LA CERÁMICA MAPUCHE A MANO. UNA APROXIMACIÓN ETNOGRÁFICA BASADA EN LAS TÉCNICAS

por

Jaume García Rosselló*

Gonçalo de Carvalho Amaro**

Resumen

El presente trabajo tiene por objetivo proporcionar la base necesaria para comprender los procesos de fabricación de cerámica mapuche en contextos tradicionales. En concreto, nos referimos al territorio que este pueblo originario ocupó al oeste de los Andes y denominado por ellos mismos como *Gulumapu*. Para ello se analiza la producción cerámica actual, a partir de la investigación etnoarqueológica desarrollada por los autores en las provincias de Malleco y Cautín, a la vez que se contrasta con diferentes fuentes etnohistóricas y etnográficas que hacen referencia a dicha tecnología. Como conclusión, se plantea la existencia de la continuidad tecnológica desde al menos los últimos tres siglos. Todo ello, puede resultar de enorme utilidad para los estudiosos de la cultura mapuche y también para los interesados en los estudios cerámicos.

Palabras-clave

Mapuche

Tecnología cerámica

Etnoarqueología

Perspectiva diacrónica

Abstract

This paper aims to provide the necessary basis for understanding the technological processes used in the making of mapuche pottery in traditional contexts. In particular, we focus our attention on the territory that this ethnic group occupied in the west of the Andes and called themselves as *Gulumapu*. We analyze the current pottery production, from a ethnoarchaeological research point of view, developed by the authors in the province of Malleco and Cautin, while contrasted whit different ethnohistorical and ethnographic sources that referer to this technology. In the conclusion, we propose the existence of technological continuity from at least the last three centuries. All this can be of great use to students of the Mapuche culture and also for those interested in ceramic studies.

Keywords

Mapuche

Pottery Technology

Etnoarchaeology

Diacronic perspective

* *Profesor de la Universitat de les Illes Balears.*

** *Centro del Patrimonio Cultural. Pontificia Universidad Católica de Chile. Email: gdecarvalho@uc.cl*

Introducción y antecedentes

El *Gulumapu* hace referencia al territorio que históricamente ha ocupado el pueblo Mapuche al oeste de los Andes (Figura 1). Dicho territorio coincidiría, a grandes rasgos, con la extensión de los complejos arqueológicos Pitren, El Vergel y Valdivia. La coincidencia territorial, así como otro tipo de similitudes como las formas cerámicas y otros elementos de la cultura material, han hecho que diferentes autores planteasen que dichos complejos podrían ser el antecendente de las poblaciones mapuche actuales (Aldunate 1989; Castro y Adán 2002; Dillehay 1990a, 1990b; Quiroz y Sánchez 1997, 2005, entre otros).

De hecho, el estudio de los diferentes periodos alfareros prehispánicos e históricos se ha efectuado fundamentalmente a partir del análisis del material cerámico y más concretamente del procedente de lugares funerarios (Adan y Alvarado 1999; Adan et al. 2005; Aldunate 1989; Dillehay 1990a,1990b, por citar sólo algunos trabajos). No obstante, en la última década se ha ampliado el conocimiento a asentamientos habitacionales (Adán et al. 2001; Quiroz y Sánchez 1997, 2005; Quiroz et al. 1997; Reyes 2010, etc...).

Los trabajos sistemáticos fundamentados también en lugares de habitación han revelado una cronología para el Vergel ubicable entre los siglos X al XVI d.C. (Quiroz y Sánchez 1997; Quiroz et al. 1997; Adán et al. 2001), que estaría ocupando diversos ambientes ecológicos (Adan et al. 2007). Mientras que para el complejo Valdivia a pesar de disponer de escasas dataciones radiocarbónicas, hay un consenso en que es una cerámica más tardía, asociada en ocasiones a elementos europeos y con ciertos ejemplares de alfarería hispana (Bahamondes 2007) y que podría ubicarse cronológicamente entre principios del siglo XV y finales del siglo XVIII d.C. (Mera et al. 2004). Tanto en el Vergel como en Valdivia, las manifestaciones cerámicas coinciden en estar asociadas a una tradición bícroma de rojo sobre blanco que ha sido situada entre los siglos X y XVIII d.C. (Adán et al. 2005). Sin embargo, si tenemos en cuenta aquellos contextos que han sido fechados (Gordon et al. 1972-73; Valdés et al. 1986; Bahamondes et al. 2006), dicho complejo llegaría hasta el siglo XIX. Pero además, entre estas dos manifestaciones cerámicas se aprecian categorías morfológicas similares: jarros simétricos y asimétricos y ausencia de huellas de usos. En este sentido, como han planteado Adan y Alvarado (1997): "*El dominio de la cerámica mapuche constituye un ámbito privilegiado y especialmente sensible para el estudio y conocimiento de la cultura mapuche al contar con referentes de carácter arqueológico, histórico y etnográfico*". No obstante, pese a ciertos elementos como la cerámica, que muestran una clara continuidad, no es nuestra intención considerar a dichos complejos arqueológicos como antecedentes directos de las poblaciones mapuche actuales y asimilarles una carga cultural idéntica.

Estrategia de estudio

De hecho, nuestro objetivo, al igual que han planteado Castro y Adán (2002), no es otro que proporcionar la base necesaria para comprender segmentos de esta cultura diacrónicamente, dada su continuidad poblacional y su cercanía temporal de muchas de sus manifestaciones. Específicamente nos vamos a referir a las técnicas de fabricación cerámica, tanto desde la perspectiva actual como desde la histórica y arqueológica. No se trata, en ningún caso, de establecer analogías hacia el pasado, sino más bien de desarrollar un marco de reflexión que integre los datos etnohistóricos, arqueológicos y etnográficos.

Con este objetivo, y siguiendo los trabajos pioneros de Alvarado (1997a y 1997b), herederos de las grandes obras de etnografía mapuche de los siglos XIX y principios del XX, estamos desarrollando un proyecto sobre la base de la producción cerámica mapuche. Entre otros aspectos, dicho proyecto tiene por objetivo integrar la perspectiva diacrónica en el análisis de la cultura material de las comunidades actuales, si bien hasta el momento nos hemos centrado en las poblaciones alfareras situadas al norte del Bío-Bío (García Rosselló, 2007, 2008, 2009, 2011). Este enfoque particular lo vamos a concentrar en las "*maneras de hacer*", en el modo en el que se fabrican los objetos cerámicos. El modo de fabricación está fuertemente influenciado por el objeto que se pretende elaborar. De la misma forma, el objeto resultante

del proceso de fabricación está condicionado por la manera en que se elabora. Es por ello que nos resulta sumamente sugerente centrarnos en la producción cerámicas como manifestación cultural y artística de una tradición que va a desaparecer, tal como la conocemos, no en la próxima década, sino en los próximos 5 años. Centrarnos en la manera de hacer es centrarnos en la manera en que se da visibilidad a un objeto que va a ser usado y percibido por la sociedad y que se le va a dotar de contenido estético. Entonces ¿por qué no centrarnos en las formas resultantes del proceso en lugar de en el proceso en sí mismo? Precisamente porque el papel social y estético de las vasijas cerámicas mapuche ha sido estudiado por diferentes autores entre los que destaca Alvarado (Alvarado 1997a y b; Adan y Alvarado 1997, 1999). Pero además, porque el público en general puede percibir el valor de dichas vasijas y conocer las perdidas y continuidades de las formas cerámicas mapuche a través de los museos . No así en el caso de las técnicas. Una tradición milenaria transferida durante generaciones de madres a hijas y cuya cadena de trasmisión se encuentra al borde de la ruptura definitiva.

Nuestro enfoque tecnológico se centra en el concepto de cadena operativa, ya que nos permite hacer visibles estrategias técnicas, gestos y secuencias. De esta forma, la utilización de dicho concepto es muy útil para organizar, describir y comparar los sistemas de fabricación de la cerámica entre diferentes personas y grupos. Pero además, utilizar herramientas teórico-interpretativas como estas, nos van a permitir comparar sincrónica y diacrónicamente diferentes grupos de alfareras y de esta forma dotar de contenido social los datos tecnológicos obtenidos (Lemonnier 1992, Gosselain 2000).

Si bien, nos parece que no es este el lugar para reproducir dichos planteamientos, resultará sugerente resaltar que dicha propuesta se estructura a partir de una serie de operaciones y gestos realizados por las alfareras en una secuencia determinada y en un espacio y tiempo específicos. Una actuación técnica está determinada por las decisiones que toma el individuo y, por tanto, afecta a todos los elementos y movimientos que conforman la secuencia operacional. Esto es el gesto (posición y movimiento de las manos), pero también el tiempo, las herramientas y el estadio físico en el que se encuentra la materia prima que vamos a trasformar (García Rosselló y Calvo 2013).

Combinando el dato etnográfico y las fuentes históricas, pretendemos aportar nuevos elementos a la discusión sobre las técnicas de fabricación mapuche desde una perspectiva a largo plazo. Dicha perspectiva pretende proponer un marco de reflexión para el estudio del dinamismo y conservadurismo tecnológico tanto desde una visión temporal como territorial. En este sentido, las referencias históricas y actuales sobre las cadenas operativas de fabricación nos remiten a variaciones, cambios y permanencias en las estrategias técnicas de fabricación cerámica.

Partimos de la idea de que ninguna técnica debe ser concebida como un mero gesto, sino que siempre es una representación física de elecciones y esquemas mentales aprendidos a través de la tradición tecnológica donde están inmersos y, a su vez, están relacionados con la manera de trabajar del grupo y su contexto social (Lemonnier 1992). Desde esta perspectiva, dos son los conceptos básicos sobre el que estructuramos el andamiaje interpretativo que presentamos a continuación (Calvo y García Rosselló 2013). Por una parte el carácter estable y resistente al cambio y a la penetración de nuevas ideas de ciertos procesos tecnológicos que podrían vincularse con una misma tradición tecnológica. Y, por otro, el alcance de las variaciones y cambios tecnológicos relacionados con un cierto dinamismo tecnológico, que como veremos, en el caso que nos ocupa son claramente marginales.

En este artículo presentamos los resultados obtenidos en diferentes campañas de campo desarrolladas en las provincias de Arauco, Cautín y Malleco (Figura 1) entre los años 2007 y 2012. Sin embargo, nos parece que uno de los aspectos más interesantes de la producción cerámica mapuche es la posibilidad de comparar los datos tecnológicos obtenidos en el presente con aquellos presentes en las fuentes documentales.

En este sentido, cabe destacar, que si bien las referencias tecnológicas publicadas no son muy abundantes, nos parecen suficientemente interesantes como para profundizar en una perspectiva diacrónica

de la tecnología.
El trabajo de campo ha consistido en prospecciones intensivas que nos han permitido localizar un total de 17 alfareras, de las cuales, tan sólo 6 fabricaban cerámica de forma continuada en la actualidad. Estas mujeres residían en las zonas más marginales del territorio, en concreto en las poblaciones de Divulko (Lumaco), Kitrague (Mulchén), Elicura (Lanalhue), Huallepén bajo (Lleu-Lleu), Llallahuen (Chol Chol), Roble Huacho (Padre las Casas) y Pilmaiquenco (Trovolhue). En este caso, nuestro objeto de estudio han sido mujeres que habían aprendido de la madre, abuela o alguna otra mujer de la familia y que mantenían las formas cerámicas y sistemas de fabricación aprendidos. Esto no es un baladí, ya que debido a las iniciativas de centros culturales, instituciones locales y programas nacionales de promoción indígena y de la mujer, muchas de ellas aprenden a fabricar cerámica al margen de las redes de trasmisión tradicionales y se limitan a reproducir las formas arqueológicas presentes en los muesos y que en la actualidad están totalmente desvinculadas de la tradición cultural mapuche anterior, pero que no por ello dejan de ser igualmente válidas.

Las pocas alfareras que quedan, se sitúan en territorios marginales, generalmente con una fuerte presión por parte de las empresas forestales sobre sus parcelas de residencia y donde existen pocos recursos de subsistencia. Estas mujeres, venden sus productos a dos tipos de consumidores: 1.- En los mercados semanales cercanos y en las ferias de artesanía a turistas. 2.- Directamente a otras machis y líderes indígenas para utilizar las vasijas en diferentes ceremonias rituales.

Esta situación nos ha obligado a desarrollar una estrategia de recogida de datos tecnológicos fundamentada en tres pilares: 1.- La observación participante y la documentación visual de todas las operaciones, 2.- La encuesta etnográfica semiestructurada, 3.- La reconstrucción histórica de las operaciones técnicas a partir de entrevistas orales realizadas a las propias alfareras o a sus descendientes directos.

Fuentes utilizadas

En relación a la documentación existente, nos estamos refiriendo exclusivamente a aquellas fuentes que citan algún aspecto vinculado con la tecnología de fabricación cerámica de los grupos mapuche. En este sentido, a pesar de lo parcial de las referencias, las fuentes consultadas permiten hacerse una idea bastante certera de los sistemas de fabricación desde principios del siglo XX, con algunas referencias a periodos anteriores. Sin embargo, pese a ello, nos parece una vía interesante en la que integrar datos etnoarqueológicos, antropológicos e históricos, enfatizando la visión multidisciplinar tan necesaria en la disciplina arqueológica y en el Gulumapu específicamente.

La documentación etnohistórica obtenida procede principalmente de las referencias de Claude Joseph (1930), Wilhelm de Moesbach (1936, a partir del relato de Pascual Coña), Tomas Guevara (1911, 1929) y en menor medida de Juan Ignacio Molina (1776) o Domeyko (1846) entre otros.

Guevara (1911, 1929) recoge un breve relato de José Luis Burgos de Truf-Truf, pero también observó el proceso de fabricación en diferentes puntos alrededor de Temuco y la costa. Por su parte, el relato de Pascual Coña (1936) se refiere a la reducción de Budi, en la costa cercana a Puerto Saavedra. Finalmente, Claude Joseph (1930) recalca que las alfareras entrevistadas procedían de Lanalhue (probablemente la reducción de Elicura en Malleco) y Licanco (provincia de Cautín, cercano a la ciudad de Temuco), aunque también visitó Boroa, Imperial, Carahue, Puerto Saavedra, Budi, Puerto Domínguez, Cunco, Purén, Cañete, Maquehua, Huetelolén y Truf-Truf de donde probablemente obtuvo algunas informaciones. Bernardo Valenzuela (1969), ya pasada la primera mitad del siglo XX visitó, las poblaciones de Quechereguas en Malleco y la zona del lago Budi en la provincia de Cautín (Figura 1), si bien no aporta un detallado estudio sobre la tecnología de fabricación cerámica ofrece algunas referencias. Otro trabajo que aporta alguna información sobre la producción cerámica mapuche es el de Sonia Montecino (1986), donde hace referencia a las alfareras de¬ Roble Huacho.

Para épocas más recientes se puede contar, también, con el trabajo realizado por Marianela Cartés (2001) desarrollado junto a las alfareras Dominga Neculman (Padre de las Casas/ Roblehuacho), residente cerca de la ciudad de Temuco, Rosa Huaiquil (Comunidad Reñiko Chico- Divulko II) y Juana Huaiquil

(Dibulko I) habitantes del valle de Lumaco.

La cadena operativa de fabricación cerámica en el Gulumapu

En cualquier estudio tecnológico el uso del concepto de cadena operativa resulta sumamente interesante, ya que nos permite hacer visibles estrategias técnicas, gestos y secuencias. De esta forma, dicho concepto resulta muy sugerente para organizar, describir y comparar los sistemas de modelado de la cerámica entre diferentes personas y grupos. En otros trabajos hemos propuesto un protocolo que nos permite identificar las etapas existentes en el proceso de fabricación de la cerámica por medio del concepto de cadena operativa (Calvo et al. 2004, García-Rosselló 2008, 2009 y De Carvalho-Amaro y García-Rosselló 2012). En este sentido, nuestra propuesta de cadena operativa se estructura a partir de una serie de operaciones y gestos realizados por los alfareros o alfareras en una secuencia determinada y en un espacio y tiempo específicos.

Una actuación técnica está condicionada por las decisiones que toma el individuo y, por tanto, afecta a todos los elementos y movimientos que conforman la secuencia operacional. Esto es el gesto (posición y movimiento de las manos), pero también el tiempo, las herramientas y el estado físico en el que se encuentra la materia prima que se va a modelar.

Como cualquier proceso técnico (ver Lemonnier 1992), la producción cerámica está imbuida de elecciones que pueden generar variaciones estructurales o parciales dentro de la cadena operativa. Es por este motivo que una de las principales utilidades del uso del concepto de cadena operativa es la posibilidad de comparar secuencias entre diferentes personas, unidades de producción o grupos. De esta manera es posible visualizar continuidades y variaciones en un territorio específico o a lo largo del tiempo. En seguida presentaremos todos los procesos realizados en la producción de la cerámica mapuche, conjugando nuestra observación en terreno con fuentes históricas.

1.- Proceso de obtención de las materias primas

Las arcillas utilizadas para confeccionar cántaros están condicionadas por su disponibilidad en el territorio cercano, que puede oscilar entre un kilómetro como ocurre en Elicura hasta los 10 kilómetros como hemos podido constatar en Lumaco. Todo ello, determina lógicamente una alta variabilidad en la composición de la arcilla. Sin embargo, siempre se eligen aquellas de tipo sedimentario, situadas en zonas con abundante agua donde la materia prima se encuentra en estado húmedo. Normalmente las minas se utilizan durante varias generaciones y la arcilla se recoge a más de un metro de profundidad. De igual modo se expresa Claude Joseph (1928) "*Las widüfeo alfareras se proporcionan la greda en veneros reputados por su calidad a orillas de los caminos y de los ríos en las quebradas*". Este autor, también relata la existencia de cuevas en las minas de arcilla que se han ido formando con el tiempo. Otro dato a tener en cuenta se refiere a que todas las alfareras entrevistadas no acumulan arcilla cuando tienen acceso libre a las minas. Cuando esto no es así, la acumulación no supera lo necesario para una temporada.

La recogida de la arcilla fue siempre una actividad femenina tal como relatan Claude Joseph (1928) y Pascual Coña (1936), no obstante, cada vez más son los hombres los que van a la mina de arcilla. Esto es así en Divulko y Pilmaiquenco, mientras que en el resto de las poblaciones estudiadas la recogida la continuarían realizándola las mujeres. Probablemente, dicho fenómeno puede vincularse con un acceso restringido a las minas y una mayor distancia a las mismas de las dos primeras poblaciones respecto al resto. Obtenida la greda, se deja secar dentro de sacos, en las afueras de la ruka o la casa antes de ser utilizada.

2.- Proceso de preparación de las materias primas (Figura 3)

En referencia a la preparación de las materias primas observamos diferentes comportamientos. Por un lado, algunos autores como Coña (1936) relatan "*Al ejercer su arte usaba la alfarera greda y cierta piedra, llamada ücu*" (Figura 3). De forma similar se expresa Claude Joseph (1928) "*A la greda suelen agregar laja molida o raspadura de las mismas piedras*". Sin embargo, también comenta: "*En la región de la costa acostumbran también a mezclar la arena con la greda*". Con la excepción de Lumaco que comentaremos más adelante, en todos los casos documentados por nosotros la arcilla se continúa mezclando con üku, que no es otra cosa una arcilla de baja plasticidad y muy dura que se deshace formando lajas y que se encuentra disponible por todo el territorio (Figura 3).

En Lumaco, en cambio, la arcilla no se mezcla con ningún otro tipo de material. Este fenómeno no parece una innovación, ya que las diferentes generaciones de alfareras han mantenido la misma estrategia.

El sistema de preparación del üku, y la mezcla con la greda coincidiría entre las diferentes alfareras y sería tal como comenta Cartes (2001):

1.- Se apalea el üku con un mazo de madera sobre un saco para que no se desparrame y no perder material.

2.- Se cuela o tamiza el üku que se apaleó con una batea de malla. Lo que se cuela se deja en un tiesto y lo que queda sobre el colador se vuelve a apalear.

3.- Paralelamente a este trabajo se remoja la greda en una olla con agua.

4.- En una batea de madera se colocan 4 fuentes de üku ya cribados y se hace un círculo en el centro del montón de üku.

5.- En el centro del üku se colocan puñados de greda remojada y agua.

6.- Luego se va mezclando la greda con el üku hasta lograr una masa compacta que no se pegue en las manos.

Si bien, más sintéticamente, Claude Joseph (1928) y Pascual Coña (1936) relatan el proceso como sigue: "*La greda se secaba al sol. La piedra se trituraba repetidas veces hasta que quedaba bien pulverizada; luego se la pasaba por un cedazo. Hecho esto, se mojaba la greda con agua y se la amasaba esmeradamente. En cuanto la masa estaba blanda y plástica se la mezclaba con el polvo cernido de ücu, procurando que los dos materiales se mezclaran perfectamente*" (Coña 1936) y "*Las alfareras amasan ésta con agua cuando se halla seca y extraen con cuidado las piedrecitas y materias extrañas. Pulverizan en morteros la laja y la agregan a la mezcla*" (Joseph 1928).

Una vez mezclados los diferentes ingredientes se pasta la mezcla. Para llevar a cabo este proceso algunas alfareras amasan la pasta mientras otras la pisan hasta conseguir un aspecto y textura uniformes. Al respecto, el relato de Juana Huaiquil de Divulko II recogido por Cartés (2001) resulta ilustrativo. "*Primero usted necesita una batea de madera grande donde coloca rag y se le agrega agua. Con el talón del pie se soba, se soba hasta que esté como masa pegajosa, entonces usted la toma con la mano de a pocos y la va sobando con las manos otra vez, así como cuando hace masa para el kofque. Ud. la amasa hasta que sienta que se le pega en las manos... ¡¡ahí está buena para trabajarla¡¡*".

Sin embargo, las alfareras Maria y Ema Tranamil, también de Divulko I, que son la cuarta generación de alfareras, han modificado el proceso, machacando y cribando la arcilla para sacar las piedras y raíces de forma sistemática evitando, según dicen, la fractura de las piezas durante la cocción.

Entre las familias Tranamil y Huaiquil de Lumaco hemos recogido un proceso técnico que no han documentado otros autores. Este consiste en humedecer la arcilla con agua procedente del enjuagado de hojas de maqui (Aristotelia Chilensis) (Figura 3). En este caso, no se trata de un machacado o molido que pueda generar un jugo, se trata más bien de un aclarado de las hojas donde el agua utilizada es añadida a la pasta. El agua de maqui obtenida se filtra con una red para evitar que se mezclen con la arcilla las hojas, si bien antiguamente era utilizada una piel agujereada de equino, vacuno u ovicáprido.

No tenemos referencias suficientes para determinar si el proceso de pisado era y es realizado por todas las alfareras, sin embargo Montecino (1986:16) relata que "*Hemos realizado algunas entrevistas a ceramistas mapuches (de la zona de Roble Huacho) encontrando aún hoy técnicas iguales en la producción. Así, por ejemplo, la preparación de la pasta es similar (…)*".

3.- Modelado primario cuando la arcilla está en estado plástico

Es probablemente en el modelado donde mejor se pueden observar los contactos sociales y la homología de las tradiciones técnicas (Calvo y García 2012 y 2013; Gosselain 2000; Petrequin y Petrequin 1999). Podemos afirmar que el sistema de modelado y las operaciones técnicas adoptadas por las diferentes alfareras mapuche, tanto en el presente como en el pasado, son los mismos existiendo simplemente algunas pequeñas variaciones en soportes, lugares de trabajo y gestualidad.

Nos encontramos aquí con un problema de difícil resolución, los diferentes autores no precisan detalladamente las técnicas de modelado, limitándose a relatar que se trata de la técnica de urdido o ahuecado sin precisar el sistema de aplicación, ensamblaje y colocación de los colombinos, lo que verdaderamente nos identificaría el proceso utilizado (Gosselain 2000; Livingstone 2007).

Confección de la base: Entre las diferentes alfareras estudiadas por nosotros la base se realiza a partir de la confección de un disco de arcilla sobre un soporte de madera, o más antiguamente un plato . Las diferentes operaciones técnicas que conforman este proceso serían las siguientes (Figura 4):

1.- Obtención de una bola de arcilla. 2.- Aplastado de la bola mediante presiones inter-palmares hasta obtener un disco. 3.- Adelgazado del disco mediante presiones inter-palmares. 4.- Obtención de una forma circular a través del arrastrado de los extremos con el dedo índice o golpeando la superficie. 5.- Colocación sobre una tabla de madera. 6.- Doblado de los extremos del disco mediante presiones digitales.

La misma operación fue documentada por Claude Joseph (1928): "*Amasan un puñado de greda, lo aplanan entre las manos en placa discoidal y los asientan sobre la tableta. Este disco constituye el fondo del vaso en formación*".

Confección del cuerpo y la boca: Una vez obtenido el disco de arcilla que formará la base de la pieza, se pasa a la confección del cuerpo mediante urdido de colombinos aplastados, colocados en cabalgadura externa y dispuestos horizontalmente. Este proceso se compone de las siguientes operaciones técnicas (Figura 4): 1.- Obtención de una bola de arcilla. 2.- Aplastado de la bola mediante presiones inter-palmares hasta obtener una forma alargada. 3.- Obtención de un lulo a partir de movimientos discontinuos inter-palmares en doble dirección. 4.- Alargamiento del lulo mediante movimientos palmares discontinuos de aplastamiento y estiramiento sobre soporte. 5.- Aplastado de la parte superior del lulo mediante el presionado digital (dedo índice) sobre soporte a lo largo del lulo. 6.- Pellizcado de uno de los extremos del lulo para conseguir una forma más estrecha en el punto de unión.

A partir de este momento, el primer lulo que va sobre la base se coloca por su parte más ancha de forma superpuesta sobre el disco. Para el resto de los lulos que conforman el cuerpo el proceso sigue de la siguiente manera: 7.- Aplicación del lulo sobre el anterior mediante cabalgadura interna formando una aro horizontal. 8.- Unión de los extremos en posición horizontal del lulo. 9.- Pellizcado que permite recortar la parte sobrante del extremo del lulo para mantener un anillo. 10.- Ensamblaje del punto de contacto con el lulo inferior por arrastrado de la pared interior del anillo mediante movimientos verticales dirigidos hacia arriba. 11.- Ensamblaje del punto de contacto con el lulo inferior por arrastrado de la pared exterior del anillo mediante movimientos verticales dirigidos hacia arriba. 12.- Estirado del lulo desde la pared exterior utilizando el dedo índice como tope en la pared interior mediante movimientos verticales dirigidos hacia arriba.

A la vez que se estiran los colombinos se le va dando la inclinación deseada por medio del doblado de las paredes con los dedos o una herramienta.

Es precisamente en el tipo de herramienta donde observamos una mayor variabilidad. Algunas alfareras emplean espátulas de madera o concha y muchas de ellas recientemente cucharillas metálicas

Otra variación tendría que ver, con el arrastrado y ensamblaje alternativamente para cada anillo o una vez que todos han sido colocados .

Siguiendo con esta idea, Claude Joseph (1928) relata que los colombinos no se consiguen mediante presiones inter-palmares, sino que "*con ambas manos la transforman por frotamiento sobre una tabla vecina en un largo cilindro flexible*". Sin embargo, podemos intuir que el resto de operaciones era muy similar: "*aplican el cilindro sobre el borde del disco y lo enroscan como serpentín de modo que cada espira descanse*

sobre la anterior. Imprimen a las espiras una dirección circular u ovalada en relación con la forma del metahue proyectado. Con nuevas porciones de greda transformadas en cilindro y aplicadas del modo indicado, cuidando de soldar las extremidades de los segmentos consecutivos, mojándolas un poco y aumentando la superficie de contacto llegan a producir un recipiente de forma original, edificio de cilindros gredosos enroscados y superpuestos, de escasa consistencia y que se desmoronaría si la alfarera no lo manejara con tanta habilidad. Con una mano al interior del vaso y la otra orientando el cilindro comprime ligeramente cada espira contra la anterior y consigue una adherencia suficiente para impedir su deformación". Pero además relata de forma muy precisa el proceso de unión de los colombinos y homogeneización de la superficie: "*Cuando las espiras superpuestas alcanzan a la mitad de la altura que debe tener el cántaro, la huidufe moja una valva de concha, una cuchara o una pequeña espátula, y con el lomo empareja el exterior*" [...] "*Con unas gotas de agua ablanda la superficie de las espiras, la concha al resbalar arrastra un poco de greda que se aloja en los surcos, mientras por el interior la alfarera hace punto de apoyo con una mano en frente de la espátula. Después de emparejar el exterior pasando alternativamente la concha mojada hacia arriba y hacia abajo, empareja el interior, forma punto de apoyo con la mano libre por el exterior para contrarrestar el efecto de la presión ejercida con la concha. Toma precaución para que el espesor quede igual en toda su superficie.*

Dispone otras espiras de greda para elevar el cántaro hasta la altura deseada y la empareja con la espátula antes de que, por efecto del propio peso, se deforme la región inferior. La mano situada al interior tiene una función importante para asegurar la curvatura y estabilidad de las regiones abovedadas que tienden naturalmente a hundirse por su propio peso". Lo mismo podemos establecer del relato parcial de Coña (1936): "*Luego se tomaba otro puñado de la masa preparada y se la transformaba entre las palmas de ambas manos en tira o piulo. Cuando ese piulo había alcanzado el largo suficiente se lo depositaba sobre el asiento redondo siguiendo la circunferencia de este; allí se apretaba con los dedos el piulo sobrepuesto. En seguida se sacaba un segundo puñado del material disponible, se lo estiraba en piulo y se lo colocaba encima de la tira anteriormente puesta; contra ésa se lo estrechaba y se allanaba afuera y adentro (la ranura de unión de los dos piulos). Exactamente así seguía adelante el trabajo*".

En todo este discurso, lo expuesto por Guevara (1911) difiere sensiblemente: "*de una bola de greda que ha estado en maceración se modela una vasija sólida. Se ahueca enseguida la parte interna hasta formar las paredes, con una herramienta parecida a una gubia, de dos canales laterales y un lomo sobresaliente en el centro*". No obstante, debemos adoptar esta descripción prudentemente debido a lo somero de la misma, al parco detalle con que describe el proceso y a la completa ausencia de esta estrategia entre las alfareras actuales.

4.- Modelado secundario cuando la arcilla está en estado plástico

En algunas vasijas, como los metawe se coloca un asa después de haber confeccionado la pieza a la altura del cuello. Para ello, como ocurre en Lumaco, se confecciona un lulo mucho más corto que los utilizados en el modelado primario y se pellizcan los extremos. Para colocar el asa al cuerpo se corta un poco la boca en el punto de unión superior y se hace una pequeña incisión o rayado donde se unirá el extremo inferior. Se unen al cuerpo mediante un arrastrado de los extremos del asa. En cambio, en las asas grandes se hace una hendidura profunda en el cuerpo para insertar la parte inferior del asa. En cambio, en Pilmaiquenco o Elicura, si bien el proceso es similar, las asas no se unen por inserción ya que únicamente se arrastran los extremos de la arcilla.

Sobre la aplicación de elementos secundarios a la pieza contamos también el relato de Claude Joseph (1928) donde explica que los puntos de contacto se humedecían antes de adherirse.

5.- Primer secado

El secado es una parte importante del proceso de fabricación. Las alfareras le dan un valor considerable ya que de él dependerá que las vasijas no se fracturen en los procesos que se realizarán posteriormente y sobre todo durante la cocción. Entre las alfareras del Malleco y Cautín pudimos observar tres etapas diferentes en el proceso de secado de la arcilla. Sin embargo, las fuentes consultadas no permiten precisar ni el número de secados realizados ni su posición dentro de la cadena operativa de fabricación. La duración

de este primer secado depende de las condiciones climáticas: dos días en primavera-otoño y uno en verano. En este sentido Guevara (1911) confirma nuestras observaciones: "*Formada la pieza queda a pleno aire para que se endurezca por espacio de uno o dos días*". No obstante, este mismo autor reproduce el relato de José Luis Burgos de Truf-Truf: "*Se seca cuatro días al sol*". Por su parte, Cartés (2001) según la observación del trabajo Dominga Neculman comenta: "*Una vez concluido el objeto lo deja secar uno o dos días al lado de la cocina a leña y continúa haciendo más piezas*".

6.- Tratamiento de superficie primario cuando la arcilla está entre textura de cuero y estado plástico

En el Malleco y Cautín (Figura 4, 5), después del secado se pulen o compactan las paredes de la vasija utilizando la misma espátula, concha o cuchara que se ha empleado en el modelado primario. La operación consiste en frotar las paredes de la vasija con el objetivo de eliminar irregularidades y conseguir una textura más pareja. Dependiendo de si la pieza es abierta o cerrada se realizará la operación en ambas superficies o tan sólo en la exterior y el borde interior de la boca.

7.- Segundo secado

A continuación se realiza un segundo secado hasta que la arcilla adopta la textura de cuero, cuando es mucho más fácil trabajar la superficie sin modificarla. Igualmente a partir de este momento la arcilla ya no se desplaza por la superficie. Este secado tiene una corta duración: de un par de horas a un día, dependiendo nuevamente de las condiciones climáticas.

En este caso, tan sólo contamos con el relato de Claude Joseph (1928), quizás el más completo de todos. En este sentido comenta: "*Las dejan secar a la sombra, de preferencia en el pie de las rucas, antes de cocerlas. (…) Las de reducido tamaño se secan en tres o cuatro días, las mediana, de paredes más espesas, demoran un tiempo mayor y las de grandes dimensiones una semana o más (…)*".

8.- Tratamientos de superficie secundarios cuando la arcilla está en textura de cuero

Para finalizar todo el proceso de consecución de la forma y aspecto de la vasija se realiza un bruñido empleando cantos rodados procedentes de los ríos de la zona y en menor medida provenientes de la costa. Utilizando esta herramienta se bruñe toda la superficie mediante movimientos diagonales de arriba abajo, igual que en el pulido. Los diferentes autores consultados definen claramente la utilización de un canto rodado llamado pezem o huidihue para bruñir la superficie. José Luis Burgos de Truf-Truf relató a Guevara (1911) que "*después la moldean y le pasan una piedrecita llamada huidihue para que quede lisa*".

Otra actuación que, en cambio, no tiene una dispersión por todo el territorio es la aplicación de un engobe con anterioridad al bruñido de la pieza. Dicho tratamiento se realiza actualmente en Huallepén Bajo y Pilmaiquenco. Tanto Claude Joseph (1928) como Guevara (1911) hacen referencia a la aplicación de este engobe. Claude Joseph (1928) se expresa de la siguiente forma: "*Cuando se han endurecido, las pueden revestir con una delgada capa de greda amarillenta o negruzca desprovista de laja molida o de arena, para dejar la superficie más lisa y con un color más atrayente*". […]. "*Antes de cocerlas, la alfarera las bruñe frotándolas con el «pezem», piedra lisa y dura*". Por su parte, el relato de José Luis Burgos de Truf-Truf se refiere a que "*A veces tiñen con polvos colorados*". Hecho confirmado por Guevara (1911) en otro párrafo "*Las paredes externas se revisten de otra capa de arcilla y se alisan con piedras planas de tamaño mediano*".

9.- Tercer secado

El secado definitivo permite continuar el proceso de evaporación de agua hasta el punto en que la arcilla está suficientemente seca para someterla a la cocción, sin que el agua que queda en su interior se evapore rápidamente y quiebre los ceramios. Este proceso dura entre 5 y 7 días dependiendo de la época del año y el tamaño de la pieza. Cuando las condiciones climáticas lo permiten se puede acelerar el proceso exponiendo los ceramios al sol.

10.- Proceso de calentamiento

El proceso de calentamiento siempre es el mismo: colocación de las cerámicas alrededor del fuego y progresivo acercamiento y rotación de las mismas. Finalmente se colocan las vasijas sobre las brasas, una vez que se ha consumido esta primera hoguera (Figura 6). En casa de la familia Tranamil las vasijas se ubican inicialmente a 30 cm del fuego Durante nuestra visita el calentamiento duró 33 minutos. Mientras la hoguera alcanzó los 781 ºC, la temperatura de las vasijas osciló entre los 360 y 162 ºC, dependiendo de la dirección de las llamas y la cercanía de estas a las vasijas (De Carvalho Amaro y García Rosselló 2012). Sin embargo, el progresivo acercamiento de las vasijas a la hoguera no supuso un aumento progresivo de la temperatura de las mismas. El calentamiento se inició cuando la hoguera ya estaba avivada y se añadió combustible en dos ocasiones: a los 7 minutos se colocaron dos nuevos troncos de boldo (Peumus Boldus) y a los 25 minutos se avivó el fuego con una camada de ramas de hualle (Nothofahus oblicua). Un proceso similar, pudiendo variar el tipo de combustible, ha sido documentado entre las alfareras de Elicura, Huallepén y Pilmaiquenco. De igual forma, aunque con variaciones se expresa Coña (1936) "*El vaso hecho lo templaban en el fuego; lo rodeaban de llamas hasta que se pusiese candente*". De igual forma lo hace Claude Joseph (1928) "*Se enciende un gran fuego en medio de la ruca y se calienta poco a poco cada pieza de alfarería para que no se trice. Con un palo de colihue metido en cada pieza cruda la alfarera la pasea por la llama y después la acuesta en medio del fuego. Le da vuelta varias veces para que se caliente uniformemente. Esa calefacción preliminar prepara la vasija para soportar las temperaturas más elevadas de la cocción*".

11.- Cocción

El precalentamiento finaliza cuando en la hoguera tan sólo quedan brasas. En este momento se colocan las vasijas sobre las mismas y se inicia la cocción dentro de la propia hoguera. Existen dos tipos de estructuras de cocción que se pueden utilizar indistintamente en un mismo territorio o entre un mismo grupo de alfareras. Nos referimos a la cocción en fosa y a la cocción de superficie (figura 6). Los dos sistemas se han utilizado indistintamente en Divulko 1 y 2, Huallepén Bajo, Pilmaiquencoy Roblehuacho, si bien todas las alfareras están de acurdo en que el cambio de hoyo hacía superficie lo ha efectuado la generación actual. Por lo que respecta a las cocciones de superficie, además de su utilización en los casos anteriores, hay que destacar su uso en Elicura, Huallepén Bajo y Llallahuen asociado al hogar de la casa. Este tipo de cocción tiene aproximadamente una duración de 55 minutos y alcanza una temperatura máxima de 885ºC según nuestras propias observaciones (De Carvalho y García Rosselló 2012). Una vez colocadas las vasijas sobre las brasas se delimita la hoguera con cuatro grandes troncos para evitar una mayor pérdida calorífica. Seguidamente las vasijas son cubiertas con una capa de ramas. Durante este proceso las vasijas se van girando y cambiando de posición. Este tipo de cocciones, donde comburente, combustible y objeto cocido están en contacto constante, genera una atmósfera de tendencia oxidante que genera tonos claros en las vasijas independientemente de ser una estructura en hoyo o en superficie (Figura 6).

El combustible tradicionalmente utilizado era la leña de hualle, las astillas de pellín, es decir maderas nativas y las bostas de animales. Sin embargo, la práctica eliminación del bosque nativo, en favor de las plantaciones de pino y eucaliptos, realizada por parte de las empresas forestales ha obligado a las ceramistas a utilizar también Boldo y Lingue, e incluso eucaliptos. El primero se utiliza para avivar las llamas y el otro porque tienen mayor poder calorífico, una combustión más lenta y genera menos cantidad de brasas.

En relación con las referencias expuestas por otros autores podemos observar algunas coincidencias, pero también significativas divergencias. Es quizás, en las estructuras de cocción donde encontramos una mayor variabilidad de sistemas. Dominga Neculmán, por ejemplo, "*primero calienta sus objetos hasta medio ancocharlos en una cocina a leña, combustible que ella recolecta de los bosques cercanos a su casa. Posteriormente traslada los objetos bien calientes al fogón donde ella los coloca sobre la leña seca y ardiendo, cubriendo todo con bosta de animal o capas de tierra y pasto. Así permanecerán más o menos 5 a 8 horas a llama directa hasta que estén cocinados*" (Cartés 2001). Montecino (1986: 16) precisa también este tipo de cocción en Roble Huacho, si bien recalca la utilización de leña y guano, al igual que ocurre con otras alfareras mapuche y entre las ubicadas al norte del Bío-Bío.

Por su parte, el cronista Molina (1776) nos ofrece una referencia significativa para el territorio mapuche: "*Todos estos vasos se cocían en ciertos hornos, o más bien en ciertos hoyos que hacían en las pendientes de las colinas*".

En este sentido, Valenzuela (1969: 10) describe el proceso de la siguiente manera: "*Como contrapartida al uso de hornillas, braseros y meros apilamientos, todos los cuales se elevan sobre la superficie del suelo, se hallan los hornos subterráneos mapuches y que han sido observados personalmente en Quechereguas, lugar del departamento de Traiguén, Prov. de Malleco, y en los alrededores del lago Budi, Prov. de Cautín. La Cochura se hace apilando los ceramios, juntamente con los combustibles, en el hoyo mismo, el cual adopta forma cuadrangular, para este efecto. De tal modo que, cámara, hogar y cenicero, se confunden en un espacio monocelular. El calor y el humo, escapan por una especie de tronera lateral y que es abierta con ese fin. El tiempo de quema, no sobrepasa de tres horas de fuego continuado*."

Claude Joseph (1928) por el contrario se refiere a lo que posiblemente fuera una simple hoguera: "*Cubre el cántaro en tratamiento con astillas de pellín (Nothofagus Obliqua) leña cuya combustión produce muchas calorías y aviva el fuego con un fuelle o agitando el borde de su delantal. El cántaro se pone luego rojo oscuro, pasa al rojo vivo y durante cerca de diez minutos toma un aspecto rojo blanco. Si el cántaro es de pequeñas dimensiones se cuece en una hora, pero si se trata de una vasija grande, la alfarera necesita encender una gran hoguera y dejarla en ella de 5 a 8 horas*".

12.- Tratamientos posteriores a la cocción

Uno de los tratamientos posteriores a la cocción más comunes es someter las vasijas a un baño de diferentes líquidos calientes. Por ejemplo, en Divulko, Huallepén Bajo, Llallahuen y Pilmaiquenco, a medida que se van sacando una a una las vasijas de la hoguera son sometidas a un baño de agua hervida con locro en el interior de las piezas y en menor medida en el exterior. Algunas alfareras aplican este tratamiento a todo tipo de piezas, mientras que otras tan sólo lo utilizan en la elaboración de cántaros para muday. La elevada temperatura de las vasijas (400 ºC), más el agua hirviendo, permite sellar los poros de las vasijas, a la vez que genera toda una serie de bandas de diferente color en la superficie exterior cercana a la boca. Únicamente Dominga Neculman sumerge los cántaros calientes en agua fría, aunque se produce el mismo efecto.

Un sistema similar ha sido documentado por Claude Joseph (1928) "*Cuando está más o menos cocido y con temperatura elevada, calienta agua de mote o muday en otro cántaro viejo, retira del fuego la pieza roja y vierte en ella el mote o el muday calientes. Este entra luego en viva efervescencia por la temperatura misma del vaso. La alfarera vierte entonces agua fría en él y vuelve a colocarlo en medio del fuego. Pronto vuelve a hervir el líquido y a salir espumando, por la abertura. La ebullición del muday, del mote, del caldo y de la leche en las vasijas durante la cocción tiene por objeto hacerlas impermeables a los líquidos*". De forma similar se expresa José Luis Burgos de Truf-Truf "*después la echan en una olla con leche (para curarla)*" (Guevara 1911). Finalmente, queremos destacar el relato de Guevara (1911) referido a un baño de materia orgánica, que obviamente debía realizarse con posterioridad a la cocción y que tendía una función puramente decorativa:"*La coloración negra: con la tintura de raíces de algunas plantas se le da una capa de barniz que al secarse forma un tinte oscuro. Cuando no se ejecuta esta operación, la olla o el cántaro quedan de color rojo ladrillo*".

Otro sistema es el documentado por Guevara (1911): "*se llena de paja el interior de la vasija y se entierra en un montón de ceniza caliente*", y que podría coincidir con el tratamiento al que someten a las vasijas en Elicura.

Reflexiones finales

Más allá de las variaciones temporales y territoriales expuestas, la perspectiva histórica de este trabajo permite concluir, al menos para los últimos siglos, la existencia de una misma tradición tecnológica mapuche. Dicha tradición estaría caracterizada por la adopción de los mismos procesos técnicos: el uso del mismo tipo de minas de greda, un sistema de preparación de la pasta similar (con variaciones significativas

en los componentes de las mismas), un modelado común caracterizado por la elaboración de un disco para confeccionar la base y por el uso de un urdido de colombinos aplastados, colocados horizontalmente, aplicados por cabalgadura interna y unidos por arrastrado. Las estrategias posteriores estarían conformadas por un compactado y posterior bruñido de las piezas con un canto rodado, un precalentamiento alrededor de la hoguera y una cocción sin estructuras arquitectónicas, donde combustible, comburente y material estarían en contacto generando atmosferas mixtas. Si bien la cocción parece tener unas características comunes en todos los casos, debe destacarse que existen dos tipologías que se alternan, aunque el resultado final es el mismo: la cocción en fosa y la cocción en superficie.

No obstante, no sólo se trata de una coincidencia en los procesos técnicos generales (las técnicas), también hay una coincidencia en gran parte de las operaciones técnicas que conforman el proceso de modelado (movimientos de las manos, manera de confeccionar y unir los colombinos...). Un proceso que, como ha sido demostrado para otros contextos, es menos permeable a la innovación y presentan una mayor homogeneidad territorial (Petrequin y Petrequin 1999; Gosselain 2000). En este sentido, tanto nuestras observaciones en la zona de Malleco y Cautín , junto con la detallada descripción de Claude Joseph (1930) y en menor medida la de Coña (1936), permiten precisar que en todos los casos muchas de las operaciones técnicas que conforman el proceso de modelado eran las mismas, al igual que el proceso de montaje del cuerpo, la boca y la base.

Cabe resaltar respecto a este último aspecto, como hemos expuesto en otros trabajos, que la tecnología cerámica, especialmente el modelado, puede ser una interesante estrategia para identificar los contactos entre grupos sociales y la trasmisión de ideas (Calvo y García Rosselló 2013). Siguiendo con esta idea, durante el aprendizaje de las técnicas de modelado existe un control social sobre determinados gestos técnicos. La transmisión de estos conocimientos se basa en la cercana interacción entre profesor y pupilo, lo que permite la transmisión de los esquemas físico-motores necesarios para adquirir el saber hacer relacionado con el modelado de la cerámica.

Sin embargo, a la hora de analizar el proceso de aprendizaje no debemos concebirlo únicamente como una transmisión individual y única de conocimientos, sino que también debe concebirse a nivel social, en tanto que lo que se trasmite no es únicamente el saber hacer del maestro, sino que engloba el conocimiento tecnológico que tiene el grupo. Por lo tanto, no se trasmite un conocimiento tecnológico individual, sino el conocimiento tecnológico social.

En este contexto de transmisión de conocimientos y valores, la innovación gestual no puede aparecer durante el aprendizaje, pues cada gesto realizado de forma no adecuada al patrón propuesto por el maestro es inmediatamente corregido (Vidal y García Rosselló 2009). A través de la práctica repetida de la actividad, estos gestos llegan a ser gradualmente incorporados como un esquema psicomotor inconsciente. En este momento, la innovación o la adopción de otras técnicas es virtualmente imposible, ya que requeriría un "*desaprendizaje*" compensado con un proceso de "*reaprendizaje*", siendo difícil de imaginar si no existe ningún factor que desencadene tales medidas drásticas (Gosselain 1992).

Dicha gestualidad, fuertemente interiorizada de los gestos motores asociados a las técnicas de modelado por parte de los artesanos durante el proceso de aprendizaje, participa de fuertes dinámicas de habitus, que genera un carácter fuertemente estable al proceso de modelado, con una baja permeabilidad a cambios, prestamos, modas e innovaciones (Calvo y García Rosselló 2012).

Todo ello confirmaría lo que ya hemos planteado en otras ocasiones para la alfarería del norte del Bío-Bío, que la coincidencia en los procesos técnicos estructurales que conforman las cadenas operativas puede ser un buen indicador para plantear la existencia de una misma tradición tecnológica entre los diferentes grupos de alfareras que pueblan el territorio (García Rosselló 2011).

Esta continuidad que estamos comentando para las manifestaciones técnicas vinculadas con la producción cerámica, aunque sea someramente, puede ser reseguida también, en algunas manifestaciones documentadas arqueológicamente. Así, Bahamondes (2007) ha enfatizado muy acertadamente el alto conservadurismo de la cerámica Valdivia en tiempos coloniales, siendo nulo cualquier cambio en la decoración.

Igualmente, se ha precisado que los dos estilos decorativos presentes en el Vergel y Valdivia. "*presentan una estrecha filiación estilística que los integra en una misma tradición alfarera*" (Adán et al. 2005). Un hecho que pondría de relieve algún tipo de unidad a escala macroregional a partir de la existencia de una misma tradición alfarera representada por la tradición bícroma rojo sobre blanco (Adán et

al. 2005).

Por su parte, Reyes (2001) ha planteado, a partir del análisis cerámico realizado sobre asentamientos coloniales tempranos, que dichos conjuntos cerámicos presentan atributos que los vinculan con las tradiciones cerámicas prehispánicas del área centro-sur de Chile, como los complejos Pitrén y El Vergel.

De la reflexión aquí planteada esperamos haber aportado una documentación que pueda resultar interesante para los estudios culturales de las poblaciones mapuche así como a sus antecendentes arqueológicos Vergel y Valdivia. Nos parece haber demostrado que, si bien existe un cierto dinamismo tecnológico en el territorio, éste no puede asociarse a diferentes espacios geográficos, ni tan sólo a grupos que conviven en el mismo lugar. Estos nuevos datos contribuirán humildemente a la discusión planteada por diferentes investigadores en relación a la variabilidad regional de las manifestaciones culturales, tanto de los mapuche actuales, como a los pertenecientes a épocas prehispánicas y coloniales. De la misma manera, existen suficientes evidencias que nos permiten apoyar una continuidad en la tradición cerámica de las poblaciones mapuche.

Podemos poner el acento también, en el potencial que ofrecen los estudios tecnológicos, y dentro de ellos especialmente la etapa de modelado, para visualizar contactos y resistencias entre diferentes grupos, debido a su carácter menos permeable a influencias y cambios, al contrario que las dinámicas vinculadas a formas y decoraciones que tienen una mayor visibilidad social.

En todo caso, nuestra intención ha sido contribuir a una reflexión sobre los comportamientos técnicos mapuche desde una perspectiva tanto histórica como territorial. A la larga, este tipo de datos e interpretaciones pueden resultar sumamente interesantes para comprender otros aspectos relevantes de las dinámicas sociales y su contingencia histórica.

A modo de epilogo querríamos poner en valor la existencia de una tradición cerámica que se encuentra muy poco visualizada tanto por los propios mapuche como por la sociedad chilena en general. Una tradición heredada de madres a hijas durante generaciones. Una tradición ubicada en la marginalidad social y cultural, más allá de iniciativas orientadas a la reproducción de unas formas cerámicas fosilizadas en el tiempo, restringidas a los museos y que en la actualidad no tienen "*vida*" entre los mapuche. De esta forma se elimina esa conexión existente entre pasado y presente que preservan las alfareras. Y así, estas manifestaciones se van convirtiendo en algo fosilizado en el tiempo, convertido en anecdótico, simplemente folclórico y acotado a las vitrinas de los museos. Una profunda pérdida, si aceptamos que en el ámbito de la cerámica mapuche la cultura está permanentemente reafirmándose y recreándose a través de los artefactos (Alvarado 1997). Preservar esta tradición es algo más que confeccionar formas vinculadas con los complejos culturales arqueológicos. Es preservar una manera de estar en el mundo de las mujeres alfareras y que les permite construir su identidad y sentirse que forman parte de un grupo.

Referencias

Adan, L. y Alvarado, M. (1997) – "Una experiencia de investigación interdisciplinaria basada en colecciones museológicas". *Revista Museos* 21: 3-6.

Adan, L. y Alvarado, M. (1999) – "Análisis de colecciones alfareras pertenecientes al Complejo Pitrén: una aproximación desde la arqueología y la estética". *Soplando en el viento. Actas 3º Jornadas de Arqueología de la Patagonia*. Bariloche: Río Negro, 245-268.

Adán, L., Mera, R. Bahamondes, F. y Donoso, S. (2007) – "Historia cultural de la cuenca del río Valdivia: proposiciones a partir del estudio de sitios alfareros prehispánicos e históricos". *Revista Austral de Ciencias Sociales* 12: 5-30.

Adán, L., Mera, R., Uribe, M. y Alvarado, M. (2005) – "La tradición cerámica bícroma rojo sobre blanco en la región sur de Chile: los estilos decorativos Valdivia y Vergel". En *Actas XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*. Concepción: Ediciones Escaparate, 399-410.

Adán, L., Reyes, V. y Mera, R. (2001) – "Ocupación humana de los bosques templados del centro-sur de Chile: proposiciones acerca de un modo de vida tradicional". En *Actas del IV Congreso Chileno de Antropología*. Valdivia: Colegio de Antropólogos, 1444-1455.

Aldunate, C. (1989) – "Estadio alfarero en el sur de Chile (500 A.C. a 1800 D.C.)". *Culturas de Chile. Prehistoria. Desde sus orígenes hasta los albores de la Conquista*. (Hidalgo, J., V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate, y I Solimano Eds). Santiago: Editorial Andrés Bello, 329-348.

Alvarado, M. (1997a) – "La tradición de los grandes cántaros: reflexiones para una estética del envase". *Revista Aisthesis* 30: 105-124.

Alvarado, M. (1997b) – "Proposiciones para un análisis y sistematización del dominio cerámico mapuche: una reflexión desde la estética". En *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena*. Museo Regional de Atacama. Copiapó: Sociedad Chilena de Arqueología, 385-403.

Bahamondes, F. (2007) – "Las sociedades prehispánicas tardías y coloniales de la Araucanía: la cerámica bícroma como elemento de continuidad socio-cultural (S. X-XVIII DC)". En *VI Congreso Nacional de Antropología*, Valdivia: Colegio de Antropólogos, 1919-1931.

Bahamondes, F., Silva, C. y Campbell, R. (2006) – "La Candelaria: Un yacimiento funerario del complejo el Vergel en el curso inferior del río Bío-Bío". *Boletin de la Sociedad Chilena de Arqueología* 39: 69-86.

Calvo, M. y García Rosselló, J. (2012) – "Tradición técnica y contactos: un marco de reflexión centrado en la producción cerámica". *Rubricatum* 5: 1-9.

Calvo, M. y García Rosselló, J. (2013) – "Acción técnica, interacción social y práctica cotidiana: Propuesta interpretativa de la tecnología en la prehistoria". *Trabajos de Prehistoria* - aceptado en prensa.

Cartes, M. (2001) – *El arte cerámico Mapuche: Su enseñanza y elaboración en la comunidad y en la escuela*. Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón.

Castro, V. y Adán, L. (2002) – "Abriendo diálogos. Una mirada entre la Etnohistoria y la Arqueología del área centro-sur de Chile: Asentamiento de la zona Mapuche". *Werkén* 2: 5-35.

De Carvalho-Amaro, G. y García Rosselló, J. (2012) – "Cadena Operativa y Tecnología Cerámica. Una Visión Etnoarqueológica de Las Alfareras Mapuches de Lumaco". *Boletín de la sociedad Chilena de Arqueología* 41-42: 53-79.

Dillehay, T.Araucanía (1990a) – *Presente y Pasado*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

Dillehay, T.Araucanía (1990b) – "Los complejos cerámicos formativos del sur de Chile". *Gaceta Arqueológica Andina* 17: 111-114.

Domeiko, I. (1846) – *La Araucaria y sus Habitantes*. Imprenta Chilena, Santiago.

García Rosselló, J. (2007) – "La producción cerámica mapuche. Perspectiva histórica, arqueológica y etnográfica". En *VI Congreso Nacional de Antropología*. Valdivia: Colegio de Antropólogos, 1932-1946.

García Rosselló, J. (2008) – "Etnoarqueología de la producción cerámica: Identidad y territorio en los valles centrales de Chile", *Mayurqa* 32 (Número monográfico).

García Rosselló, J. (2009) – "Tradición tecnológica y variaciones técnicas en la producción cerámica Mapuche". *Complutum* 20(1): 153-171.

García Rosselló, J. (2011) – "Modelado, aprendizaje y espacio social: una reflexión desde la tecnología cerámica". *Werkén* 14: 63-74.

García Rosselló, J. y M. Calvo Trías (2013) – *Making pots: el modelado de la cerámica a mano y su potencial interpretativo*, Oxford: BAR International Series 2540.

Gordon, A. Madrid J. L, y Monleón J. (1972-73) – "Excavación del cementerio indígena en Gorbea (Sitio GO 3), Provincia de Cautín, Chile". En *Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena (1971)*, Santiago: Sociedad Chilena de Arqueología, 501-514

Gosselain, O. (1992) – "Technology and Style: Potters and Pottery among Bafia Cameroon", *Man* 27(3): 559-586.

Gosselain, O. (2000) – "Materializing identities: an African perspective". *Journal of Archaeological Method and Theory* 7: 187-217.

Guevara, T. (1911) – *Folklore Araucano*. Santiago: Imprenta Cervantes.

Guevara, T. (1929) – *Historia de Chile. Chile Prehispánico*. Santiago: Universidad de Chile.

Joseph, C. H. (1930) – *Plateria y Vivienda Araucana*. Santiago: Anales de la Universidad de Chile.

Lemonnier, P. (1992) – *Elements for an anthropology of technology*. Michigan: University of Michigan Press.

León, L. (2008) – "El Ocaso de los lonkos y el caos social en el Gullumapu (Araucanía) 1880-1925". *Cuadernos interculturales* 6-11: 172-208.

Livingstone Smith, A. (2007) – *Chaîne Opératoire de la Poterie*. Tervuren: Musée Royal de l'Afrique Centrale.

Molina, J. I. (1776) – *Compendio della storia geográfica, naturale, e civili del regno del Chile*. Bologna: Nella stamperia di S. Tommaso D'Aquino.

Montecino, S. (1986) – *Quinchamalí, reino de mujeres*. Santiago: Ediciones CEM.

Montecino, S. (1997) – *La Isla de las Palabras Rotas*. Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional de Chile.

Quiroz, D. y Sánchez, M. (2005) – "La secuencia Pitrén-Vergel en Isla Mocha: soluciones de continuidad y distinciones culturales". En *Actas XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*. Concepción: Ediciones Escaparate, 369-378.

Quiroz, D. Vásquez, M. y Sánchez M. (1997) – "Quino-1, Un sitio alfarero temprano en la región centro-sur: noticia y comentario para un fechado". *Boletín Sociedad Chilena de Arqueología* 24: 49-52.

Reyes, V. (2001) – "Relaciones interétnicas en asentamientos del siglo XVI de la precordillera lacustre andina, IX y X región: análisis". En *Actas del XV Congreso Chileno de Arqueología*. Arica: Universidad de Tarapacá, Sociedad Chilena de Arqueología, 161-174.

Reyes, V. (2010) – *Microvariaciones en la cerámica de sitios alfareros tardíos de dos cuencas lacustres precordilleranas de la Araucanía: Lagos villarrica y Calafquén, IX y XIV regiones de Chile*. Memoria para optar al título de Arqueología. Universidad de Chile.

Valenzuela, B. (1969) – *Álbum de artesanías folclóricas chilenas*. Santiago: Universidad de Chile.

Vidal, A. y García Rosselló J. (2009) – "¿Dime como lo haces?: una vision etnoarqueologica de las estrategias de aprendizaje de alfareria tradicional". *Arqueoweb* 12. (disponible en: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arqueoweb/numero-12.html#12).

Wilhelm de Moesbach, E. (1936) – *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Santiago: Impresa Universitaria (A partir del relato de Pascual Coña).

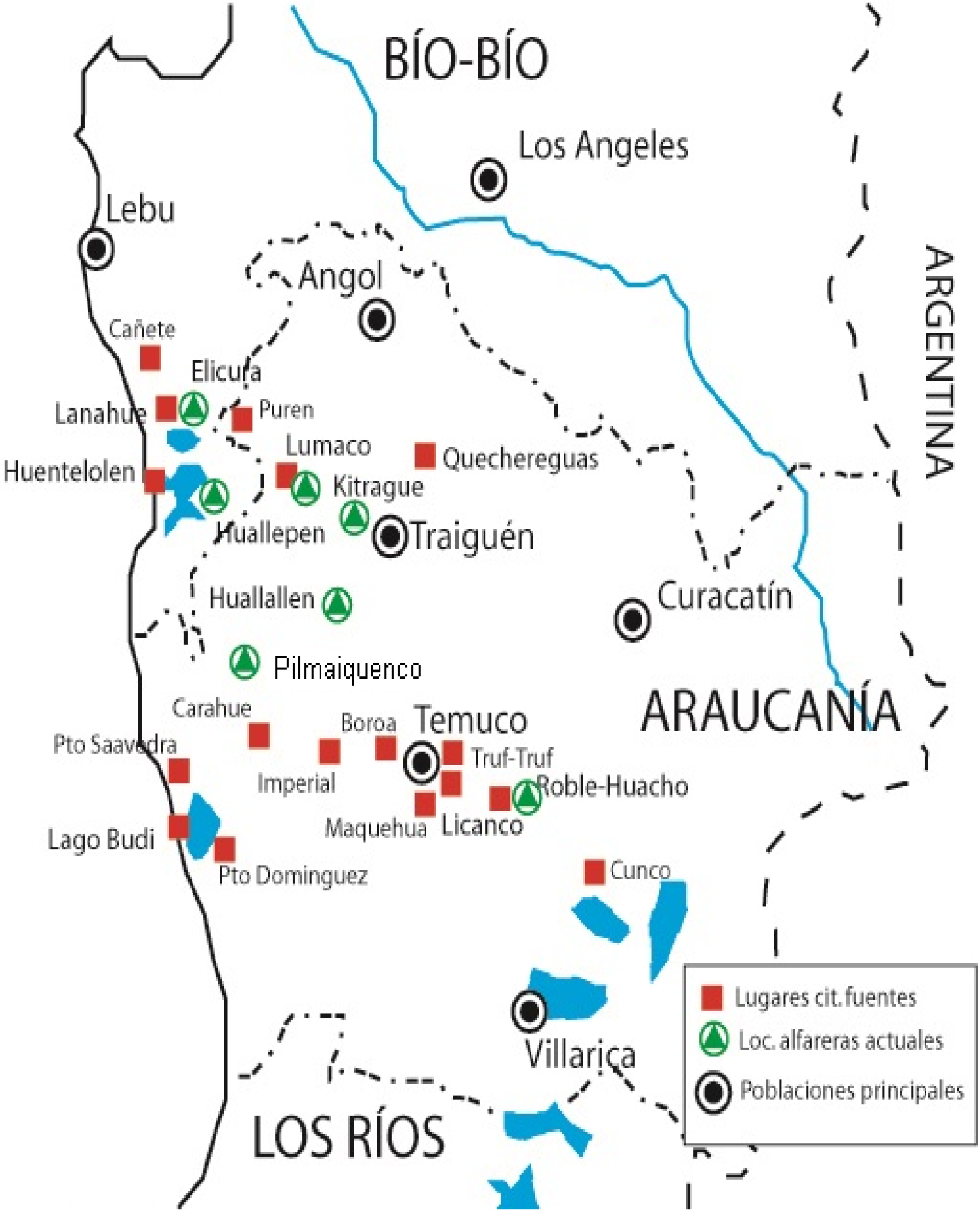

Figura 1 - Localización de las poblaciones que figuran en el texto.

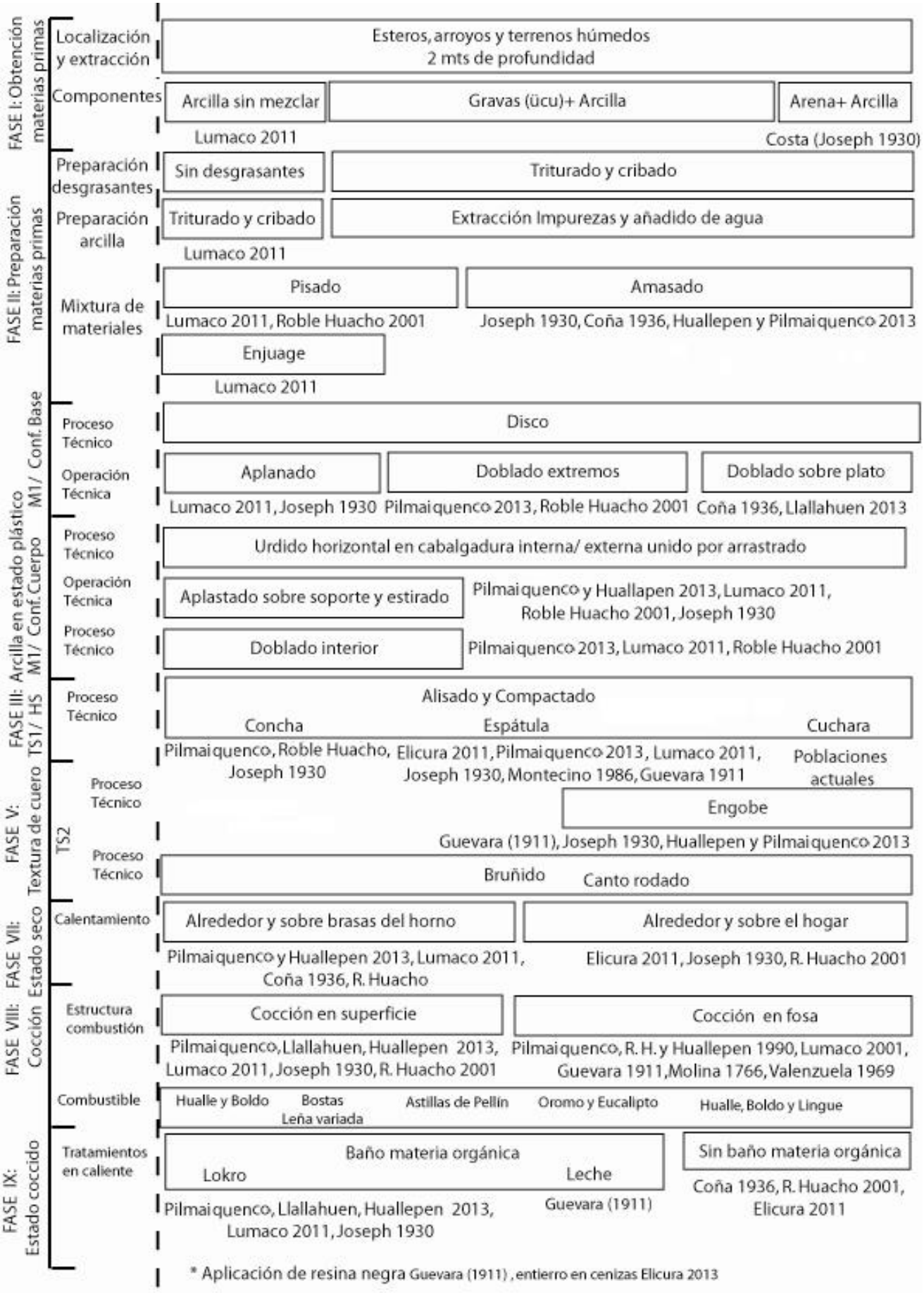

Figura 2 - Cadena operativa de fabricación utilizando fuentes históricas y etnográficas.

Figura 3 - Preparación de materias primas.

1) Enjuague con hojas de maqui en Divulko I.
2) Batea utilizada por Rosa Huaiquil para preparar la mezcla.
3 y 4) "Üku" en estado natural y ya preparado en Pilmaiquenco.

Figura 4 - Modelado primario y tratamientos de superficie realizados por Ema Tranamil (Divulko I).

1 a 5) Operaciones técnicas que conforman el proceso de confección de un disco de arcilla para modelar la base.
6 a 16) Operaciones técnicas que conforman el proceso de confección del cuerpo mediante urdido en cabalgadura externa y ensamblaje por arrastrado.
17) Proceso de doblado para confeccionar el cuerpo.
18) Alisado.
19) Bruñido.

Figura 5 - Tratamientos de superficie:

1) Bruñido realizado por Maria Casaña (Pilmaiquenco).
2) baño de lokro (Ema Tranamil, Divulko i).
3) Aplicación de engobe (Maria Casaña, Pilmaiquenco).

Figura 6 - Cocción:

1-2) Estructuras de superficie de Elicura y Divulko I.
3-4) Hornos en fosa de Divulko II y Pilmaiquenco.