio está asociada a ceremonias y rituales tradicionales, y (3) porque su presencia representa algo para la comunidad que lo instala. Todo esto configura parte del patrimonio cultural mapuche que subsiste porque se ha adaptado y resignificado en el tiempo contemporáneo.

¿Cómo la musealización del *chemamüll* tensiona sus procesos de reapropiación y resignificación? Para Rodrigo Castro Hueche, los *chemamüll* no sólo son sagrados pues han evolucionado y “son contemporáneos, su uso varía entre lo cotidiano, lo doméstico, lo estético, lo sagrado, lo mundano y también lo político”⁴⁸. Todo aquello es válido porque surge de sus convicciones y porque ellos los han vuelto a crear intentando revitalizar su patrimonio cultural a partir de sus propios referentes simbólicos.

En el caso del MCHAP, no se les preguntó, en primer lugar, si podían sacarlos de sus cementerios. Luego, si podían ubicar los siete *chemamüll* en el subterráneo del museo, ni cómo hacerlo, ni qué decir sobre ellos. Esa exclusión ejerce una violencia simbólica latente que, en este caso, no se percibe a simple vista. Comencé esta tesis desde la mirada de un arquitecto y fue necesario mucho análisis, pero, sobre todo, conversar con muchas personas para comprender la profundidad de esta problemática, que va mucho más allá de lo patrimonial.

“¡Nos conocemos tan poco!” – chilenos y mapuche – escribía Elicura Chihuailaf en el Recado confidencial a los chilenos⁴⁹ y, dos décadas después, pareciera que seguimos igual; excluyéndolos incluso de participar en la narración de su propia historia o en la descripción de sus objetos de valor simbólico. Una clave del aporte que constituyen los estudios antropológicos es que sólo se puede respetar y comprender aquello que se puede conocer⁵⁰ y ¿podríamos decir que el MCHAP está dando realmente a ‘conocer’ los *chemamüll* junto con las demás piezas que expone? Recordemos que nos referimos al museo tal vez mejor evaluado del país y que recibe más de veinte mil visitantes al año. Estamos engegucidos con la propuesta arquitectónica y de diseño, el dramatismo de la iluminación que enfatiza el contorno de las piezas como en el caso de los *chemamüll*, pero debiésemos querer más que eso. Inculcar un genuino interés en la riqueza de las culturas con quienes compartimos nuestra geografía debiese ser tarea de todos los agentes a cargo de instituciones culturales y educativas. La mirada esteticista está desactualizada y urge actualizarse a las demandas de los tiempos actuales.

NOTAS

- 1- NÚÑEZ, Angélica. "Resignificaciones y reapropiaciones del patrimonio cultural". *Baukara. Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina* vol. 4, (2013): 6-21.
- 2- MUNJERI, Dawson. "Patrimonio material e inmaterial: de la diferencia a la convergencia". *Museum Internacional, Patrimonio Inmaterial* 221/222, Intangible Heritage, 2004.
- 3- Resignificación: agregar nuevos significados a conceptos ya dados, cambiando o ampliando su acepción. Reapropiación: supone procesos de acercamiento del patrimonio a grupos que no tienen un vínculo temporal o espacial directo con él.
- 4- SAAVEDRA, José; SALAS, Eugenio. "El chemamüll: tradición, pervivencia y la resistencia cultural mapuche". *Cuadernos de Historia del Arte* 32 (2019): 33-103.
- 5- Esta investigación fue desarrollada el año 2020 en el marco de la pandemia de COVID-19.
- 6- Serie documental "Kuyfi Kumün, Conocimiento Antíguo, Iconografía Mapuche", CNTV Infantil, Rojizo, 20 de julio de 2015, consultado en mayo de 2021, <<https://www.youtube.com/watch?v=jPwGVSZbni4>>.
- 7- Eugenio Salas, llamada telefónica, 20 de abril de 2020.
- 8- LOOSER, Gualterio. "La representación de figuras humanas y de animales por los Araucanos". *Boletín del Museo Nacional de Chile. Tomo 12* (1919-1929): 25-41.

9- BENGOA, José. *La emergencia indígena en América Latina*. (Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2000).

10- LOBENSTEINER, Nadja. "Patrimonialización e indigeneidad: políticas de identidad y políticas culturales en el conflicto chileno-mapuche" (Tesis doctoral, Universidad Eberhard Karls de Tübingen, 2019).

11- MILLAHUEIQUE, César. "Comentarios sobre patrimonio cultural. Una aproximación al patrimonio indígena". *Revista Líder. Centro de Estudios del Desarrollo local y Regional (CEDER)*, Vol. 12 (2003): 98-103.

12- Rodrigo Castro Hueche, correo electrónico, 27 de marzo de 2020.

13- Subdirección Nacional de Museos. "Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía". Santiago-Cañete, 2007.

14- *Ibíd.*, 11.

15- Celebración del Año Nuevo mapuche que se realiza en el solsticio de invierno austral, entre el 21 y el 24 de junio.

16- BENGOA, José. *La emergencia indígena en América Latina*. (Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2000).

17- También está el caso de figuras instaladas en recintos privados, como hoteles, viñas e incluso patios de casas particulares, lo que podría considerarse parte de una especie de 'moda patrimonial', de acuerdo a lo que plantea Alegría en "Museo e Historia: Los usos sociales del Patrimonio" (2002), o como la instalación de un elemento ornamental.

18- GARCÍA CANCLINI, Néstor. "Los usos sociales del Patrimonio Cultural". En: *El patrimonio cultural de México*. (México, España: Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1993), 16-33.

19- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. (Buenos Aires: Siglo XXI, 1980).

20- *Ibíd.*

21- *Ibíd.*, 17.

22- COLLIPAL, Cristián. "Es posible ir resignificando todo lo que nuestros abuelos nos dejaron", Centro de Documentación Mapuche, octubre de 2011, consultado en mayo de 2021, <<http://www.mapuche.info/>>.

<http://www.mapuche.info/?kat=6&sid=2623>>.

23- PAILLAFIL, Antonio. "Nuestra cultura está viva", Centro de Documentación Mapuche, 2021, consultado en abril de 2020, <<http://www.mapuche.info/news/siglo021103.html>>.

24- Antonio Paillafil, en persona, 15 de marzo de 2020.

25- PALMA, Cristián. "Nación Mapuche. Patrimonio, identidad y territorio", *Ecoportal*, noviembre 2010, consultado en abril 2020, <https://www.ecoportal.net/temas-especiales/pueblos-indigenas/nacion-mapuche-_patrimonio_identidad_y_territorio/>.

26- ALDUNATE, Carlos. "Chile antes de Chile: Los nuevos tiempos del Museo Chileno de Arte Precolombino". *Chungará* (Arica) vol.51, no.2 (2019): 181-190.

27- ESPINOZA, Denisse. "Más de 10 mil visitas lleva el renovado Museo de Arte Precolombino". *La Tercera*, febrero de 2014, consultado en mayo de 2021, <<https://www.latercera.com/noticia/mas-de-10-mil-visitas-lleva-el-renovado-museo-de-arte-precolombino/>>.

28- COLLARD, Aurelia. "Museum series: Museo Chileno de arte precolombino", *Around the art World*, octubre de 2019, consultado en marzo de 2020, <<https://aroundtheartworld.com/2018/11/06/museum-series-museo-chileno-de-arte-precolombino/>>.

29- *Ibíd.*, 25.

30- PARRA, Carolina. "Visibilización de los Chemamülles en espacios públicos". *Revista Punto de Fuga* (febrero de 2018).

31- Aníbal Seguel, correo electrónico, 12 de abril de 2020.

32- Rodrigo Castro Hueche, correo electrónico, 15 de abril de 2020.

33- Eugenio Salas, llamada telefónica, 20 de abril de 2020.

34- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Bárbara. "Objects of Ethnography". En L. Karp. *Exhibiting Cultures*. (Madison: Smithsonian Institution Press, 1991).

35- *Ibíd.*, 32.

36- Texto de la exposición: "Estas impresionantes

estatuas de madera eran colocadas sobre las tumbas en los antiguos cementerios mapuches. Reflejan el espíritu (*am*) de quienes eran enterrados allí para iniciar su viaje al más allá. Los jefes y los grandes guerreros iban al oriente, a morar sobre los volcanes de la tierra azul o *kalfumapu*. El resto se dirigía al poniente a comer papas amargas más allá del mar". Guía de sala "Chile antes de Chile". Rescatado de: <<http://www.precolombino.cl/biblioteca/guia-chile-antes-de-chile/>>, consultado en abril de 2020.

37- *Ibíd.*

38- HUARANCCA, Juan. "Cultores tradicionales realizarán rutas mediadas en el Museo Precolombino", Museo Chileno de Arte Precolombino, sin fecha, consultado en mayo de 2021, <<http://precolombino.cl/museo/noticias/cultores-tradicionales-realizaran-rutas-mediadas-en-el-museo-precolombino/>>.

39- TUHIWAI SMITH, Linda. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. (Londres: Zed Books Ltd, 1999).

40- PÉREZ VILLALÓN, Fernando. "Guía para perplejos: piezas para una propuesta". *ArtEncuentro: Los pueblos originarios en los Museos*. Museo Chileno de Arte Precolombino (2021): 47-52.

41- GÓMEZ, Joseph. "El patrimonio como problema académico: apuntes para un enfoque interdisciplinario". En José de Nordenflycht. *Estudios Patrimoniales*. (Santiago: Ediciones UC, 2019), 97-138.

42- PAZ, Octavio. "El uso y la contemplación", *Revista Colombiana de Psicología*, vol. 5-6, (1997): 133-139.

43- BENJAMIN, Walter. Citado en: LOBENSTEINER, N. "Patrimonialización e indigeneidad: políticas de identidad y políticas culturales en el conflicto chileno-mapuche", 2019.

44- CHIHUAILAF, Elicura. *Recado confidencial a los chilenos*. (Santiago de Chile: LOM, 1999), 44.

45- CHAMORRO, Andrés; WOLFF, Lucía. *Museografías del territorio*. (Valparaíso: Fondart Nacional, 2018).

46- EVE Museos e Innovación. "Pueblos indígenas y Museos Etnográficos", *Espacio Visual Europa* (EVE), 26 de julio de 2018, <<https://evemuseografia.com/2018/07/26/pueblos-indigenas-y-museos-etnograficos/>>.

47- HARRISON, Rodney. "Beyond 'Natural' and 'Cultural' Heritage: Ontological Politics of Heritage in the Age of Anthropocene", *Heritage and Society* vol.8 (2015): 38.

48- *Ibíd.*, 32.

49- CHIHUAILAF, Elicura. *Recado confidencial a los chilenos*. (Santiago de Chile: LOM, 1999), 10.

50- SAAVEDRA, José; SALAS, Eugenio. "El Chemamüll: Tradición, pervivencia y la resistencia cultural mapuche", *Cuadernos de Historia del Arte* Vol. 32, 33 (2019): 103.