

# De la “antigüedad araucana” a la “cultura artística”: discursos sobre la colección de platería mapuche del Museo de Arte Popular Americano (1893-1946)\*

*From “araucanian antiquity” to “artistic culture”: discourses about the Mapuche silverwork collection of the Museo de Arte Popular Americano (1893-1946)*

CRISTIAN VARGAS PAILLAHUEQUE<sup>a</sup>, FELIPE QUIJADA<sup>b</sup>,  
CONSTANZA TOBAR TAPIA<sup>c</sup>, CAROLINA PARRA SANTANA<sup>d</sup>

<sup>a</sup>Universidad de Chile, Santiago, Chile, ✉ [cristianvp07@gmail.com](mailto:cristianvp07@gmail.com)

[[Orcid.org/0000-0003-3351-1010](https://orcid.org/0000-0003-3351-1010)]

<sup>b</sup>Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (Mapa), Universidad de Chile, Santiago, Chile,  
[felipe.quijada@ug.uchile.cl](mailto:felipe.quijada@ug.uchile.cl) [[Orcid.org/0000-0001-9771-7195](https://orcid.org/0000-0001-9771-7195)]

<sup>c</sup>Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile, [constanza.tobar.t@gmail.com](mailto:constanza.tobar.t@gmail.com)  
[[Orcid.org/0000-0001-7929-5873](https://orcid.org/0000-0001-7929-5873)]

<sup>d</sup>Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile, [caroparrasantana@gmail.com](mailto:caroparrasantana@gmail.com)  
[[Orcid.org/0000-0003-0981-2438](https://orcid.org/0000-0003-0981-2438)]

## RESUMEN

El siguiente artículo problematiza los discursos en torno al arte indígena, específicamente del arte mapuche, a través de la trayectoria de la colección de platería mapuche de Pedro Doyharcabal, desde su formación, vinculada a los procesos de colonialismo en Wallmapu, hasta su incorporación al Museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile (1893-1946). A partir de una metodología basada en la revisión de fuentes primarias, se postula que su valoración desde lo etnográfico a lo artístico se debe al temprano aporte de investigadores, como Tomás Guevara y Claude Joseph, y a profundas transformaciones en la enseñanza artística y museos durante la primera mitad del siglo XX que permitieron problematizar la “cuestión mapuche”, desde la producción material de este pueblo y su lugar en el relato de la identidad nacional.

Palabras clave: Arte indígena, platería mapuche, formación de colecciones, museos, colonialismo, objeto etnográfico.

\* Esta investigación forma parte de los resultados del proyecto “Platería Mapuche del MAPA. Investigación, salvaguarda y difusión de una colección patrimonial”, iniciativa que se enmarca en el desarrollo del Fondo para el Mejoramiento Integral de Museos FMIM 2019, Categoría colecciones, de la Subdirección Nacional de Museos, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

## ABSTRACT

The following article examines the discourses around indigenous art, specifically Mapuche art, following the trajectory of the Pedro Doyharcabal's Mapuche silverwork collection since its formation, linked to the processes of colonialism in Wallmapu, until its incorporation into the Museo de Arte Popular Americano of the University of Chile (1893-1946). Based on the review of primary sources, it is postulated that the shift in the categorization from an ethnographic standpoint to an artistic one is due to the early contribution of researchers, such as Tomás Guevara and Claude Joseph, and to the profound transformations in art education and museums during the first half of the twentieth century. These changes paved the way for the critical interpretation of the "mapuche question", considering the material production of the Mapuche people and their role in the history of Chile's national identity.

Keywords: Indigenous art, Mapuche silverwork, history of collections, museums, colonialism, ethnographic object.

## INTRODUCCIÓN

Durante las últimas décadas los debates respecto al arte y la visualidad indígena han cobrado notoria relevancia. En esta discusión diversos enfoques han propuesto la necesidad de repensar las prácticas culturales indígenas con relación a la valoración y al trato con que comúnmente se las concibe, generalmente ubicadas en el umbral de la "artesanía", de "objeto etnográfico" o de "cultura material". Tales consideraciones buscan reexaminar la convencionalidad de estas categorías al recoger las distancias críticas que estos términos generan en las propias colectividades indígenas. En este sentido, han sido fundamentales los trabajos de Ticio Escobar (2008, 2011, 2012), los cuales han permitido resignificar las prácticas visuales indígenas en favor de reconocerlas -con todo lo problemático que resulta- como muestras genuinas de arte, desmarcándolas de la convencionalidad material con que se las ha tratado. Además, perspectivas como las de Caputo-Jaffé (2019), Muñoz (2017) y Penhos y Bovisio (2010), han contribuido a resignificar la noción del arte indígena respecto de las disciplinas que lo abordan y los discursos que reviste este ejercicio cuando no opera la concepción de "pasado" para referirles.

En Chile estos debates han tenido asidero en la discusión actual sobre el estatuto crítico del "patrimonio" (Alegría, 2019a; Alvarado *et al.* 2016; Nordenflycht, 2019), cuyo abordaje busca incorporar las reflexiones de diversos sectores históricamente desplazados de los espacios culturales. De este modo, con miras al reconocimiento y empoderamiento de estas colectividades, las discusiones sobre el patrimonio, la formación de colecciones y el rol de los museos motivan la necesidad de retroceder a experiencias concretas que señalen la relevancia cultural e histórica que ha tenido la población indígena en estas materias.

El trabajo que proponemos busca contribuir a la revaloración histórica de las prácticas culturales indígenas. Para ello, analizamos el *mapuche rütran* (platería mapuche) y los discursos y consideraciones que caracterizaron la formación y la posterior adquisición por parte de la Universidad de Chile de una de las colecciones de platería mapuche más importantes que existen a la fecha, y que actualmente forma parte del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (MAPA)<sup>1</sup>.

En concreto, analizaremos el proceso de formación de esta colección que tuvo lugar en Wallmapu<sup>2</sup> hacia finales del siglo XIX, particularmente en Cholchol y Temuco, y que fue formada por Pedro Doyharcabal. Nuestro objetivo es dar cuenta que, a diferencia de otros acervos, esta colección de platería mapuche suscitó importantísimos debates respecto de su valoración, la cual estuvo marcada inicialmente por una concepción etnográfica, pero que, gracias a su circulación en prensa y a determinados estudios relacionados a la platería (Guevara, 1925; Joseph, 1928, 1930), surcó ese campo para ser también comprendida artísticamente. Planteamos que estas consideraciones surgen de su incorporación a la Universidad de Chile en el contexto de la celebración de su centenario y de los distintos intelectuales que se pronunciaron sobre ella. Creemos relevante señalar esta consideración de la platería mapuche como una muestra de arte –no de artesanía ni cultura material– porque tal propósito permite retrotraer desde una experiencia concreta un debate del que se piensa es reciente (Gallardo, 2016), pero que, en virtud de las fuentes, podemos situar durante la primera mitad del siglo XX.

Para este artículo recogemos las consideraciones historiográficas que emanan de la historia mapuche y la historia crítica de las formaciones de colecciones, con el objeto de señalar que la formación de esta colección, y cuando no, su condición de posibilidad surge en un contexto colonial que azotó al pueblo mapuche durante y después de la “Pacificación de la Araucanía”, que instaló una institucionalidad política, económica, religiosa, cultural y educacional que rompió con la independencia mapuche y favoreció su desposesión estructural.

Posteriormente, especificaremos las dinámicas que caracterizaron la propia platería mapuche y que, con relación a la “Pacificación”, se vieron notoriamente alteradas, favoreciendo la formación de distintos acervos. Luego, indicaremos cómo fue concebida esta producción cultural mapuche y cómo algunos autores la analizaron a través del tiempo, destacando aquellos que, según planteamos, lograron problematizar –aún en modo preliminar– la dimensión artística del pueblo mapuche a través de su platería.

<sup>1</sup> Actualmente, la colección Doyharcabal alojada en el MAPA asciende a un número cercano a los 350 objetos, que no sólo comprende platería, sino que incorpora líticos, alfarería, cestería, trabajo en madera y otras materialidades. Agrupa en total cerca de 230 piezas de platería, incorporando las tipologías más representativas del mapuche rütran tales como *trarülöngko*, *shikill*, *trapelakucha*, *chaway*, y otras poco conocidas como la *kitra*, *payuntuwe*, *traröl istipu* y *polkü ngütrowe*. La fecha de elaboración de estos objetos abarca la segunda mitad del siglo XIX y las primeras tres décadas del siglo XX.

<sup>2</sup> Utilizamos el término reivindicativamente, para dar cuenta del territorio mapuche histórico y las transformaciones concretas que ocasionó la “Ocupación de la Araucanía”. Recogemos los aportes de la propia historia mapuche señalados por Millalen Paillal et al. (2006) y Comunidad de Historia Mapuche (2013, 2015, 2019).

Finalmente, exponemos los debates que favorecieron la incorporación de la colección de Pedro Doyharcabal a la Universidad de Chile, los que estuvieron marcados por profundas reflexiones sobre la enseñanza artística, el desarrollo de una institucionalidad cultural y el lugar de las prácticas indígenas en estos procesos, como también, su relevancia en la identidad nacional.

### CIENCIA, ANTIGÜEDAD Y COLECCIONISMO EN WALLMAPU

Las colecciones de objetos mapuche que en la actualidad albergan los museos nacionales e internacionales iniciaron su formación desde la segunda mitad del siglo XIX. Estos procesos se entroncaron con la ocupación progresiva del territorio mapuche por parte del Estado chileno desde mediados del siglo XIX y que concluyó a fines de este periodo, rompiendo con la vida independiente mapuche al sur de la frontera del Biobío. Este acontecimiento posibilitó las condiciones de recolección de objetos, lo cual, como sostienen Mora y Samaniego (2018), se articuló con el surgimiento de la antropología y arqueología, y la emergencia de un nuevo discurso sobre la sociedad mapuche que los veía y trataba como un pueblo “en vías de desaparición”.

Hasta 1850 el acceso a la cultura material mapuche era bastante restringido para quienes buscaban crear colecciones. Tal como atestiguan distintos expedicionarios científicos, entre ellos Gay, Maas, Cox y Treutler, los límites geográficos eran concretos y suponían enormes obstáculos para el conocimiento del territorio. Estas circunstancias se transformaron cuando los intereses geopolíticos y económicos del gobierno chileno se volcaron en una política de colonización y ocupación militar, marcada por distintos sucesos, como la Ley de Colonización de 1845 para los territorios mapuche-williche que estaban ubicados entre Valdivia y Puerto Montt, o la exposición de Cornelio Saavedra y su Plan de Ocupación en 1861 y la fundación de Lebu (Bengoa, 2008; Ferrando, 2012).

La incidencia de la expansión dio pie a experiencias de inmersión y recolección de “objetos indígenas” que pavimentaron el suntuoso acervo que recepcionaron instituciones metropolitanas. Tal es el caso del Museo Nacional que, bajo la dirección de Rodolfo Philippi desde 1853, engrosa sus colecciones a partir de tres fuentes principalmente: los colonos alemanes que se establecieron en Valdivia, Osorno y Llanquihue, las misiones evangelizadoras y los militares involucrados en la conquista y exploración (Gänger, 2014). En un trabajo más reciente sobre la misma institución, Polanco (2019) agrega la importancia que tuvieron funcionarios públicos en la recolección de estas piezas.

Como se observa, el coleccionismo de objetos mapuche por parte de los primeros museos del país replicó la estructura canónica de organización de esta institución, desde una periferia que se “descubre” hacia un centro que actúa como “punto de recolección” (Clifford, 1999). En este caso, el desplazamiento de aquellos objetos se da desde el territorio del Wallmapu recientemente colonizado a la capital santiaguina; custodiándose y exponiéndose en edificios gubernamentales y en las nacientes sociedades científicas. No es menor que antes de

1941 no se haya instalado en Temuco una institución que albergara colecciones de este tipo, a pesar de que ya circulaba una demanda por constituir un espacio de esas características. Esta iniciativa se discutió en distintos congresos científicos desde 1902, pero sólo pudo ser concretada a partir del decreto N°735 del Ministerio de Educación que mandató la creación de un Museo Araucano (Oliver, 1941).

En el transcurso de la acumulación de materialidades indígenas - no sólo mapuche - en colecciones públicas y privadas, la antropología y la arqueología trazaban sus primeras bases disciplinares a nivel nacional. En general, los investigadores que se abocaron al estudio de la cultura mapuche a fines del siglo XIX y principios del siglo XX estuvieron marcados por una tradición disciplinaria alemana (Pavez, 2015), impronta que se extendió al único proyecto museal de carácter antropológico que se concretó en el país: el Museo de Etnología y Antropología (MEA) (Alegria, 2019b).

En este marco, se destaca principalmente la labor que realizaron Max Uhle, Aureliano Oyarzún, Martín Gusinde, Tomás Guevara y Ricardo Latcham. Sus trabajos, además de configurar un campo antropológico y arqueológico inicial, resultaron claves en la elaboración de un discurso de la sociedad mapuche como un pueblo en vías de desaparición (Gänger, 2014; Mora y Samaniego, 2018; Pavez, 2015). Esta afirmación, que posee un correlato en los procesos de colonización a nivel americano, en Chile se manifestó no sólo en escritos científicos, sino también en reportes militares y discursos políticos de la época que aludían a la inexorable desaparición de las “razas primitivas” a causa del avance de la modernización y la civilización. De allí que no sea fortuito que la conformación de colecciones y disciplinas convergiera con las pretensiones del Estado chileno y su concreción en la “Pacificación de la Araucanía”. Acerca de esta relación entre ciencia y política, la historiadora Stefanie Gänger señala que la afirmación de la desaparición de los mapuche por parte de los investigadores era performativa, es decir, actuaba sobre el mundo al mismo tiempo que lo describía (2014).

En la medida que tomaba terreno el discurso de la desaparición del pueblo mapuche, también se catalogaron sus materialidades como antigüedades (Gänger, 2014). La categorización de los objetos indígenas bajo esta denominación en Chile surge de la mano de antropólogos, arqueólogos y anticuaristas en el curso del siglo XIX, noción que se instala a fines del mismo periodo entre las clases medias y altas. De hecho, la nobleza terrateniente, la burguesía urbana y miembros de órdenes clericales participaron activamente en la conformación de sus propias colecciones y su exhibición en contextos privados, además de aportar a instituciones públicas a través de la cesión de objetos. La construcción de la noción de antigüedad se elaboró a partir de todo aquello que sobraba de un tiempo pasado. Debe destacarse que la construcción de una antigüedad no estaba acompañada de una certeza comprobable de la larga existencia de un objeto, sino que más bien refería a una asociación con lo indígena y un pasado precolombino (Gänger, 2014).

Las antigüedades aparecían en avisos de venta y subasta en periódicos, como *La Época* y *El Diario Austral* de Temuco, dando cuenta del mercado que emergió en torno a es-

tos objetos. La relevancia de la noción de “antigüedad” también incide en la formación de la “Sección de Antigüedades y Etnografía” del Museo Nacional de Santiago, que pasa a ser denominada “Museo Etnográfico y de Antigüedades” en el Reglamento de 1858 de la institución (Polanco, 2019). La colección y su disposición al público buscaba “determinar un vínculo de base territorial con la *patria americana*” (Polanco, 2019, p. 80). La sección de antigüedades refería a los vestigios materiales de los antiguos habitantes del continente, mientras que la de etnografía apuntaba a los “pueblos salvajes” que convivían con la “civilización” y se concibieron como otredad.

### DESPOSESIÓN COLONIAL Y RÜTRAN: EL CASO DE LA COLECCIÓN DOYHARCABAL

Como hemos señalado, la formación de colecciones etnográficas mapuche está estrechamente ligada a la instalación del colonialismo en Wallmapu. Con relación al *mapuche rütran* (platería mapuche) y la recolección de estos acervos, es posible caracterizarla como una forma de desposesión colonial que se refleja en la ruptura de dinámicas y prácticas culturales propias del mundo mapuche por la falta de una base sociopolítica y económica que había sostenido la abundante confección de platería (Painecura, 2011).

Según diversos estudios (Aldunate, 1983; Campbell, 2015; Flores, 2013; Morris, 1987, 1997) lo que actualmente conocemos por “platería mapuche” responde a un momento de cambio en la producción de estas piezas que ocurrió sobre su materialidad, pues como destacaron diversos cronistas y expedicionarios hasta mediados del siglo XIX (Maas, 1950; Ried, 1920; Smith, 1914), varias piezas del *rütran* estaban confeccionadas de plata pero también de materiales naturales como *llangka* o chaquiras (González Caniulef, 2019), tales como los *trarüpel*, *trarükuwü*, *tapalwe*, *trapelakucha*. En dicho periodo, éstas comienzan a ser confeccionadas con plata principalmente, como lo recuerda Pascual Coña en el apartado de sus memorias, dedicado al *rütran* (Coña, 2006; Moesbach, 1930). En ese contexto, dado que la producción de platería mapuche se obtenía también de la fundición de monedas de plata, se generó una escasez de circulación de éstas en fuertes y plazas fronterizas ya que, al ingresar a territorio mapuche, los *rütrafe* (plateros) las fundían para confeccionar joyas, despojándolas así de su valor de uso y su valor de cambio (Menard, 2018).

La acumulación de prendas de plata distribuidas en la zona asombró a los viajeros, destacando, por sobre todo, el ajuar de plata que formaba parte del apero de montar que tenían los caciques y la enorme cantidad de joyas que tenían las mujeres. Algunas de las razones de esta cantidad de plata las aporta Flores: “Es indudable que el crecimiento de la riqueza mapuche, producto de un incremento del tráfico ganadero, tuvo su contraparte en el aumento del volumen y complejidad de la platería que se fue confeccionando” (2013, p. 832).

Ahora bien, como hemos señalado, luego de la “Pacificación de la Araucanía” y la pérdida de la soberanía mapuche, los procesos de colonización comenzarán a masificarse en otros territorios. De igual forma, ya estaba vigente la Ley de Radicación conducente a parcelar y dinamizar

aún más los pocos territorios indígenas que quedaron en manos mapuche, es decir, las 500 mil hectáreas de tierra de un total de 10 millones aproximadamente (Nahuelpan, 2013).

En este contexto llega Pedro Doyharcabal<sup>3</sup> a la Araucanía colonizada, empresario agrícola que arribó a Chile en 1893 y desde entonces entabla redes con la colonia vascofrancesa ya asentada en la zona de Cholchol. Con los años sería un personaje reconocido dentro del mundo comercial de la zona. Según Etxarri, que ha estudiado la colonia vasca en Chile, “era propietario de una casa comercial y del fundo Cholchol, dedicado a la siembra de trigo y la compra-venta de productos del país. Doyharcabal tenía establecida su residencia urbana en la Avenida Alemania de Temuco y era también aficionado y un gran coleccionista de joyas, utensilios y arte mapuche tradicional” (2004, p. 140).

En este sentido, como ha señalado Flores (2013), el empobrecimiento de la sociedad mapuche tras el proceso colonial es uno de los detonantes que posibilita la compra-venta de joyas de plata y la adquisición de éstas en manos de particulares, de casas comerciales ya asentadas luego de la Ocupación, como también, en instituciones metropolitanas nacionales e internacionales. Si bien ya existían antecedentes de la desposesión por robo (Morris, 1997) o saqueo de tumbas para museos internacionales a través de expedicionarios como Gustave Verniory (2005), el momento de mayor traspaso forzado es posterior a la Ocupación, cuando se incrementa el saqueo, robo o compra fraudulenta. Flores (2013) señala que la venta y empeño de joyas fue una medida extrema realizada por la sociedad mapuche empobrecida para suplir la carencia alimentaria, cuestión que generaría un gran comercio en La Frontera, también motivado por el discurso prevaleciente de que este pueblo iría a desaparecer.

Este aspecto nos parece determinante porque da cuenta de la modalidad de obtención que revistieron las colecciones que distintos particulares lograron conformar, insistimos, en el contexto de despojo estructural del pueblo mapuche. Ese es el caso de Pedro Doyharcabal, tal como lo indica la entrevista que dio a la *Revista Zig-Zag* con motivo de la incorporación de su colección a la Universidad de Chile:

Recuerdo que llegando compré unas espuelas con cadenilla, luego unos estribos y otros arreos que me gustaba lucir cuando salía a caballo, luego preferí guardarlas cuando me hice de alguna curiosidad y, finalmente, me hice francamente coleccionista a medida que aumentaba mis adquisiciones (...) Fue lo primero que junté [*chaway*, zarcillos de plata] cuando las indias venían al almacén y bodega que yo tenía en Cholchol, a tentarme con su compra. Generalmente, me cambiaban sus piezas por mercaderías, pues tienen la superstición de no venderlas por dinero (“Quedaré en Chile”, 1946, p. 50).

<sup>3</sup> El nombre real era Jean Pierre Doyharçabal Causse, nacido en 1845, en Espelette, Francia. A menudo se altera su apellido por “Doyharcabal” (sin “ç”). Para este artículo hemos mantenido esta última forma de escritura dado que es así como más comúnmente se le refiere en la bibliografía.

Este fragmento evoca la intención progresiva de ir acumulando un cierto tipo de patrimonio material más allá de sus negocios agrícolas y que, comprendido desde la perspectiva de la “curiosidad” o la “antigüedad”, fue tomando forma en una variedad amplia de tipologías de piezas de platería mapuche. Por otro lado, es también curioso que Doyharcabal mencione la oferta de estas joyas por parte del mundo mapuche y brinde una dudosa explicación del por qué no esperan dinero a cambio. Sin embargo, en la misma entrevista da cuenta de otro tipo de dinámicas que esclarecen el valor de las transacciones:

Unas estribas las cambié por ají; el freno de la cabezada de plata lo adquirí comprando el boleto de una agencia de Temuco donde estaba empeñado; una “quitra”, o sea una cachimba de plata, me la vendió un comerciante ambulante que la trajo de Lonquimay; un par de espuelas, dos aros grandes y una cabeza de tupu, más una calabaza, fueron encontrados bajo la tierra en el cerro de Cotopilla, cerca de Temuco, las que adquirí cambiándolas por ovejas (“Quedará en Chile”, 1946, p. 50).

Hacia 1910 su colección ya representaba un acervo significativo en la Araucanía. Así lo señaló Ricardo Donoso (1970), ex director del Museo Araucano, a propósito de las experiencias previas que iban destinadas a crear un museo en Temuco y qué colecciones podrían conformarlo: “Corría el año 1910, cuando algunos círculos entendidos en la materia, vinculados a las actividades histórica y educacionales, dijeron que era necesario reunir las colecciones de Doyharcabal, Vhymeister y de la familia Anselme, especialmente platería y objetos mapuche” (1970, p. 24).

Precisamente, una entrevista cercana a este periodo realizada a Atilio García, jefe de la conocida tienda de remates “La bienhechora”, donde Doyharcabal también compraba, corrobora la importancia de su colección y además aporta datos de cómo la fue recolectando:

Este caballero ha vivido siempre en el campo y en contacto directo con los indios, por lo que sin grandes sacrificios y sin mucho desembolso ha logrado reunir objetos en buen número (...) Respecto a la [colección] del señor Doyharcabal, la que conocemos perfectamente, puede valer \$15.000, siempre que todas las especies sean legítimas (“Las mejores colecciones de artículos y joyas araucanas”, 1921, p.1).

Este último aspecto es clave, puesto que nos vislumbra un intenso comercio en que las piezas de *rüttran* ya eran falsificadas. En este sentido, cobra relevancia la noción de falsificación, puesto que el valor que se le asignaba a las “antigüedades” constaba de características específicas como un estilo, una forma y una materia anquilosada al pasado reciente que representaba el apogeo del *rüttran* y que se contextualizaba en la época del Wallmapu independiente. Estos cambios y transformaciones quedaron plasmados en algunas monografías que se abocaron a la platería mapuche y que abrieron la discusión desde lo etnográfico hacia lo artístico, entre ellas, las de Tomás Guevara (1925) y, por sobre todo, las de Claude Joseph (1928, 1931).

LA PERSPECTIVA ARTÍSTICA DEL *RÜTRAN* EN GUEVARA Y JOSEPH

Desde principios del siglo XX, la platería mapuche solía estar incorporada en los estudios araucanistas en los apartados que trataban sobre las “artes e industrias”. Si bien eran más descriptivos que analíticos, consideraron la dimensión de la platería no sólo remitida al ámbito de la ornamentación según las nociones de “lujo” o “adorno”, sino que también significaban un ámbito desde donde pensar lo sagrado y lo simbólico y, en un grado incipiente, lo artístico.

A diferencia de estos escritos, un primer texto elaborado a modo de monografía (escrita en inglés) fue realizado por Tomás Guevara (1925) con ocasión de la visita del Príncipe de Gales. En esta publicación Guevara señala: “The silver-smith is called in the araucanian language «retrafe» and «retra» his work. Some of these workmen are real artists for their fine workmanship and the imagination reflected in details aggregated to the ancient models” (p. 9)<sup>4</sup>. Esta referencia releva la función del *rütrafe* como un oficio importantísimo que seguía su curso aún en las décadas posteriores a la Pacificación. Cabe recordar que, tal como indicaron Smith (1914) y Ried (1920), los caciques más poderosos, conocidos como *ülmen*, tenían en su hogar a su propio platero que les confeccionaba sus piezas, denotando así la importancia de este saber en la sociedad mapuche. Luego, más específicamente cuando Guevara señala la presencia antropomórfica en las artes mapuche, nos indica que éstas parecieran no ser tan recurrentes: “Araucanian figures are only adjoinments for ornaments or other artistic caprices” (1925, p. 14)<sup>5</sup>. A pesar de lo esquivo de ambas referencias, a nuestro parecer, esta publicación de Guevara permite caracterizar el *rütran* como una producción que atañe a un saber hacer y, por lo tanto, más emparentada a una técnica que se concibe como una forma de arte particular en el mundo mapuche.

Sin embargo, tres años más tarde, cuando se publica la primera monografía de Claude Joseph, esta dimensión será mayormente problematizada. La importancia de esta publicación radica en que Joseph trabajó en específico con la colección de Pedro Doyharcabal (Figura 1) entre los años 1925 a 1927. Hippolyte Janvier, más conocido como el hermano Claude Joseph, fue un sacerdote de las Escuelas Cristianas, pero además entomólogo y naturalista, y de su paso por Wallmapu, destacan sus estudios etnográficos, siendo el autor que más tempranamente abordó las artes mapuche desde una perspectiva amplia y que plasmó en monografías fundamentales relacionadas a los textiles, trabajos en madera, líticos y platería (Vargas Paillahueque, 2019).

En lo que nos atañe, esta publicación sobre platería fue publicada en los *Anales de la Universidad de Chile* y constituye un estudio detallado de las tipologías de piezas mapuche, acom-

<sup>4</sup> Traducción propia: “El platero es nombrado en lengua mapuche como “retrafe” [*rütrafe*] y “retra” [*rütran*] su trabajo. Algunos de estos hombres son verdaderos artistas por sus finas habilidades e imaginación que se refleja en detalles agregados a modelos antiguos”.

<sup>5</sup> Traducción propia: “Las figuras araucanas son sólo anexos para adornos u otros caprichos artísticos” (1925, p. 14).

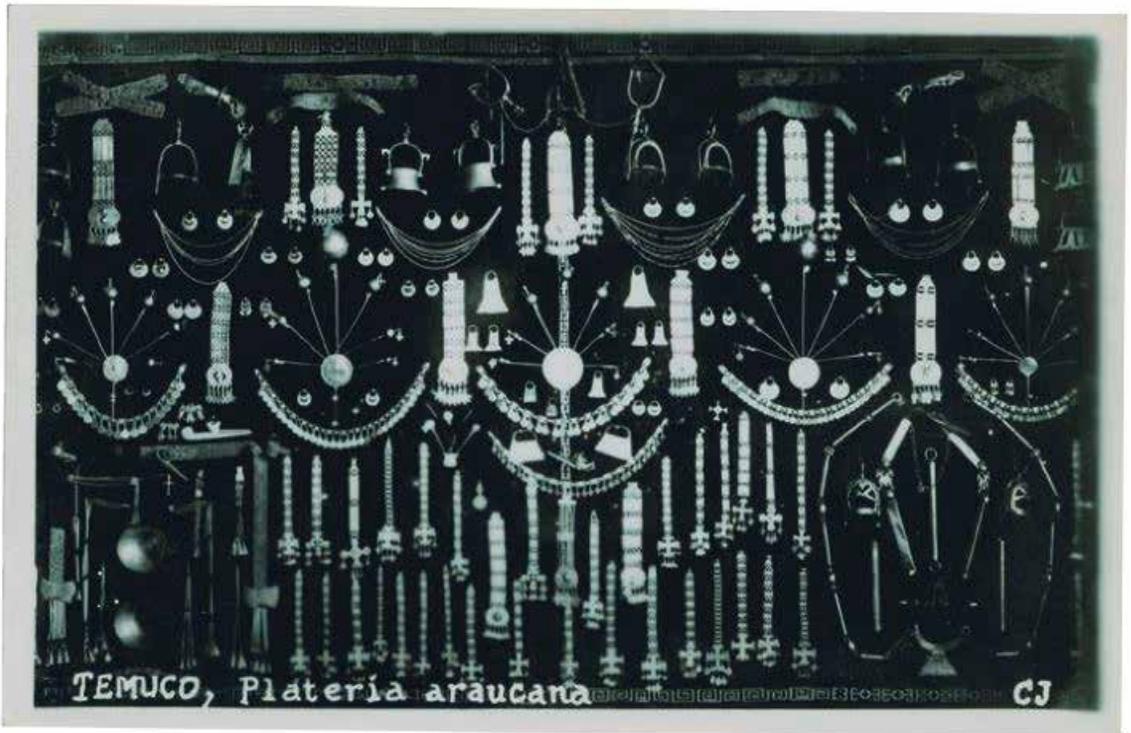


Fig. 1. Colección Doyharcabal. Claude Joseph. «Temuco, Platería araucana» [tarjeta postal], s. f. La imagen aparece reproducida en Joseph (1928, p. 121). Museo Histórico Nacional, n° inv. 3-40781.

pañada de fotografías e ilustraciones explicativas. Joseph se valió de tres fuentes para elaborar este estudio: conversaciones con caciques antiguos, visitas a tiendas de empeño y consulta de colecciones particulares y, de estas últimas, se incluyó la colección de Pedro Doyharcabal. Al igual que Guevara, Joseph entabla la influencia del mundo inca en la confección metalúrgica mapuche, pero también da cuenta de cómo esta práctica se ve influenciada por los comercios fronterizos y que algunas tipologías ecuestres y guerreras provenían de ese intercambio. El fragmento que Joseph destina a caracterizar la colección nos parece importante. Citamos en extenso:

El señor don Pedro Doyharcabal ha puesto a mi disposición la riquísima colección que ha reunido en Cholchol durante treinta años de relaciones diarias con los indígenas. Esta hermosa colección, señalada a todas las personas notables que visitan el sur de Chile como lo más digno de verse en Temuco, es de inapreciable valor por la antigüedad de algunas prendas, por la presencia de otras que ya no se hallan en ninguna parte, por la enorme cantidad de material acumulado y por la formación de series cuidadosamente seleccionadas. Es, probablemente, la más completa que se haya reunido sobre artículos de factura indígena, y ella por sí sola constituye un conjunto muy representativo de la cultura artística de los araucanos. Importantes instituciones científicas extranjeras se interesan por la adquisición de

estos valiosos objetos, obra de una de las razas más célebres de la tierra. La salida de estos documentos a país extranjero sería una pérdida muy sensible para Chile. Atendido muy amablemente por el autor de esta colección, he estudiado la parte decorativa de sus piezas más importantes y dibujado fragmentos de ellas. Algunas fotografías representan varias series de adornos y permiten formarse idea bastante exacta de sus variedades (Joseph, 1928, pp. 121-122).

Como señalamos, estas características hacían de la colección de Doyharcabal un "atractivo turístico" de la ciudad de Temuco. Por cierto, el hablar de una "cultura artística" paralelamente a la noción de "antigüedad" nos habla de una perspectiva de abordaje distinta y amplia para estos objetos y piezas de arte mapuche.

Esta premisa llevará al autor a identificar ciertos patrones transversales de este arte y que se hallan, por ejemplo, en *shikill* o *trapelakucha*. Así lo expone: "(...) En ellos aparecen aplicados con mucho arte los principios de repetición, de alternación y de simetría" (1928, p. 147). Además, señala las intervenciones que se hacen sobre objetos previamente confeccionados y que, desde los tiempos de comercio fronterizo, eran posteriormente modificados: "Los mates y las bombillas son comunes en las rucas y en las casas de préstamos. Casi siempre son verdaderas obras de arte confeccionadas por partes separadas y montadas enseguida" (1928, p. 155).

A pesar de estas consideraciones, antes de pasar por el análisis de distintas piezas, el autor deja previamente señalada una diferencia y posicionamiento:

Al hablar de la platería de los araucanos no pretendo igualar sus producciones a las de los artistas del Egipto, de la Grecia y de Roma, que fabricaron copas y vasos de gran perfección, sino mostrar sus aptitudes para obras cultivadas con esmero en los países civilizados y los resultados apreciables que ya han obtenido (1928, p. 129).

Esta especie de ambigüedad es posible distinguirla como parte del pensamiento de época del cual Joseph no estuvo exento y que minorizaba la producción material del mundo mapuche. A pesar de que muy pocos escritos lograron cruzar ese umbral, lo que queremos reivindicar es que, inclusive bajo esa perspectiva, la platería mapuche fue abordada y concebida como una producción cultural que denotaba una concepción aún incipiente de un arte indígena. Es decir, estos autores la concebían y caracterizaban como una práctica y un saber que era necesario dejar escrito y que, al igual que el pueblo que la confecciona, podría también desaparecer. Así lo consta claramente el autor:

Estas formas interesantes desaparecerán con los viejos mapuches. La juventud araucana abandona el traje nacional y adopta los usos de la vida moderna: Los plateros trabajan menos; los veteranos del arte mueren y no son reemplazados. Los profesionales de hoy son escasos y su preparación parece muy inferior a la de

sus mayores. La aparición, en las colecciones del norte, de objetos imitados de los indígenas y fabricados para la venta, hace temer que en pocos años más sea difícil estudiar la verdadera platería araucana. Por estos motivos sería de desear un estudio más amplio sobre esta materia. Si bien es cierto que la platería de los araucanos no tiene ningún valor prehistórico, no se puede negar que representa una etapa interesantísima en la vida, industrial y artística de la valiente raza araucana (1928, p. 158).

Ahora bien, como indicamos, durante la primera mitad del siglo XX la noción de “antigüedad” transita progresivamente hacia una valoración *per se* que da cuenta de un cimiento sobre el que reposa una temprana concepción del arte mapuche y que algunos autores lograron identificar. Por cierto, en un periodo de desposesión, Joseph pareciera denotar que la “salvaguarda” de estas antigüedades garantiza la perpetuidad de su “originalidad”. Por lo tanto, bajo esta concepción, la formación y adquisición de colecciones de esta naturaleza constituiría un propósito del cual diversas instituciones nacionales se esmerarán en poder adquirir con el fin de acaparar no sólo un vestigio concreto y claro del arte mapuche, sino que una etapa de la “vida nacional”.

#### POR UN ARTE NACIONAL: LA ADQUISICIÓN DE LA COLECCIÓN DOYHARCABAL EN EL DEBATE SOBRE LO POPULAR E INDÍGENA

Como sostuvimos, la colección de platería mapuche de Doyharcabal ya era tratada como un acervo importante y significativo de la cultura regional y un “atractivo digno de ver”. Estas consideraciones la distinguieron como una muestra representativa y genuina de la cultura artística mapuche.

El 19 de agosto de 1946, en el marco de las celebraciones por la Semana del Folklore Chileno, la Universidad de Chile exhibió la Colección Doyharcabal, la que adquirió ese mismo año para el recién inaugurado MAPA. En el folleto de difusión del evento, justamente, se resaltaba la importancia de la incorporación de esta colección al patrimonio de la Universidad de Chile:

Uno de los números más importantes del programa oficial en celebración de la Semana de Folklore de Chile, es, sin duda, la exhibición de la colección de platería araucana y otros objetos indígenas (...) este valiosísimo conjunto de piezas documentales representa el conjunto más numeroso que existe de plata elaborada por nuestros aborígenes. Sube de cuatrocientos el número de unidades que la constituyen y entre ellas hay muchas que son únicas en los museos chilenos y extranjeros. La Universidad de Chile acaba de adquirirla para el Museo de Arte Popular y esta es la primera vez que se exhibe como bien universitario (Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, 1946, p. 26).

Los primeros registros oficiales sobre la adquisición de la colección remiten a octubre de 1945, momento en que se comisiona a Tomás Lago, Eugenio Pereira Salas y José Perotti para evaluar los objetos que la componían, a fin de solicitar al Ministerio de Hacienda los fondos necesarios para su adquisición (MAPA, 1945). Llama la atención que en el avalúo participara, junto al escritor y fundador del MAPA, Tomás Lago, un historiador interesado en los estudios de folklore, como lo fue Pereira Salas, que en ese momento se desempeñaba como Profesor Jefe del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad, y el escultor Perotti, Director de la Escuela de Artes Aplicadas; y que no fuesen convocados especialistas vinculados a la etnología, lo que habla, al menos, de una apertura disciplinar en la comprensión de esta clase de objetos.

Luego, otro documento, transcrito del decreto N°145 del Ministerio de Educación Pública, señalaba que se autorizó a Juvenal Hernández, rector de la Universidad de Chile, a girar contra la Tesorería Provincial de Santiago la suma de 100.000 pesos para cubrir la primera cuota de la compra de la colección (MAPA, 1946). Finalmente, la Universidad pagó un total de \$350.000 por concepto de adquisición. Esto suscitó un amplio debate sobre el destino final que debía tener dicho conjunto, al entrar en disputa con el Museo Araucano de Temuco<sup>6</sup> (actual Museo Regional de la Araucanía):

El Museo Araucano de Temuco, con legítimo derecho, puede ser el guardador de una de las más valiosas colecciones de objetos de arte en platería y alfarería, piezas de uso doméstico y vestimentas de antiguas generaciones de araucanos que poblaron la zona comprendida de Bio Bio al sur (...) esta colección fue ofrecida en venta al Museo Araucano de Temuco en la suma de \$360.000, pero por la falta de fondos no se pudo hacer esta valiosa adquisición. Posteriormente la Universidad de Chile la adquirió en \$350.000.- y durante la Semana Folklórica la exhibió con gran éxito ante miles de personas que desfilaron por la sala de Exposiciones de la Casa Central Universitaria (...) en opinión del propio Director General de Museos, Archivos y Bibliotecas, la valiosa colección recientemente adquirida por la Universidad de Chile, debe ser destinada al Museo Araucano de Temuco, que es el único en su género que existe en el país” (“Debe ser traída a Temuco”, 1946, p. 9).

Esta disputa, más que advertir el lugar preponderante de la Universidad como organismo paraestatal organizador de la cultura en el periodo (Subercaseaux, 2011), evidencia que la compra no fue una decisión súbita. Diversos antecedentes explican esta acción y ofrecen puntos de entrada para distinguir la singularidad que tuvo el agenciamiento que se hizo de esta colección para la Universidad, razón por la que distintas personalidades contribuyeron a

<sup>6</sup> Para dimensionar la envergadura de la adquisición, y la posición asimétrica en que se encontraba el Museo de Temuco dentro de las negociaciones, hay que consignar que, para su instalación, cinco años antes, recibió 50.000 pesos desde la Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos (Oliver, 1941).



Fig. 2. Portada de catálogo *Colección Pedro Doyharcabal de platería araucana y otros objetos indígenas chilenos* (1946). Santiago: Museo de Arte Popular. Biblioteca MAPA.

su difusión y posterior adquisición, posicionando una valoración estética que hasta el minuto no habían obtenido objetos similares a nivel institucional, y que, sumada a la inscripción etnográfica, otorgaría a la colección una condición híbrida a nivel de comprensión y circulación. Como veremos, esto obedece a una concepción artística *sui generis*, si atendemos a las nociones de arte indígena y arte popular que circulaban en el periodo.

En primer término, debemos al proceso de reforma a la educación artística de 1927, dirigida por el pintor y músico Carlos Isamitt<sup>7</sup>, la consideración y valoración estética del arte indígena y el arte popular, los que eran vistos como una base para la producción de un arte “nacional” (Castillo, 2010; Lizama, 2001), hecho posibilitado por el cariz cultural nacionalista y productivista que impulsó la dictadura de Ibáñez. El nuevo programa de la Escuela de Bellas Artes, dependiente de la Universidad de Chile, giraba en torno a tres ejes muy claros: “difundir los conceptos estéticos que inspiran al mundo moderno”, conocer “las grandes culturas pretéritas” y “estimular la formación de un arte nacional basado en elementos pro-

<sup>7</sup> Carlos Isamitt (1885-1974), compositor y pintor chileno que se destacó por su trabajo vinculado al pueblo mapuche. En 1927 fue nombrado Director General de Educación Artística, cargo que implicaba la dirección del Museo de Bellas Artes, la Escuela de Bellas Artes y el Conservatorio de Música.

pios” (“Orientación”, 1928, p. 1). En síntesis, se perseguía la modernización de los lenguajes artísticos fundados en elementos vernáculos para impulsar un “arte propio”.

La búsqueda de la identidad cultural en el plano artístico adoptó una influencia directa de los motivos ornamentales del arte indígena del pasado, como la alfarería, y que impulsaron estudios comparativos respecto al estilo formal presente en las expresiones de distintos pueblos indígenas<sup>8</sup>. Esta perspectiva, la de la adopción de los motivos indígenas en la enseñanza artística, se vio influida por el proceso de reforma cultural llevada adelante en México posrevolucionario por el filósofo y Secretario de Educación, José Vasconcelos<sup>9</sup>.

Otro aspecto que podría haber definido el interés de la Universidad por quedarse con la colección fue el deseo de recoger la implementación de un Museo de Arte Popular e Indígena, que iba a funcionar como un apéndice del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) (“Museo de arte popular e indígena”, 1928). Pese a que la iniciativa no llegó a concretarse, la existencia de instituciones museales previas que ya albergaban colecciones con objetos que pertenecían a ambas categorías -el MEA y el Museo Nacional- viene a confirmar que este proyecto tenía una función diferente, pues lejos de ser otro espacio de acopio de materiales de estudio para especialistas y sociedades científicas, una institución de esta índole en el MNBA tendería a dar cumplimiento a los ejes de la reforma, en tanto espacio de exhibición para estimular la creación de un arte nacional. Al respecto, en prensa se hablaba de los alcances a los que aspiraba la iniciativa:

los araucanos en sus platerías, en los tejidos, en sus instrumentos de música, en su alfarería (...) la cestería de Linares, los trabajos en cuero, las monturas y las espuelas de Chillán, los cacharros de Temuco, las gredas maulinas (...) constituirán ese necesario Museo Popular que tanto reclama la curiosidad de los extranjeros que llegan a Chile y que tanta utilidad deberá prestar para el estudio de nuestros planteles de enseñanza pública (“Museo de arte popular chileno”, 1928, p. 3).

Pese al entusiasmo que despertaron las artes vernáculas entre estudiosos, artistas e intelectuales y la retórica nacionalista emanada desde el Estado, no debe desestimarse que la visión general respecto al pueblo mapuche, luego de la “Pacificación de la Araucanía”, se transformó en una “cuestión” que demandaba esbozar diversas estrategias y soluciones que se batían entre la asimilación, el confinamiento del pueblo mapuche en las reducciones o la espera de su desaparición.

<sup>8</sup> Cabe citar el estudio de mayor aliento publicado a la fecha, *La alfarería indígena chilena*, realizado por Ricardo Latcham en 1928, y que incluía una serie de ilustraciones que daban cuenta de los estilos locales de los diferentes pueblos estudiados por el autor.

<sup>9</sup> Un ejemplo que grafica este punto se encuentra en el prefacio escrito por Alberto Arellano del manual de dibujo elaborado por el profesor del Instituto Nacional, Abel Gutiérrez, titulado *Dibujos indígenas de Chile* (1929). En este se menciona la relación directa establecida con el proceso mexicano y lo que se buscaba establecer en Chile respecto de una propedéutica para la enseñanza de las artes en base al léxico artístico indígena.

Ahora bien, el ímpetu de la reforma se vio pausado con el abrupto cierre de la Escuela de Bellas Artes, en 1929. Sin embargo, la vinculación entre el desarrollo artístico metropolitano y las artes populares e indígenas siguió su curso. Ricardo Latcham, etnólogo y director del Museo Nacional que en el contexto reformista de la Escuela fue profesor de la asignatura de Historia del Arte Indígena Americano, acabó siendo nombrado como el primer Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en 1929. Para Latcham:

los principios de un arte nacional deben encontrarse en la índole inherente del pueblo. En el caso de Chile no cabe duda que el instinto artístico del pueblo reside en la antigua y hereditaria técnica indígena, que aún sobrevive en el arte y la industria popular, degenerada y modificada quizá por contacto con influencias extrañas, pero latente aún en el alma del pueblo (1929, p. 8).

Esta idea influyó profundamente en el pensamiento de Tomás Lago, declarado discípulo de Latcham (Lago, 1963), artífice de las primeras exposiciones de arte popular chileno y fundador del MAPA.

En este contexto, cabe señalar que no contamos con antecedentes concretos que permitan aseverar con solidez la incidencia de las organizaciones mapuche en la discusión sobre su cultura artística. Si bien existieron instancias previas en donde fue posible plasmar una voz mapuche en el espacio metropolitano de estas discusiones, como la participación de Manuel Manquilef y el cacique Juan Catrileo en la “Exposición Araucana” en el “Primer Congreso Católico Araucanista” de 1916 (Cárdenas, 2016), queda aún por descifrar cómo se articuló una postura mapuche. Sin embargo, hubo autores mapuche que dieron cuenta de la importancia histórica del *rütran* en la primera mitad del siglo XX, visibilizando su apogeo y transformación. Entre ellos, destacamos el comentario de Manuel Manquilef al describir la importancia de la platería en reuniones festivas mapuche:

(..) Elegante i perfectamente adornadas permanecen en ese hermoso dia festivo las lindas muchachas araucanas (...) En esos dias festivos es cuando el hombre mapuche luce su lateada cabalgadura, su choapino, su lama i su hermoso cuchillo de cacha plateada (1911, pp. 20-21).

Por otro lado, Pascual Coña en el apartado “Vestuario y adornos” da cuenta de las transformaciones internas que tiene el *rütran* en la sociedad mapuche, señalando la consolidación del oficio de *rütrafe* (en Moeschbach, 1930).

A partir de 1930, desde la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual -organismo antecesor de la UNESCO perteneciente a la Sociedad de las Naciones-, preocupada por el intercambio intelectual, educativo y cultural en el contexto de entreguerras, se mandató la constitución de filiales en países de diferentes latitudes a lo largo del mundo. La sede local

de la Comisión residió en la Universidad de Chile (CChCI), cuestión que llevó a intensificar sus actividades culturales a partir del segundo lustro de la misma década. Un ejemplo fue la “Primera exposición de arte popular en Chile”, la cual se inauguró en el MNBA y que estuvo auspiciada por la CChCI ocurrida en el verano de 1936. Posterior a esta exhibición, le sucedió una segunda muestra inaugurada el 6 de enero de 1938 bajo condiciones similares, pero esta vez dejando documentación descriptiva y elementos relativos a su realización.

En esta instancia es donde figura la colección de Pedro Doyharcabal, por primera vez exhibida en el MNBA. Como señalamos, esta colección ya era muy conocida en el periodo, en buena medida gracias a los estudios que elaboró Claude Joseph (1928, 1930, 1931).

Una crónica en prensa se refirió negativamente a la exposición de 1938, acusando que no eran los mejores objetos que se podían conseguir respecto a los centros productivos de origen. En cambio, elogiaba la participación de la colección Doyharcabal, destacando el valor estético de los objetos:

lo que viene a salvar este conjunto, es la presentación de arte araucano, gracias a la interesante colección del señor Dayharcabal [sic]. Admiramos aquí principalmente los objetos de plata, la variedad de pectorales, de collares, de alfileres, de adornos para el pelo, de brazaletes y, en fin, de todo lo que constituía las mejores galas del indumento indígena. En materia de estribas hay verdaderas preciosidades (E.B.V., 1938, p. 3).

En 1939 Tomás Lago organizó un envío especial de piezas de arte popular y arte mapuche a la Feria Internacional de Nueva York, comisionado por el Estado. En un texto que preparó para la muestra evidenció las filiaciones del arte popular e indígena a través de la teoría del mestizaje, aludiendo que “these typical products of the Chilean populace whose antecedents rise from the Spanish artisanry on the one hand and from the aboriginal culture on the other” (Lago, 1939, p. 2)<sup>10</sup>. Sin embargo, parte representativa del envío estuvo constituida por arte mapuche elaborado en ese momento, lo que se infiere de su pensamiento, pretendía ser un testimonio material de lo que inexorablemente había asimilado y continuaba asimilando el artista anónimo de Chile.

Finalmente, con motivo del Centenario de la Universidad de Chile, se inauguró en el MNBA la Exposición Americana de Artes Populares, en abril de 1943, muestra que aunó un amplio repertorio de obras de nueve países del continente (Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Guatemala, México, Paraguay, Perú y Venezuela), y que contó nuevamente con el préstamo de la colección Doyharcabal. Su realización fue posible gracias a la gestión conjunta de la CChCI y el Ministerio de Relaciones Exteriores y el trabajo sostenido de Lago. Las piezas de los países participantes de la muestra, en su mayor parte, fueron donadas y pasaron a

<sup>10</sup> Traducción propia: “esos productos típicos del pueblo chileno cuyos antecedentes nacen desde el artesanado español por una parte y de la cultura aborigen por la otra”.

conformar la colección fundacional del MAPA, inaugurado en diciembre de 1944, institución museal dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad.

El discurso pronunciado por Amanda Labarca, Presidenta del Comité Ejecutivo de la CChCI, para la Exposición de 1943, denota la vigencia de las ideas que había planteado la reforma a la educación artística de finales de la década del veinte, respecto al potencial que el arte popular e indígena ofrecía como fuente para un desarrollo artístico original:

querriamos expresar nuestra confianza en que este esfuerzo sirva de base para la formación de un Museo vivo de la cultura genuinamente americana, que muestre en su integridad el proceso histórico-social característico de estos países y donde los estudiosos descubran temas de reflexión y los artistas motivos de acercamiento al fondo milenario de nuestras razas. En la arquitectura simple e ingenua de estos artistas populares, América se revela con una riqueza de variedad y un sentido estético que maravillan. Es tarea ahora del gran artista mostrarla al mundo en obras imprevistas (1943, p. 10).

Junto con ello, en el catálogo de la muestra, Lago amolda la hipótesis de la sobrevivencia, propuesta por Latcham bajo la teoría del mestizaje, sometiendo el componente indígena a una fórmula racial que en sus palabras caracterizaría el arte popular chileno:

Con respecto a otros países de América, Chile presenta características muy definidas como productor de arte popular. Desde luego, y a primera vista, se advierte que los elementos autóctonos son escasos en sus manifestaciones formales directas -de origen indígena elaborado-(...) Este fenómeno está enteramente de acuerdo con la fórmula de raza existente, en la cual el indio fue exterminado y absorbido, es decir, dominado, pero quedó vigente en la masa de la población, a la cual aportó su coeficiente de sangre (1943, p. 74).

Bajo estos antecedentes, el sentido de la adquisición de la colección Doyharcabal por parte de la Universidad en 1946 (Figura 2), vendría a ejemplificar materialmente la hipótesis propuesta por los artífices de su agenciamiento, acopiando este acervo y disponiéndolo en el museo en tanto fuente remota en la “mezcla con lo español”, que explicaría la fisonomía del arte popular chileno, negando su condición de actualidad y presencia, enfatizando, así, la necesidad de contar con el registro de algo que se encontraba a punto de desaparecer, de acuerdo a la óptica del periodo.

## CONCLUSIONES

Los debates sobre el arte indígena en Chile aún son escasos y, en esta discusión, términos como el de artesanía o cultura material predominan en el abordaje de estas expresiones. Como señala Escobar (2008), estos últimos términos han replicado un sistema de jerarquizaciones organizado en torno al concepto hegemónico de arte y que ha conllevado a una infravaloración transversal de las prácticas indígenas. Tal como revisamos, la categoría de “antigüedad” cobró especial relevancia para cimentar el margen de sentido que motivó los procesos de formación de colecciones en un momento particular de despojo y expoliación del pueblo mapuche durante y posterior a la Campaña de Ocupación.

A partir del análisis realizado podemos concluir que estas nociones que sirven para abordar el arte indígena no siempre fueron la forma hegemónica con que tales prácticas fueron tratadas. Particularmente, a través del proceso de formación de la colección de platería mapuche de Pedro Doyharcabal tenemos un caso concreto en que este acervo de piezas sí fue valorado desde otra arista, como fue advertido por Guevara y Joseph, y también en escritos de prensa. Según nuestra perspectiva esto constituyó, de un modo incipiente, las primeras aproximaciones artísticas con que fueron tratadas las producciones indígenas, particularmente el *rütran*.

Sin embargo, más que apostar a un “recambio” de abordaje, planteamos que ambas nociones convivieron y la mirada artística no reemplazó totalmente a la etnográfica, como quedó plasmado en escritos posteriores de la segunda mitad del siglo XX (Castro, 1977; Dowling, 1970a, 1970b; Morris, 1987). Las enunciaciones de época con que se refiere a la colección nos indica la polisemia que tuvo (y tiene aún) el concepto de “arte” cuando se analizan las expresiones de colectivos indígenas colonialmente desplazados de los centros de poder cultural (sociedades científicas, artísticas o la institucionalidad museal). De modo similar, las gestiones que se hicieron por incorporar la colección a la Universidad de Chile convergen con importantísimos debates a nivel institucional sobre la función que tendría lo indígena en el relato de la identidad y el arte nacional. Como planteamos, el hecho de sumar una colección de este tipo a un museo de arte nos habla de tal propósito.

En un contexto de desposesión estructural del pueblo mapuche, la salvaguarda y el deseo de agrupar estas “antigüedades” con miras a conformar una colección pudieron garantizar a futuro la perpetuidad de la “originalidad” de estas piezas, es decir, mientras más “antiguas” más “verdaderas”, y tal criterio fue determinante para hablar de una cultura artística mapuche que heredaba en el siglo XX el esplendor del poder político, económico y social que a finales del siglo XIX se dismanteló. Desde esa época, prevalecía un discurso que apelaba a la progresiva desaparición de este pueblo e, incluso, la platería era vista como una sinécdoque que documentó ese paso, dado que el mismo oficio de *rütrafe* eventualmente desaparecería. Contrario a ello, a pesar del pesimismo estructural de la época, el *rütran* y el pueblo mapuche siguen existiendo y, en la actualidad, su presencia es parte esencial de los lineamientos con que algunos museos e instituciones culturales más recientemente

enuncian procesos internos de reflexión descolonizadora, por ejemplo, haciendo partícipes a destacados y destacadas *rūtrafe* mapuche como productores de conocimientos en labores de documentación, catalogación, curaduría, museografía y difusión (Corporación Cultural Municipal de Los Ángeles, 2021; UCT y Dibam, 2012).

Finalmente, destacamos la importancia de indagar desde una perspectiva crítica la historia de la formación de colecciones no esquivando el pasado colonial sobre las que éstas se construyen, pues tal como señala Alvarado Lincopi, todo museo que trabaja con materialidades indígenas debe partir reconociendo que “la existencia de tales colecciones sólo es posible bajo un determinado contexto histórico que hizo de las vidas indígenas un tema de etnólogos y de exhibiciones museales” (2020, p. 8). En conclusión, legitimar el arte indígena con relación a contextos concretos y aportar de ese modo con procesos de reflexión descolonizadora resulta ser una operación fundamental para seguir esclareciendo un pasado que los museos, a menudo, no quieren exhibir.

## REFERENCIAS

- Aldunate, C. (1983). Reflexiones acerca de la platería mapuche. En A. Aldunate y W. Reccius (Eds.), *Platería Araucana* (pp. 10-15). Museo de Arte Precolombino. Recuperado de <http://www.precolombino.cl/biblioteca/plateria-araucana/>
- Alegría, L. (2019a). *Historia, museos y patrimonio. Discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción, Chile 1830-1930*. Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Alegría, L. (2019b). El Museo Etnológico y Antropológico de Chile y la Gestión del Patrimonio Indígena. En L. Alegría (Ed.), *Historia, museos y patrimonio. Discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción, Chile 1830-1930* (pp. 165-186). Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Alvarado, M., Campos, L., Gallardo, F., Gómez, J., Kalazich, F., Martínez, F., Mege, P., Miranda, P., Ramay, A., Sanfuentes, O., y Ossa, B. (2016). *Patrimonio y pueblos indígenas. Reflexiones desde una perspectiva interdisciplinaria e intercultural*. Centro de Estudios Interculturales e Indígenas y Pehuén Editores.
- Alvarado Lincopi, C. (2020). Objetos petrificados, objetos vivificados. Reflexiones sobre patrimonio, poder y vida mapuche urbana. *Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural*. Recuperado de <https://www.museorancagua.gob.cl/sitio/Contenido/Colecciones-digitales/97801:Las-nuevas-vidas-de-los-objetos-mapuches>
- Arellano, A. (1929). [Prefacio] En A. Gutiérrez, *Dibujos Indígenas de Chile* (p. 3). Imprenta Universitaria.
- Bengoa, J. (2008). *Historia del pueblo mapuche. Siglos XIX y XX*. LOM.
- Campbell, R. (2015). Entre El Vergel y la platería mapuche: el trabajo de metales en la Araucanía poscontacto (1550-1850 d. C.). *Chungará*, 47(4), 621-644. Recuperado de <http://www.scielo.cl/pdf/chungara/v47n4/aop4615.pdf>

- Caputo-Jaffé, A. (2019). ¿Arte o artesanía? Imaginarios occidentales sobre la autenticidad del arte en culturas indígenas. *Aisthesis*, (66), 187-210. <http://doi.org/10.7764/aisth.66.9>
- Cárdenas, M. (2016). El Congreso Católico Araucanista (1916). *Revista de Historia de Chile y América*, 15(2), 55-84.
- Castillo, E. (2010). La Escuela de Artes Aplicadas en la educación chilena. En E. Castillo (Ed.), *Artisanos, artistas, artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*. Santiago: Ocho Libros.
- Castro, O. (1977). *Platería Araucana*. Pontificia Universidad Católica. Sede Temuco. Centro de Implantación de la Plástica.
- Clifford, J. (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- Comunidad de Historia Mapuche. (2013). *Ta ñi fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el País Mapuche*. Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Comunidad de Historia Mapuche. (2015). *Violencias Coloniales en Wajmapu. Awükan ka kuxankan zugu Wajmapu mew*. Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Comunidad de Historia Mapuche. (2019). *¡Allkütunge, wingka! ¡Ka kiñechi! Ensayos sobre historias mapuche*. Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Coña, P. (2006). *Lonco Pascual Coña ñi tuculpazugun. Testimonio de un Cacique Mapuche*. Pehuén.
- Corporación Cultural Municipal de Los Ángeles (2021). *Platería Mapuche. Catálogo Colección Platería Mapuche*. Municipalidad de Los Ángeles.
- Debe ser traída a Temuco valiosa colección de Arte Indígena comprada por la Universidad de Chile (8 de septiembre de 1946). *El Diario Austral Temuco*, p. 9.
- Donoso, R. (1970). *30 años de vida (1940-1970)*. Museo Regional de la Frontera. Padre las Casas: Imprenta San Francisco. Recuperado de [https://www.museoregionalaraucania.gob.cl/642/articles-52998\\_archivo\\_01.pdf](https://www.museoregionalaraucania.gob.cl/642/articles-52998_archivo_01.pdf)
- Dowling, J. (1970a). Indumentaria mapuche. *Revista En viaje*, (436), 11-12.
- Dowling, J. (1970b). La metalurgia entre los mapuche. *Revista En viaje*, (454), 12-14.
- E.B.V. (27 de enero de 1938). Nuestro arte popular. *La Nación*, p. 3.
- Escobar, T. (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Metales Pesados.
- Escobar, T. (2011). Culturas nativas, culturas universales. Arte indígena: el desafío de lo universal. En J. Jiménez (Ed.), *Una teoría del arte desde América Latina* (pp. 31-52). Turner.
- Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*. Servilibro.
- Etxarri, J. (2004). *Euskaldunak Munduan. Vascos en el Mundo 7. Chile y los vascos*. Bilbao: Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco Presidencia del Gobierno.
- Ferrando, R. (2012). *Así nació La Frontera. Conquista, Ocupación, Pacificación (1550-1900)*. Ediciones Universidad Católica de Temuco.
- Flores, J. (2013). La ocupación de la Araucanía y la pérdida de la platería en manos mapuches. Finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. *Revista de Indias*, 73(259), 825-854. Recuperado de <http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/viewFile/944/1017>

- Gallardo, F. (2016). Colecciones precolombinas y sus transmisiones culturales. En M. Alvarado, L. Campos, F. Gallardo, J. Gómez, F. Kalazich, F. Martínez, P. Mege, P. Miranda, A. Ramay, O. Sanfuentes, y B. Ossa (Eds.), *Patrimonio y pueblos indígenas* (pp. 109-120). Santiago, Chile: Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, Pehuén.
- Gänger, S. (2014). *Relics of the Past. The Collecting and study of Pre-columbian Antiquities in Peru and Chile, 1837-1911*. Oxford University Press.
- González-Caniulef, E. (2019). Cuentas vítreas y llangka: nuevas miradas desde la antropología histórica. *Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural*. Recuperado de [https://www.museomapuchecanete.gob.cl/641/articles-93749\\_archivo\\_01.pdf](https://www.museomapuchecanete.gob.cl/641/articles-93749_archivo_01.pdf)
- Guevara, T. (1925). *Araucanian silver - plate: references explaining a collection. Presented to H. R. H. The Prince of Wales by the Chilian Government*. Imprenta Universitaria.
- Instituto de Investigaciones del Folklore Musical. Facultad de Artes de la Universidad de Chile (1946). *Centenario del folklore: festividades de la Semana del Folklore Chileno*. Casa Amarilla.
- Joseph, C. (1928). La platería araucana. *Anales de la Universidad de Chile*, 117-158. <http://doi.org/10.5354/0717-8883.2010.25381>.
- Joseph, C. (1930). Los adornos araucanos de Lanalhue. *Revista Universitaria de la Universidad Católica de Chile*, 15(5-6), 512-518.
- Joseph, C. (1931). La vivienda araucana. *Anales de la Universidad de Chile*, (1), 29-48. <http://doi.org/10.5354/0717-8883.2012.24084>
- Labarca, A. (1943). Notas iniciales. En *Catálogo de la Exposición Americana de Artes Populares*. Universidad de Chile, pp. 8-9.
- Lago, T. (1939). Chilean Popular Art at the New York World's Fair. *Andean Monthly*, Agosto, pp. 2-5.
- Lago, T. (1943). Las artes populares en Chile. En *Catálogo de la Exposición Americana de Artes Populares*. Universidad de Chile, pp. 73-92.
- Lago, T. (1963). Ricardo Latcham, Decano de la Facultad de Bellas Artes. *Noticiario Mensual del Museo Nacional de Historia Natural, Chile* (87-88), 8-11.
- Las mejores colecciones de artículos y joyas araucanas. (1 de mayo de 1921). *El Diario Austral de Temuco*, p. 1.
- Latcham, R. (1928). *La alfarería indígena chilena*. Santiago: Universo.
- Latcham, R. (1929). Prólogo. En A. Gutiérrez, *Dibujos Indígenas de Chile* (p. 8). Imprenta Universitaria.
- Lizama, P. (2001). El cierre de la escuela de Bellas Artes en 1929: propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena. *Aisthesis*, (34), 134-152.
- Maas, C. (1950). *Viaje a través de las provincias australes de la República de Chile desde Enero hasta Junio de 1847*. [s.n.]
- Manquilef, M. (1911). Comentarios del Pueblo Araucano (la faz social). *Revista de Folklore Chileno*, 2(1), 5-60.

- MAPA. (1945) Oficio de E.L. Marshall, secretario General de la Universidad de Chile al Museo de Arte Popular Americano, 05 de octubre de 1945. Archivo histórico MAPA.
- MAPA. (1946) Oficio de E.L. Marshall, secretario General de la Universidad de Chile al Museo de Arte Popular Americano, 08 de marzo de 1946. Archivo histórico MAPA.
- Menard, A. (2018). Sobre el valor y el archivo: monedas chilenas y platería mapuche. *Aisthesis*, (63), 171-182. <http://doi.org/10.7764/aisth.63.8>
- Millalén Paillal, J., Marimán Queménado, P., Caniuqueo Huircapán, S., y Levil Chicahual, R. (2006). *¡...Escucha, winka...!: cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro*. LOM Ediciones.
- Moesbach, E. W. (1930). *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Imprenta Universitaria.
- Mora, H., y Samaniego, M. (Eds.) (2018). *El pueblo mapuche en la pluma de los araucanistas. Seis estudios sobre construcción de la alteridad*. Ocho Libros.
- Morris, R. (1987). *Plata de la Araucanía: Colección Raul Morris von Bennewitz*. SAF.
- Morris, R. (1997). *Los Plateros de la Frontera y la Platería Araucana en el proceso caratulado “Salteo al Cacique Huenul” (1856-1860)*. Ediciones Universidad de La Frontera.
- Muñoz, G. (2017). *El arte indígena americano en los museos españoles. Propuesta de acción didáctica* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Museo de arte popular chileno. (9 de mayo de 1928). *El Mercurio*, p. 3.
- Museo de Arte Popular e Indígena. (17 de enero de 1928). *El Mercurio*, p. 11.
- Nahuelpan, H. (2013). Formación colonial del Estado y desposesión en Ngulumapu. En Comunidad de Historia Mapuche, *Ta ññ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el País Mapuche* (pp. 123-156). Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Nordenflycht, J. (Ed.). (2019). *Estudios patrimoniales*. Ediciones UC.
- Oliver, C. (1941). *El Museo Araucano de Temuco*. Ediciones Arauco.
- “Orientación” (1928). *Revista de Arte*. 1 (1), 1.
- Painecura, J. (2011). *Charu. Sociedad y Cosmovisión en la Platería Mapuche*. Universidad Católica de Temuco. Recuperado de <http://repositoriodigital.uct.cl/handle/10925/891>
- Pavez, J. (2015). *Laboratorios etnográficos. Los archivos de la antropología en Chile (1880-1980)*. Universidad Alberto Hurtado.
- Penhos, M. y Bovisio, M. (Eds.). (2010). *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos*. Editorial Brujas.
- Polanco, G. (2019). Ancestros y salvajes de la patria. El Museo Nacional de Santiago y la sección de antigüedades y etnografía. En L. Alegría (Ed.), *Historia, museos y patrimonio. Discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción, Chile 1830-1930* (pp. 67-94). Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Quedará en Chile la más valiosa colección de Platería Araucana. (1946) *Zig-zag*, 22 de agosto.
- Ried, A. (1920). *Diario del viaje efectuado por el Dr. Aquinas Ried: desde Valparaíso hasta el Lago Llanquihue y de regreso: (7 de febrero de 1847 al 20 de junio del mismo año)*. Imprenta Universitaria.

- Smith, R. (1914). *Los araucanos, o, notas sobre una gira efectuada entre las tribus indígenas de Chile meridional*. Santiago: Imprenta Universitaria.
- Subercaseaux, B. (2011). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo V: Política y cultura*. Editorial Universitaria.
- Universidad Católica de Temuco y Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (2012). *Travesías de una colección. Retrospectiva de la colección de platería mapuche de la Universidad Católica de Temuco*. Ediciones UC Temuco.
- Vargas Paillahueque, C. (2019). Los aportes de Claude Joseph sobre el mundo mapuche: cultura material y fotografía del Museo Histórico Nacional. *Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural*. Recuperado de <https://www.mhn.gob.cl/colecciones/la-cultura-material-mapuche-bajo-la-mirada-de-claude-joseph/publicaciones>
- Verniory, G. (2005). *Diez años en Araucanía: 1889-1899*. Pehuén.