



**Resignificaciones de la Identidad Cultural del Pueblo Pewenche en la Canción *Es Mi Orgullo Ser Pehuenche* del Artista Miguel Ángel Pellao y la Pintura *Pewen* de la Artista Tannya Ormeño Treca**

Marco Antonio Cerda Yáñez

Facultad de Artes, Universidad Academia de Urbanismo Cristiano

Licenciatura en Artes

Dr. Pablo Salvador Berríos González

19 de julio de 2022

©2022, Marco Antonio Cerda Yáñez.

Se autoriza la reproducción parcial o total, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

Con gratitud a mi esposa y a mi profesor guía, Pablo Berríos González.

## Resumen

Esta tesis se centra en analizar dos obras de los artistas Pewenche, Tannya Ormeño Treca y Miguel Ángel Pellao. Explora la historia, las características culturales y las manifestaciones artísticas de dos figuras que han resignificado su herencia cultural para presentarla al interior de su comunidad y en espacios ajenos a su entorno ancestral. Se trata de responder cómo estos representantes de las nuevas generaciones elaboran códigos culturales en un escenario de mestizaje respecto de una cultura foránea que ha intentado silenciar o exterminar a un pueblo con características singulares. Hasta fines del Siglo XX se ignoró o descartó la existencia de los Pewenche, se los asimilaba a los Mapuche y los declararon extintos como pueblo producto de la persecución de los conquistadores. Pero esta etnia no solo logró sobrevivir, aislada en zonas casi inaccesibles de la cordillera de la Octava y Novena Regiones de Chile, sino que atesoró herméticamente, generación tras generación, elementos culturales propios que hoy están siendo revelados por jóvenes que luchan por rescatar las manifestaciones artísticas más originales de su historia o las resignifican en escenarios de interculturalidad y mestizaje. Esta tesis busca explorar algunas de estas creaciones que muestran que los Pewenche no solo están vivos, sino que son creadores de una multiplicidad de manifestaciones artísticas de incalculable riqueza patrimonial.

*Palabras clave:* Pewenche, exterminio indígena, interculturalidad, mestizaje, arte Pewenche, resignificación, identidad indígena

### **Abstract**

This thesis focuses on analyzing two works by Pewenche artists, Tannya Ormeño Treca and Miguel Ángel Pellao. It explores the history, the cultural characteristics, and the artistic manifestations of two figures who have resignified their cultural heritage to show it within their community and in spaces outside their ancestral environment. It is about to answer how these representatives of the new generations elaborate cultural codes in a miscegenation scenario regarding a foreign culture that has tried to silence or exterminate a people with unique characteristics. Until the end of the 20th century, the existence of the Pewenche was ignored or ruled out, they were assimilated to the Mapuche and declared extinct as a people as a result of the persecution of the conquerors. But this ethnic group not only managed to survive, isolated in almost inaccessible areas of the mountain range of the Eighth and Ninth Regions of Chile, but also hermetically treasured, generation after generation, its own cultural elements that today are being revealed by young people who fight to rescue the artistic manifestations most original of its history or redefine them in scenarios of interculturality and miscegenation. This thesis seeks to explore some of these creations that show that the Pewenche are not only alive, but that they are creators of a multiplicity of artistic manifestations of incalculable patrimonial wealth.

*Keywords:* Pewenche, indigenous extermination, interculturality, miscegenation, Pewenche art, resignification, indigenous identity

## Tabla de Contenido

1.- Introducción.....	p. 7
2.- Capítulo I Cultura Pewenche contemporánea: principales elementos distintivos.....	p. 18
2.1 Elementos históricos del pueblo Pewenche.....	p. 19
2.2 Características culturales y sociales de la etnia Pewenche.....	p. 27
2.3 Rasgos identitarios contemporáneos del pueblo Pewenche.....	p. 33
3.- Capítulo II <i>Es mi orgullo ser Pehuenche</i> de Miguel Ángel Pellao y <i>Pewen</i> de Tannya Ormeño Treca: Características artísticas fundamentales.....	p. 42
3.1 Manifestaciones artísticas Pewenche.....	p. 43
3.2 <i>Es mi orgullo ser Pehuenche</i> de Miguel Ángel Pellao.....	p. 52
3.3 <i>Pewen</i> de Tannya Ormeño Treca.....	p. 74
4.- Capítulo III Resignificación identitaria a través de las obras artísticas de Miguel Ángel Pellao y Tannya Ormeño Treca.....	p. 92
4.1 Interculturalidad, mestizaje social y artístico del pueblo Pewenche.....	p. 93
4.2 Resignificación artística <i>Es mi orgullo ser Pehuenche</i> .....	p. 118
4.3 Resignificación artística <i>Pewen</i> .....	p. 128
5.- Conclusiones.....	p. 139
6.- Referencias.....	p. 145
7.- Bibliografía.....	p. 155
8.- Anexos.....	p. 158

## Introducción

El documental de Francisco Gedda *Los últimos pewenches* sentenciaba en 1987 la extinción inminente de este pueblo casi desconocido, que vivía en las montañas al sur de Chile y Argentina, y fue recogido como testimonio del ocaso de una nación originaria que se extendió desde Talca hasta Lonquimay. La idea cobró especial fuerza al otro lado de la cordillera con el artículo de Gregorio Álvarez (1972). Adujo como causa de su desaparición, las sangrientas campañas del general chileno Manuel Bulnes, tristemente célebre hoy tras el estallido social del año 2019. Las invasiones militares sembraron el terror, forzaron su huida y borraron de la historia oficial al pueblo Pewenche a ambos lados de Los Andes. Refugiados en las montañas de la Octava y Novena Regiones, se sumergieron en el abandono, el silencio y la indiferencia de las autoridades.

Una política de despojo los dejó sin sus tierras, sus árboles y su principal sustento, el fruto del *pewen* o araucaria. En los años noventa del siglo veinte, las transnacionales llegaron para apoderarse de su última riqueza: el agua. Esto los obligó a lo que los ecologistas llamaron la modernización forzada y su desvanecimiento: “intensificación apresurada del mestizaje biosomático y cultural por imperativo de nuevos modelos de existencia, de nuevas personas, de nuevos bienes de consumo, en desmedro de la identidad aborígen” (Dannemann, 1991, p. 139). Pero la construcción de 6 centrales hidroeléctricas en el río Bío-Bío, por parte de empresas ligadas a la familia Matte, los puso en el ojo público. Pese a todo el intento por invisibilizarlos y destruirlos, la declaración del Convecional Adolfo Millabur al diario La Tercera (2021), constata lo contrario: “A partir de lo que indican los textos escolares, se reprodujo una lógica de que eran algo del pasado de nuestro país. Fueron, existieron, vivían, hacían [...] pero están más presentes que nunca” (en línea). Su herencia empezó a manifestarse con fuerza; por ejemplo, en una nueva

generación que comenzó a expresar, a través de herramientas artísticas foráneas y elementos propios, las características identitarias de su pueblo.

El propósito de esta investigación es analizar como el artista Miguel Ángel Pellao en su canción *Es mi orgullo ser Pehuenche* y la artista Tannya Ormeño Treca en su pintura *Pewen* resignifican su identidad cultural Pewenche en un proceso lleno de complejidades en el mundo contemporáneo. Actualmente existe alguna bibliografía importante acerca de la historia del pueblo Pewenche, sobre su territorio, cosmovisión y espacios culturales, todo escrito por intelectuales que no pertenecen a la etnia, pero casi no hay estudios y publicaciones realizadas por personas de su propio pueblo originario; qué decir, entonces, de la existencia sobre escritos que tengan como temática sus manifestaciones artísticas en la actualidad. Solo se pueden encontrar algunos documentos aislados que dan cuenta de prácticas muy antiguas como el tejido. Esto se debe también, a que este pueblo se volvió muy hermético; encerrado entre las montañas, desconfía del extraño y es reaccionario a compartir su cultura o conocimientos ancestrales.

En relación con el beneficio de esta investigación, se hace necesario el rescate de aspectos poco conocidos de la identidad cultural y artística de un pueblo trashumante, amante de los bosques, bello y orgulloso, a través de dos artistas Pewenche. Además, se busca sistematizar las expresiones de estos creadores, dejando un testimonio escrito del arte en relación con elementos de su identidad, tanto de estos en particular como del pueblo mismo. Así, se puede colaborar para que sus tesoros artísticos puedan ser conocidos y valorados a nivel nacional.

Se proponen al menos cuatro elementos que han permitido la sobrevivencia de características culturales e identitarias que hacen que el pueblo Pewenche se declare como tal y que han posibilitado su reconocimiento específico.

Primero, la transmisión del conocimiento perdura en las comunidades más aisladas del Alto Bío-Bío desde tiempos ancestrales a través de la palabra. La oralidad como tradición ha ayudado a legar relatos y a compartir experiencias, que fortalecen la identidad y el sentido de pertenencia a un lugar y a una cultura. “La oralidad en estas comunidades ha facilitado el desarrollo de procesos sociales que no conocen la exclusión, por ejemplo, en esta cultura no existen huérfanos” (González, 2017, p. 10).

Dentro de esta herencia, parecen sumarse las manifestaciones culturales de este pueblo. Leyendas, trabajos artísticos, musicales, relatos, han sido traspasados de generación en generación y hoy están siendo redescubiertos por las y los más jóvenes que han comenzado una labor de creación y divulgación ya sin el estigma de la vergüenza impuesta por el invasor. Sin embargo, nada de esto sería posible sin la intervención de las personas mayores de las comunidades que atesoran y se esfuerzan por mantener vivo el espíritu identitario.

En segundo lugar, existieron comunidades que permanecieron durante mucho tiempo aisladas unas de otras, debido a la falta de vías de transporte o por autoprotección; pero ahora la modernidad, les ha permitido comunicarse a cada *lob* o clan con otros, esto dio paso, también, a que se relajara el secretismo en la transmisión del conocimiento cultural. Aún hoy, entre el pueblo Pewenche, existen personas que no hablan español o lo pronuncian dificultosamente.

Tercero, los jóvenes Pewenche en la actualidad poseen un mayor acceso a la educación formal en escuelas con lenguaje mixto y con un enfoque intercultural. Todos estos centros de estudio buscan formar estudiantes en base a la cultura Pewenche, proyectadas hacia la sociedad actual. Con este intercambio experiencial, los jóvenes Pewenche encontraron otras herramientas de expresión artística, tales como la música que adoptaron como una forma de dar a conocer su cultura, por ejemplo, musicalizando sus relatos. Es el caso del “tenor Pewenche”, Miguel Ángel

Pellao quien además de interpretar ópera, crea y canta canciones referentes a su identidad; o la fotógrafa y pintora Tannya Ormeño Treca, que plasma el paisaje de su pueblo. Dos artistas que ejemplifican un movimiento mucho más amplio que incluye músicos, poetas, prosistas, artesanos, bailarines, escultores, documentalistas, videístas, fotógrafos, pintores, diseñadores, entre otros.

Un cuarto aspecto yace en los movimientos políticos de reafirmación identitaria que están permitiendo romper el silencio y la invisibilización. El avance del reconocimiento de la multiculturalidad permite reclamar un nuevo orden en las relaciones multiétnicas. Cabe destacar que este es un movimiento y reivindicación, ya no solamente de los pueblos originarios, o de los que se sienten ser parte de estos, sino también de aquellos que se hallan inmersos en las ciudades y que ya habían olvidado sus raíces, incluso de los que son parte del mestizaje e ignorantes de sus ancestros. La nación toda está imbuida en esta postura y los jóvenes artistas Pewenche la han aprovechado para dar a conocer sus raíces identitarias.

En esta perspectiva, y dados los antecedentes descritos, la presente investigación busca responder la interrogante acerca de qué manera en la canción *Es mi orgullo ser Pewenche*, del intérprete Miguel Ángel Pellao, y en la pintura *Pewen*, de la artista Tannya Ormeño Treca, se establecen estrategias de resignificación de la cultura Pewenche en la actualidad.

La pregunta así planteada sobre las obras de estos creadores Pewenche en particular, determina la hipótesis de investigación respecto a que en la canción *Es mi orgullo ser Pehuenche* del intérprete Miguel Ángel Pellao, y la pintura *Pewen* de la artista Tannya Ormeño Treca se establecen estrategias de resignificación de la cultura Pewenche a través de la recuperación y reelaboración de elementos materiales y discursivos en el horizonte de la interculturalidad y el mestizaje.

Por lo anterior, se considera en el marco de esta investigación como objetivo general establecer las estrategias de resignificación de la cultura Pewenche en la canción *Es mi orgullo ser Pehuenche* del artista Miguel Ángel Pellao, y la pintura *Pewen* de la artista Tannya Ormeño Treca, a partir del concepto interculturalidad y mestizaje. Este objetivo general se abordará desde tres objetivos específicos:

1.- Contextualizar los elementos distintivos principales de la cultura Pewenche en su condición sociohistórica contemporánea.

2.- Determinar las características materiales y discursivas principales en la canción *Es mi orgullo ser Pehuenche* del artista Miguel Ángel Pellao, y de la pintura *Pewen* de la artista Tannya Ormeño Treca.

3.- Interrelacionar, a partir del concepto de interculturalidad y mestizaje, la canción *Es mi orgullo ser Pehuenche* del artista Miguel Ángel Pellao, y de la pintura *Pewen* de la artista Tannya Ormeño Treca, como resignificación contemporánea de la cultura Pewenche.

Para desarrollar esta investigación se ha adoptado como marco teórico los conceptos de identidad cultural, arte indígena, interculturalidad, mestizaje, y resignificación cultural.

Para el primero de ellos, se adhiere a la propuesta de Tzvetan Todorov (2010), quien propone que la identidad cultural es la toma de conciencia de la diferencia, el descubrimiento que el yo hace del otro, y plantea tres dimensiones en la relación con los otros: una dimensión epistemológica o del conocimiento del otro, otra axiológica que implica igualdad, superioridad o inferioridad, y, por último, una dimensión praxeológica que implica la coincidencia o no coincidencia con el otro en la visión del mundo. Por otro lado, Jorge Larraín (2014) además hace la distinción entre cultura e identidad. Señala que la cultura es más general y simbólica; en tanto la identidad es más particular:

Implica por un lado un relato que utiliza sólo algunos de los significados presentes en la forma simbólica mediante un proceso de selección y exclusión y sentimientos cargados de sentidos previamente por la cultura para construir un discurso particular sobre sí misma. (p. 7)

Respecto del concepto arte indígena el intelectual paraguayo, Ticio Escobar, señala que en las culturas indígenas lo estético no puede ser desprendido de un complejo sistema simbólico, “las artes visuales, la literatura, la danza y el teatro enredan sus expresiones en el curso de ambiguos y fecundos procesos de significación social que se apuntalan entre sí en el fondo oscuro de verdades inaccesibles” (2018, p. 5).

Para el concepto de interculturalidad se recurrirá a la definición de Gunter Dietz (2017, en línea), quien la especifica como la relación interactiva de dominancia y dominado que se produce entre sociedades en aspectos tales como cultura, religiosidad, etnicidad, lengua, nacionalidad y cuya dominancia se puede alternar indistintamente en cada uno de estos aspectos en su relación.

En tanto, el concepto mestizaje se abordará desde la mirada del filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría (2010), quien señala que cada comunidad reproduce material y simbólicamente una subcodificación humana de la mano de producción material y consumo de significados. La vida cultural solo es posible cuando una identidad está lista para ser devorada por otras identidades y es capaz de devorarlas. La cultura implica este proceso de devoramiento mutuo que llama mestizaje cultural.

Para el concepto de resignificación se recurre igualmente a Bolívar Echeverría, quien sostiene que la identidad solo puede concebirse como un juego dialéctico “como un acontecer, como un proceso de metamorfosis de resignificación de transmigración de la forma, que solo puede afirmarse si lo hace cada vez en una substancia diferente, siendo ella cada vez otra sin dejar de ser

la misma” (2020, p. 149). Sin resignificación no hay arte, como señala el escritor Marcel Proust (1989) quien dijo:

El estilo para el escritor es como el color para el pintor, no es una cuestión de técnica, sino de visión. Es la revelación de la diferencia cualitativa que hay en la forma en que el mundo se nos aparece [...] gracias al arte, en lugar de haber un solo mundo, lo vemos multiplicarse, tantos mundos tenemos a nuestra disposición y tan diferentes entre sí de los que ruedan en el infinito. (en línea)

Es complejo intentar establecer un estado del arte o antecedentes propios y exclusivos del pueblo Pewenche ya que no hay textos escritos por este sobre sí mismo. Esto obliga a recurrir a fuentes teóricas cercanas, pero ajenas, lo que complejiza cualquier investigación. No hay estudios sobre el tema de la tesis que a esta le incumbe. Lo que existe proviene de una plataforma de poder establecido, con estructuras analíticas colonialistas o europeizantes que luego fueron ignorados por la historia oficial que forjó el concepto de chilenidad.

La obra capital del tema Pewenche es el libro de Sergio Villalobos, donde por primera vez el historiador reivindicaba su pasado y presente llamándolos “los indios olvidados”. “Estos indígenas fueron protagonistas de una historia larga y dramática para sobrevivir en un medio inhóspito y en lucha constante con sus hermanos de raza y el invasor cristiano” (1989, p. 11). Mario Orellana (1992) también se enmarca en el interés de dar cuenta con mayor coherencia e información acerca de la diversidad cultural del Pewenche como pueblo. Destaca que, pese a la desintegración cultural y el mestizaje, este etnia mantiene una estructura particular y social propia. Luis Sapag (2005), investigador argentino, en el V Congreso de Historia Regional apoya la propuesta de Orellana, señalando que, lejos de extinguirse, los Pewenche viven en los genes y la cultura de los campesinos veranadores del Neuquén argentino. Más recientemente, Manuel Bengoa

(2000) y Jorge Larraín (2014) buscan incorporar elementos propios de la cultura Mapuche-Pewenche en la construcción de un concepto identitario. Isabel Ávila (2014) analiza el elemento identitario del lenguaje en las comunas Pewenche del Alto Bío-Bío, en una educación multicultural inclusiva. Por su parte, Regina González (2017) profundiza el elemento identitario de la tradición oral y los esfuerzos por conservar el patrimonio lingüístico.

Mientras que Manuel Dannemann (1991) tiene una mirada más contemporánea en las comunidades Pewenche y su relación con los proyectos hidroeléctricos del Alto Bío-Bío. En la década del '90 (siglo XX) la crisis provocada por la construcción y el proyecto de seis represas en la tierra Pewenche generó que grupos ambientalistas comenzaran a apoyar la oposición produciendo una bibliografía sobre este conflicto que los describía de manera particular. Domingo Namuncura (1999), señala que los Pewenche se sienten ajenos al país que progresa con cargo a su identidad y cultura. El ambientalista Manuel Baquedano (2004) da cuenta que la lucha de los Pewenche en *Ralco* expone una voz ciudadana más crítica y consciente de los prejuicios que acarrea el modelo económico globalizado. Un enfoque más político y actual aportan Claudio González, Jeanne Simon y Kevin Villegas (2008) cuestionando las políticas públicas y privadas y su impacto en el desarrollo social y cultural de los Pewenche. La antropóloga chilena Dafne Taroppio (2021), recoge los relatos de la cosmovisión del Alto Bío-Bío. En tanto desde el lado argentino, destaca la obra de Gregorio Álvarez (1972), quien reconstruye la historia política, social y cultural de los Pewenche al otro lado de Los Andes.

En el tema artístico en particular, los arqueólogos argentinos María Andrea Recalde y Eduardo Berberían (2005) dan cuenta de los hallazgos artísticos prehistóricos en territorio Pewenche argentino. El historiador Pedro Martínez de Bernabé (1782) describía actividades que él señalaba como artísticas en este pueblo de la frontera. El historiador Juan Ignacio Molina (1776)

también relata una elaborada artesanía por parte de hombres y mujeres de la etnia Pewenche. Mientras que Josefa Krstulovic escribió un artículo sobre textiles ecuestres (2019), dando cuenta que estos no expresan solo técnicas y símbolos al azar, sino un mundo, un entramado de relaciones complejas. Roger Fu (2016) ofrece una mirada única sobre el arte Pewenche luego de vivir 13 meses en el valle de Trapa-Trapa, el sector más aislado donde viven los Pewenche, señaló que su arte textil es tan sofisticado que es imperativo recurrir a conocimientos de su astronomía asociados a su calendario. Margarita Alvarado (2016) menciona a los Pewenche en un artículo para la revista *Aisthesis*, indicando la riqueza extraordinaria que poseen los complejos sistemas de sentido que contienen códigos estéticos.

Respecto del mestizaje, la resignificación y la interculturalidad, ha escrito Bengoa y Valenzuela (1984) resaltando que lo más sorprendente es que después de cinco siglos en América, pueblos como los Pewenche desafían la fusión racial y cultural. La argentina Geraldine Davies Lenoble (2019), destaca que en Argentina los Pewenche lograron retener una relativa autonomía y sobrevivieron casi intactos en términos culturales. Viviana Huiliñir-Curio (2020), sostiene que los senderos circulares Pewenche aseguran la apropiación simbólica del espacio, enlazando la memoria colectiva. En este mismo sentido aporta Jacinto Ernesto Manquepi (en línea), Pewenche de la zona del Alto Bío-Bío, sintetiza el saber cultural y las ceremonias y rituales contemporáneos como miembro de la comunidad, así como la resignificación y resemantización de las culturas desarrolladas por estas comunidades. El argentino Eduardo Téllez (2017) escribió sobre el mestizaje Pewenche y explora cómo las fuerzas externas han provocado cambios sociales forzados en esta etnia.

La escasez de contenidos tematizados respecto del Arte Pewenche, unido al hecho de que la creación de los artistas escogidos, Miguel Ángel Pellao y Tannya Ormeño Treca es un proceso

que incorpora elementos subjetivos culturales, hace necesario escoger un modelo de investigación cualitativa. Se pretende describir obras artísticas que muestran su correlato o significancia con su paradigma identitario, (cosmogonía, cosmología, cosmovisión) y no se basa en una realidad enumerable (cuantitativa), sino vivencial y experiencial. Puesto que las personas se conforman como seres sociables y en esta sociabilidad se configuran íntegramente, “en la metodología cualitativa, el investigador ve al escenario y a las personas en una perspectiva holística; las personas los escenarios o los grupos no son reducidos a variables, sino considerados como un todo” (Taylor & Bogdan, 1987, p. 20). El enfoque de este proyecto se define como interpretativo para tratar de explicar y comprender de manera más cabal la compleja naturaleza y características del arte en dos representantes del pueblo Pewenche. Para el análisis de ambas obras, se recurrirá al método estructuralista-semiótico de Umberto Eco con la descodificación del mensaje poético. Este parece ser más completo y con un mayor potencial epistemológico porque puede reunir a la vez, estrategias de análisis y el examen de la mediación de mecanismos comunicativos. Eco construye su modelo con una mirada sociocultural y lo inscribe en el marco de los procesos interpretativos, por lo que ayuda a comprender de mejor manera fenómenos como el arte. Eco (1968) sostiene que todos los aspectos de la cultura pueden ser estudiados como contenidos de comunicación, al convertirlos en unidades de sentido o semánticas.

Para el capítulo sobre los procesos de resignificación de las obras de arte escogidas, se recurrirá a la Teoría Sociocrítica. Siendo más moderna e ideológicamente más abierta, intenta, por un lado, restituir al texto su condición social, es decir busca lo social o político que puede encontrar en la estética de la obra y, por otro, señalar que presentan distintos escenarios sociales que refieren a prácticas sociales. De acuerdo con Mijaíl Bajtín (1998), en toda producción artística intervienen

contextos culturales, sociales, históricos, políticos y psicológicos. Cada enunciado representa a miles de enunciados dialógicos, que al expresarse se vuelven estructuras sociales.

Para realizar la investigación cualitativa se realizarán lecturas bibliográficas y hemerográficas, revisión de documentales del pueblo Pewenche, entrevistas abiertas y semiestructuradas a los dos artistas de este pueblo indígena.

Para estos fines, la siguiente investigación se hallará dividida en tres capítulos con el fin de exponer cada concepto de manera detallada y amplia, siendo el primero de estos “Cultura Pewenche contemporánea: principales elementos distintivos”. En este capítulo se exponen los conflictos, tensiones y desarrollo histórico de esta etnia en el proceso de mestizaje e interculturalidad; además de los factores culturales identitarios que permiten distinguir al pueblo Pewenche como tal y los internos que fortalecen su autorreconocimiento identitario.

Se sigue con el apartado “*Es mi orgullo ser Pehuenche* de Miguel Ángel Pellao y *Pewen* de Tannya Ormeño Treca: características artísticas fundamentales”. En este segundo capítulo se desarrollarán conceptos tales como arte y creación artística Pewenche; se analizarán y expondrán las dos obras en particular de los artistas antes mencionados.

Finalmente se enunciará la “Resignificación identitaria a través de las obras de Miguel Ángel Pellao y Tannya Ormeño Treca”. Este capítulo busca profundizar el proceso creativo mediante el cual ambos artistas toman elementos del arte occidental para recrear, rescatar, y manifestar su propia identidad y la de su pueblo a la luz del mestizaje y la interculturalidad.

## **2.- Capítulo I Cultura Pewenche Contemporánea: Principales Elementos Distintivos**

Este capítulo está referido a constatar la existencia de un pueblo denominado Pewenche, con características propias y distintivas, aun, muy a pesar de las circunstancias a las que fueron expuestos en varias centurias en su relación con otros pueblos, tales como el mestizaje, la fusión de su lengua, y las costumbres de la vida diaria. Ya instalados en el Reino de Chile y posteriormente en la República de Chile, se denota una relación de subyugación creciente, llegando hasta el genocidio en el transcurso y desarrollo de la República. Sometimiento, ocultación y desplazamiento que convenía a los empresarios, agentes de gobierno y colonos con el fin de explotar los recursos naturales que existen en el territorio que ocupaban originalmente y que ocupan en la actualidad.

Hasta fines del siglo XX existió un compartimento estanco entre el Estado Chileno y este pueblo originario que se escindió con la construcción de la central hidroeléctrica *Pangue*. Una ruptura que manifestó la existencia del pueblo Pewenche y que hasta el día de hoy lucha por ganarse un espacio tanto físico como social en la recuperación de su identidad.

Se reconocen ciertas características sociales y culturales que los identifican como tal; particularidades que les son propias y que se han manifestado por décadas. Además, no importa lo que digan historiadores, sociólogos, antropólogos ni cualquier cientista social, el habitante Pewenche se siente parte de un pueblo que se diferencia de los otros pueblos indígenas, y que reclama el reconocimiento identitario contemporáneo. A su vez, de suma importancia es la aparición de rasgos identitarios que se comenzaron a exhibir con la usurpación de sus fuentes de agua. El detonante que produjo la unión, la lucha y su rasgo identitario fue la creación del lago artificial *Pangue*, con el propósito de albergar a la central hidroeléctrica *Pangue*. La creación de este lago no solo les usurpó su agua, sino también sus tierras e infraestructuras. Desde aquí en

adelante se produjo una concatenación social tal en la población, que el pueblo Pewenche ha comenzado la recuperación de sus tierras y los afluentes que les fueron arrebatados aún antes de la construcción de esta represa. Esta situación reveló una peculiaridad y atributo en las mujeres de esta etnia que ha alcanzado una particularidad que las identifica. Ellas se alzaron como líderes de una causa que posee un entramado social inquebrantable que avanza en el rescate y exposición de su cultura identitaria y que ha sido legada a las generaciones futuras.

## **2.1 Elementos Históricos del Pueblo Pewenche**

Pese a que su existencia fue sistemáticamente negada o ignorada por la historia oficial, y que, incluso, hubo intentos de destruirlos tanto por colonialistas como por algunos gobiernos de la República de Chile, a lo largo del tiempo ha existido un pueblo originario denominado Pewenche, de manera independiente, con su propia trayectoria de vida, separado de los Mapuche, con un sello cultural distinto que se marca desde sus características físicas hasta su alimentación. El historiador Sergio Villalobos realizó el primer compendio contemporáneo de la etnia Pewenche, afirmando que académicamente tuvo poca atención de historiadores y etnólogos y plantea que “aquellos indígenas fueron, sin embargo, protagonistas de una historia larga y dramática para sobrevivir en un medio inhóspito y en lucha constante con sus hermanos de raza y el invasor cristiano” (1989, p. 11). Ello tras una invisibilización de varios siglos, que, sin embargo, no se condice con la primera impresión de aquellos cronistas que llegaron con los conquistadores. Estos se encontraron con los Pewenche que se ubicaban tradicionalmente en los sectores montañosos y cordilleranos más agrestes en una amplia zona que abarcaba desde Longaví hasta *Icalma* entre Argentina y Chile. La región es especialmente escarpada con volcanes que superan los tres mil metros de altura. Es un clima extremo, con nieve en el invierno, que deja aisladas hasta hoy a algunas áreas y con altas temperaturas en verano. Su riquísima flora y fauna se alimenta de la calidad de sus suelos, el relieve

y la gran cantidad de precipitaciones anuales. De hecho, uno de los elementos venerados por los Pewenche son sus afluentes de agua, entre ellos, el río Bío-Bío, el más caudaloso de Chile. Los Pewenche se adaptaron a estas rigurosas condiciones que los españoles calificaron como agrías, frías e inhabitables, realizando una trashumancia circunscrita, ligada a la recolección del piñón —el fruto de la araucaria— y la caza. En invierno vivían a orillas de cursos de agua, en primavera, en verano y en otoño en las vegas más altas y en los pinares cordilleranos. Cuando llegaron los españoles, se mantuvo la trashumancia, pero en una escala más reducida: “cada uno tiene su pedazo de cordillera señalado y heredado de sus antepasados, y tiene por suyos los pinos de aquel distrito para hacer su cosecha de piñones para el sustento del año” (Navarrete et al., 2013, en línea).

Desde la externalidad, los primeros cronistas que entraron en contacto con los Pewenche hicieron notar algunas diferencias que los separaban de los indígenas araucanos o puelches. La primera característica decía relación con sus rasgos físicos. Los cronistas suelen describir a los Pewenche originales como muy altos, musculosos y corpulentos, sin trazas de los rasgos prototípicos del Mapuche corriente (Vignati, 1953). En Neuquén, el alcalde de Concepción, Luis De la Cruz, encontró Pewenche de indudables rasgos patagónicos: “corpulentos, musculosos y membrudos, aunque un poco más bajos de estatura: dos varas, equivalentes a 1.67 a 1.70 mts. aproximadamente” (1806, p. 178). El cronista Pedro Mariño de Lobera menciona a los Pewenche en sus crónicas, señalando en 1563, que Francisco de Villagra envió desde Angol un destacamento para explorar la zona montañosa y encontraron un pueblo distinto:

Hallaron muchas poblaciones de indios de diferentes talles y aspecto de los demás de Chile, porque todos sin excepción son delgados y sueltos; aunque no menos bien dispuestos, hermosos, por tener ojos grandes y rasgados y los cuerpos muy bien hechos y altos. (p. 268)

Por otro lado el jesuita José de Zúñiga agrega que desde su nacimiento se hacían marcas en el cuerpo con piedras: “traen el cabello largo y trenzado, y revuelto en la cabeza con madejas de hilo de lana de diferentes colores, con muchas flechas y no sueltan de la mano el arco y el carcaj” (1682, p. 221).

Villalobos agrega que “beben la sangre caliente de los animales, no siembran ni tienen casa, ni asistencia conocida, porque hoy están en una parte y mañana en otra” (1989, p. 69). Gerónimo de Quiroga planteó en 1690: “el aire, montes y ríos los sustentan, y por el sol guían sus alojamientos, mudándose de unos a otros, así como las aves y animales” (p. 24).

El cronista Francisco Núñez de Pineda señala que los Pewenche hablaban una lengua distinta a la de los Mapuche, la de las pampas la llamó. Sin embargo, su descripción de este pueblo esta mediada por los prejuicios colonizadores:

Es gente floja, sucia, y asquerosa porque andan toda la vida embijados con untos de caballos y otros animales inmundos, se sustentan de la caza, y con los piñones que producen aquellas nevadas sierras, son corpulentos y enjutos, y se visten de pieles de animales que cazan con flechas, que son las armas que usan y manijan; son tan diestros en ellas, que volando el más pequeño pájaro derriban. (1948. p. 73)

Los cronistas, además, diferenciaron su lengua de la mapuche. En varios documentos históricos argentinos se hace notar que los Pewenche hablaban un idioma propio y que era distinto al de otros pueblos. En Argentina, en 1658, se hizo un juicio a varios nativos Pewenche por realizar *malones* que los españoles consideraban acciones de guerra. Se tuvo que recurrir a traductores indígenas. Según los documentos ellos “inquirían a los reos en pehuenche, traduciendo las respuestas al milcayac para ser vertidas al español por el lenguaraz que entendía la lengua” (Cabrera, como se citó en Silva y Téllez, 1993, p. 18).

Los Pewenche vivían en las montañas en pequeñas agrupaciones familiares y con fuerte lazos de hermandad. Recibían a los afuerinos con amabilidad, cuando estaban en paz, pero eran implacables en sus *malones* o campañas para obtener bienes o venganza:

El mejor despojo y más apreciable es el de las mujeres e indiecillos. Si la mujer le agrada al que la cautiva, se casa con ella sin tener que pagar, si no le acomoda, y ella quiere otro, le paga cuanto quiere el dueño. Entretanto sirve como esclava, pero siempre dándole buen trato porque son muy humanos y caritativos. (Villalobos, 1989, p. 105)

Sergio Villalobos replica el relato de un sacerdote franciscano que comenzó la labor misionera en la zona: “los que son de un mismo nombre que se titulan *lacu*, se aman mucho y para hacerse hermanos y unir sus voluntades se hacen un intercambio de posesiones que los deja unidos para siempre” (1989, p. 82).

Otra diferencia es de carácter histórico y quedó en evidencia tras la guerra de la conquista. Los Pewenche no solo guerreaban contra los españoles, sino también contra otros pueblos de manera estratégica y de acuerdo con sus propios intereses particulares. Asimismo, en los siglos XVII y XVIII desarrollaron alianzas con los españoles o contra ellos. José Manuel Zabala menciona que el cronista Diego de Rosales escribió que los Pewenche que habitan la región andina de la Araucanía participaron de la captura de Puelches destinados a ser esclavos de los españoles:

El fuerte de Boroa servía de avanzada a este tráfico, los puelches eran detenidos en Boroa y posteriormente enviados al territorio bajo control español. Uno de los pehuenches que participaba en esta caza de puelches era el cacique llamado Millacura. (De Rosales, como se citó en Zabala, 2008, p. 50)

Este autor agrega que los Pewenche consideraban a los grupos del interior de la Araucanía como parte de las fuerzas enemigas (los Huilliches), contra quienes ellos combatían en los Andes.

En estas escaramuzas y conflictos hicieron valer su propia identidad entre iguales, lo que se fue diluyendo en la medida en que se intensificaron los intercambios culturales con otras tribus y los mismos españoles a fines del siglo XVIII.

Luis de la Cruz, alcalde de Concepción tuvo oportunidad de conocerlos durante un viaje por tierra a Buenos Aires en 1806 y señaló que:

Esta nación que se contempla independiente de las demás, no tiene con ninguna alianza estratégica ni guarda subordinación a sus propios jefes, sino por un efecto de tolerancia.

Los más antiguos ancianos, los más valerosos y los más ricos son los que se titulan caciques. Este título se lo granjean por sus hechos, si los de sus antepasados también fueron recomendables. Los caciques no tienen jurisdicción alguna para premiar o castigar. Cada uno allí es juez de su propia causa, por consiguiente, a nadie tienen respeto. (1910, p. 101)

Esta indicación muestra que trataban los asuntos de más importancia con autoridades del mismo nivel o jerarquía. Y los jefes designados eran representantes simbólicos ante extraños: “hacen de general al cacique más valeroso” (De la Cruz, 1910, p. 101)

Los Pwénche tomaron una actitud ambigua frente a los españoles: en algunos lugares los recibieron de manera pacífica y amistosa, y en otras ocasiones se unieron a los otros pueblos mal llamados araucanos para combatirlos. Avanzado el siglo XVII, firmaron la paz en el segundo parlamento de Quillín y luego realizaron el primer reclamo legal por el despojo de tierras indígenas que fue rechazado por la justicia.

La aculturación española fue debilitando su raíz recolectora y convirtiéndolos en campesinos. Se apropiaron de tradiciones extranjeras como el alcohol, que fue diezmando su población, así como también de las enfermedades traídas por los españoles, como la tuberculosis o la viruela, que provocaron, hasta entrado el siglo XX, numerosas muertes. A causa de su

aislamiento geográfico y la indiferencia gubernamental frente al despojo de sus tierras y su riqueza maderera, los Pewenche permanecieron al margen de la inclusión ciudadana en la más extrema pobreza. Cíclicamente se producían hambrunas que barrían especialmente con madres y recién nacidos.

A este respecto, existe el planteamiento del investigador argentino, Luis Felipe Sapag de FLACSO, sobre el violento choque cultural entre indígenas y españoles o criollos, y el avance de la ocupación, que no solo los replegó a uno de los lugares más inaccesibles de Chile, luego de controlar gran parte de la Pampa, sino que los obligó a ocultar o silenciar sus identidades por la adopción del cristianismo y, muchas veces, con el cambio de sus nombres por apellidos españoles. Fue una forma, señala, “que cambió la percepción externa sobre su raza, evitando la consumación de las exterminaciones” (Sapag, 2005, p. 4) y de asumir la vergüenza y el estigma de ser mirado como “indio” en sentido peyorativo por parte del invasor. Todo el proceso de fusión biológica y cultural que fue el mestizaje produjo una progresiva hibridación que llegó a su clímax hace un siglo. Sapag habla de una obligada sublimación con la progresiva conversión desde Pewenche a crianceros blancos y cristianos, obligados a semejante transformación para poder aún sobrevivir, pero en la memoria de los descendientes —los Acuña, Alarcón, Riquelme, Ibáñez, etc.— queda todavía el recuerdo de sus orígenes indígenas.

Mientras unos asociaron estos Pewenche a los chilenos, otros los confundieron con españoles. Surgieron historiadores que los asimilaban directamente con los Mapuche. Es el caso de académicos como Ricardo Latcham, quien a principios del siglo XX habló de su araucanización u Osvaldo Silva que señala que los Pewenche son Mapuche puros. “La historia oficial tiende a confundirse entre la mezcla de los grupos puelches, mapuches, pampeanos e incluso patagones

con los pewenche, resolviendo de forma irresponsable por decretar su absorción por parte de los mapuches” (González y Viveros, 2012, p. 2).

Hay varias razones, entonces, para la indeterminación histórica en que se sumió al pueblo Pewenche, destacándose aquellas de características económicas. Al habitar tierras riquísimas en madera y recursos hídricos, los colonizadores, comerciantes y empresarios los invisibilizaron y los colocaron bajo dominio y tutelaje para poder llevar a cabo una política extractiva sin mayores obstáculos. Como señala Guillaume Boccara:

Los derrotados se transformaron en objeto del derecho y perdieron rápidamente toda visibilidad en un estado-nación que daba por sentado el proceso de chilenización [...] constreñidos a reducciones que abarcaron apenas el 6 % de su territorio histórico, los autóctonos fueron sometidos a un proceso de campesinización y pauperización. (2005, p. 3)

Otros, como el académico argentino Gregorio Álvarez, dieron por exterminado a este pueblo en el año 1832, con la invasión de Manuel Bulnes al norte de Neuquén para eliminar a los “montoneros” que formaban parte de la banda de Los Pincheira, donde mueren los más prestigiosos *Lonkos* Pewenche que quedaban. El historiador Mario Orellana, sin embargo, defiende su sobrevivencia histórica desde una existencia particular y actual:

La lengua que hablan especialmente los adultos, su medio natural, su hábitat, sus instituciones religiosas, sus creencias, sus relaciones de parentesco, sus técnicas de cultivo, de recolección del piñón, su estructura físico-biológica, sufriendo cambios notables si se las compara con los primeros siglos (XVI y XVII), se vinculan, sin embargo, con la realidad de la segunda mitad del siglo XVIII y sobre todo con la del siglo XIX. La importante aculturación producida con los grupos mapuches ("la araucanización"), los contactos, cada

vez más intensos, con los hispano-chilenos, sus correrías hasta el sur de Mendoza, por el lado oriental y sus múltiples contactos con otros grupos de aborígenes; todo esto produjo cambios notables, sin que se perdiesen, sin embargo, instituciones tradicionales como las religiosas, y en general su cosmo ideacional (creencias, mitos, leyendas). Entrecruzados por diferentes culturas pampeanas, mapuches, hispano-chilenas, los miles de pehuenches que hoy día viven en el valle del Queuco y el alto Biobío, son una mezcla biológica y cultural, que posee, a pesar de todo, una estructura social y cultural particular, propia, no idéntica a la mapuche de los llanos o de la costa. Siguen sintiéndose pehuenches. (1992, p. 113)

Desde tiempos inmemoriales, entonces, los Pewenche son vistos como un pueblo separado de los Mapuche. Mantener su cohesión les significó asumir costumbres, mezclar y/o mudar usanzas que les eran propias cuanto cultura, en su relación con las otras etnias y los conquistadores. Su identidad fue sufriendo una transformación constante, pero, aun así, mantuvieron su autopercepción identitaria. Sobre esta condición Eduardo Téllez (2004) señala:

A diferencia de puelches y chiquillanes que tienden a desdibujarse o a disolverse étnicamente, los pehuenches de la primera centuria republicana lograron persistir, pero al precio de tolerar nuevas modificaciones de su textura cultural y de las formas sociales tradicionales. (en línea)

Así, semi aislados en las montañas del Alto Bío-Bío y Lonquimay, el pueblo Pewenche subsistió a duras penas, llegando a trazar un límite imaginario y real, mental y físico entre quienes son paisanos, y los *winka* o colonos. Por todo lo explicitado anteriormente, se constata que el pueblo Pewenche fue sumando la pérdida de su identidad cultural a través del tiempo, con vistas a ir desapareciendo, si no se remediaba esta situación de presión y desvalorización de su historia, su

lenguaje, su espacio territorial y sus tradiciones. A su vez, se suma a esta oprobiosa situación el problema de que, durante décadas, esta sumisión no les permitió exponer su identidad cultural con libertad y sin vergüenza, dificultando el traspaso a las generaciones siguientes.

## **2.2 Características Sociales y Culturales de la Etnia Pewenche**

Es posible identificar al pueblo Pewenche con sus características o elementos culturales y sociales propios que además han subsistido hasta hoy, fundamentalmente basados en algunos aspectos capitales: su lengua, su sistema de vida trashumante y su relación con el árbol del *pewen*.

Cinco mil personas del valle del *Queuco*, hablan la lengua Pewenche, el *chedungun*, mientras que hoy el 80 por ciento del pueblo Mapuche es monolingüe español. Gundermann, Canihuan, Clavería y Faúndez (2009, en línea), señalan que, desde un punto de vista histórico-cultural, la zona Pewenche del Alto Biobío puede considerarse como un bolsón o núcleo lingüístico de su propia lengua, que permaneció relativamente aislado hasta los años ochenta. El aislamiento y la formación de fronteras étnicas internas bien definidas permiten entender no solo que la lengua se conserve en una proporción más alta de personas, sino que la competencia con ella sea tendencialmente alta. Gilberto Sánchez (2014) señala:

Fonológicamente se caracterizan por la ocurrencia de los fonemas /v/ labiodental fricativo oral sonoro y /ð/ interdental fricativo oral áfono, los cuales no ocurren en otras variedades del mapudungun. Es un rasgo fonológico conservador. Morfológicamente no presenta diferencias marcadas respecto de otras variedades regionales. El *chedungun* resulta inteligible para hablantes de otros sectores del territorio mapuche. (p. 196)

La obligatoriedad del español impuesto en las escuelas, sin embargo, amenazó la sobrevivencia de su herencia lingüística. Se ha de recordar que el estado chileno obligaba a hablar español en las colegios y no reconocía el *chedungun* en las Bases Curriculares o en los programas

de Educación Intercultural Bilingüe. Pero en las últimas dos décadas la existencia de colegios multiculturales ha intentado ayudar a revitalizar el *chedungun*. La incorporación de un currículum cultural propio responde a las demandas de las comunidades que han mantenido sus tradiciones orales en la enseñanza. La lengua materna la aprenden en el hogar a través de las tradiciones, costumbres y creencias durante sus primeros años y se tornan bilingües en el colegio. Esta imposición educacional ha provocado también un enfrentamiento con las comunidades ancestrales propiciando en la comuna de Alto Bío-Bío una alta deserción escolar, debido a que muchos estudiantes no se adaptan a las formas oficiales impuestas desde el exterior, tanto en el aprendizaje del lenguaje como en otras actividades pedagógicas (CASEN 2020). A causa de estas amenazas, la lengua se ha mantenido en riesgo, pero logra salvaguardarse especialmente, como ya se ha expresado, por su transmisión oral y familiar, ya que la mayoría de los niños únicamente hablan su idioma hasta que llegan al colegio.

La investigadora Isabel Ávila (2014) advierte la pérdida del lenguaje debido a la inexistencia de una educación multicultural inclusiva y alerta sobre la amenaza a la transmisión intergeneracional de la lengua. Esto se debe a que existe un ámbito decreciente de hablantes en la población, porque los niños cuando entran al colegio tienden a perder su lengua materna, son forzados de manera indirecta al abandono de esta, en razón de que, aun cuando la enseñanza es multicultural, se privilegia el español. Existe poca disponibilidad de materiales para el aprendizaje y la enseñanza de su lengua y aunque en algunos casos los colegios del municipio de Alto Bío-Bío han sido modernizados, se constata la inexistencia de herramientas, instrumentos de medición e implementos culturales en *chedungun* que puedan reafirmar los aprendizajes. Y, por último, gobiernos e instituciones oficiales buscan una asimilación pasiva, es decir, a los niños Pewenche se les aplica los mismos parámetros y evaluaciones que a un niño de Santiago, en la Región

Metropolitana: “el lugar donde menos han aprendido a hablar chedungun es en la escuela. Por lo tanto sigue siendo la familia la que enseña a hablar chedungun (Ávila, 2014, p. 72).

La lingüista Regina González advierte que existe una deuda del Estado chileno respecto de la lengua, la literatura y la tradición oral de este pueblo y esto amenaza su sobrevivencia:

Las lenguas indígenas de América Latina, entre ellas el chedungun han transitado del monolingüismo al bilingüismo y de ahí al peligro de una eventual desaparición como lengua vernácula, a pesar de ser la lengua originaria de uno de los grupos étnicos más representativos de Chile. (2017, p. 206)

Otro elemento identitario Pewenche es su trashumancia particular experimentada desde sus orígenes a diferencia de la existencia más sedentaria de otros pueblos del Reino de Chile, y que se mantiene aún hasta hoy como característica contemporánea, pese a que se ha estrechado el horizonte territorial de este pueblo:

La trashumancia Pewenche está asociada a prácticas sociales propias de su etnia, las cuales han sido intervenidas por políticas desarrollistas y estatistas por parte de los Estados de Chile y Argentina, modificando las estrategias productivas, la cultura y la identidad del pehuenche. (Sapag, 2013, en línea )

Los Pewenche tradicionalmente se mueven de acuerdo con las estaciones del año y se asocia este tránsito a la cosecha del *pewen* o su árbol sagrado, que coincide además con la época del traslado de animales a tierras altas. Es por esto que los Pewenche llaman a este movimiento cíclico veranadas-invernadas. Para los Pewenche la cordillera es su hábitat natural, nunca fue un límite, sino el sendero que les permitió vincularse con ambas laderas andinas, entre las comunas de Alto Biobío y Lonquimay en Chile, y con la provincia de Neuquén en Argentina.

Así lo señala la geógrafa Pewenche Viviana Huiliñir-Curio:

Un aspecto característico de la ocupación del espacio pewenche es la movilidad a lo largo y a través de la cordillera de los Andes en diferentes escalas por medio de sendas y senderos circulares marcados en la montaña [...] que articula la red de lugares significativos para la comunidad y favorece la materialización de una territorialidad basada en el deambular. Recorrer, andar o deambular implica la lugarización en movimiento del mundo. (2020, p. 1)

Este desplazamiento, que se realiza una vez que deja de caer la nieve, transcurre durante toda la temporada estival, en la que familias o *lobs* acampan en refugios improvisados con leña muerta en las zonas más altas, recogiendo, hierbas, frutos, etc. Cuando los españoles introdujeron la ganadería, los Pewenche comenzaron a llevar a sus animales a las veranadas para mantenerlos a resguardo y para hacer queso. Esta tradición (las veranadas) no solo condiciona su sobrevivencia, sino que también ayuda a la cohesión y traspaso de la cultura, ya que los mayores aprovechan esta etapa para enseñar a los niños y jóvenes y entregarles herramientas para reforzar su identificación con sus propias tradiciones alrededor del fogón:

Una de las actividades simbólicas más relevantes de la práctica trashumante, es la posibilidad que esta otorga para reunir a distintos miembros y generaciones de la comunidad; en estas instancias se transmite de manera oral, por parte de los mayores, los aspectos más relevantes de la cosmovisión pehuenche a jóvenes y niños, se comparten relatos que permiten comprender como se interpreta el mundo, la vida y la significancia de los distintos lugares que transforman la trashumancia en un territorio vivido. En este sentido, el veranear es una oportunidad de vivir la naturaleza, entendiendo la especificidad de cada componente de ella. (Marchant, 2019, p. 201)

Esta trashumancia, además, prueba la particular administración del territorio de este pueblo, ya que es asignado al primer descendiente del linaje de cada familia, pero manteniendo la propiedad comunitaria del terreno. Esta práctica ancestral ha estado cada vez más amenazada por la división y el despojo de los territorios a los que se han visto sometidos, la disminución de labores pastoriles y la emigración a la ciudad. Según Molina y Correa (1998, en línea), a fines del siglo XIX se comienzan a crear reducciones y a enajenar tierras que pasan a manos de los llamados colonos. A mediados del siglo XX, a través de la Reforma Agraria vuelven a recuperar una parte de los territorios, proceso que sufre una involución durante la dictadura cívico-militar acaecida en septiembre de 1973, en el siglo veinte, con la entrega de títulos de dominio individuales o los controles cedidos a las autoridades como al Servicio Agrícola y Ganadero (SAG) o a la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI). Sin embargo, las comunidades siguen desarrollando la tradición de la trashumancia, aún en espacios limitados como una práctica que trasciende lo meramente económico porque permite conservar saberes y valores culturales que reafirman su integración.

Un tercer elemento identitario esencial es el *pewen* (araucaria araucana), conífera milenaria que habita sobre los mil metros de altura que puede llegar a vivir hasta 1.500 años y que provee hasta el día de hoy de alimento esencial en su carácter de árbol sagrado. Ofrece las semillas que se pueden comer cocidas o tostadas, la elaboración de harina con las mismas, una bebida fermentada y, además, su resina tiene usos medicinales. La recolección del fruto se llama piñoneo y se realiza en las piñalerías, sin dañar el árbol y por medio de prácticas rituales, en familia en las *pinalerías* o *pewento*, según explica Carla Marchant:

Esta actividad posee un profundo significado social y cultural que va más allá de la dimensión económica, ya que implica también el desarrollo de trabajo colectivo, fomenta

la cooperación intergeneracional y contribuye a la cohesión de la comunidad [...] es parte del patrimonio inmaterial que permite la continuidad de sus tradiciones. (2019, p. 10)

El bosque de araucarias araucanas (las piñoneras) nace y se multiplica en torno a dos de los árboles más antiguos, hembra y macho, necesarios para su reproducción y que se asimilan a la estructura familiar ancestral de los Pewenche. La araucaria araucana hembra es la que entrega el piñón:

El paisaje de las piñoneras es un constructo cultural basado principalmente en la ancestralidad pewenche, cuyo componente principal es la especie *A. araucana*, por lo tanto, se puede afirmar lo siguiente: El límite físico de la piñonera está marcado netamente por la geografía y la distribución natural de la *A. araucana*. La piñonera como paisaje, se construye a partir de las relaciones entre las comunidades, y desde las comunidades con la naturaleza. El pilar de la cultura pewenche radica en la familia. Que es la portadora de tradiciones y espiritualidad que alimenta la cosmovisión del pueblo. (Ruiz, 2015, p. 26)

Esta distribución espacio-cultural se basa en un elemento que choca absolutamente con los conceptos occidentales de propiedad. Los árboles de Pewen se extienden hasta donde la naturaleza lo permita en las zonas más altas de las montañas y no son propiedad de nadie. No hay límites ni restricciones. Todas las comunidades pueden participar de sus frutos sin destruirlos o dañarlos.

Estos elementos se hallan tan arraigados en su ser-Pewenche, que los caracterizan como tal. Ignacio Rosales, presidente de la comunidad Pewenche *Ralco Lepoy*, en su español aprendido tardíamente nos dice:

Esta tierra es nuestra porque [...] nosotros nacimos y vivimos y somos Pewenche. Tenemos el *pewen*, que es el pino más sagrado que tenemos. Ahí nos relacionamos, él nos da sustento, él nos da quizás lo que uno más necesita, en la araucaria tenemos alimentos, en

ella sacamos plata y podemos vestir de ella, y eso significa que nosotros somos Pewenche [ ...] entonces como no ser reconocido así en la autoridad nosotros. (2015, en línea)

El piñoneo también se encuentra amenazado por la disminución de ejemplares de *pewen*, por las restricciones al acceso de los árboles producto de la enajenación de tierras, por la llegada de cultos evangélicos que prohíben sus tradiciones y por el comercio foráneo en torno al piñón. Sin embargo, los Pewenche siguen manteniendo viva esta conexión con su árbol sagrado porque les permite conservar su forma de alimentación más ancestral, es la instancia para cultivar los lazos de unión familiar y comunal y mantiene un carácter casi ritual exclusivo y cerrado, que les permite enfrentar riesgos y aculturaciones:

Los abuelos nos decían así. Los abuelos nos andaban trayendo muchos más lejos antes. Recorríamos pino por pino, buscando piñones. Y ahí –nos decían los abuelos– somos pehuenches nosotros en el pino. Ahí está la comida de los pehuenches. (Huiliñir-Curio, 2015, en línea)

### **2.3 Rasgos Identitarios Contemporáneos del Pueblo Pewenche**

Un primer elemento que destaca en la identidad del pueblo Pewenche corresponde a su autopercepción; esta autoidentificación se mantiene hasta ahora. Cuando se les pregunta cómo se identifican, si como Mapuche o Pewenche, ellos responden que se distinguen como esto último, como gente del *pewen*. Como dice el músico Felipe Purrán: “Pewenche soy, el color de mi tierra nunca olvidaré” (en línea). Así lo explica también el jefe de la comunidad de Callaqui: “Ser Pewenche no es lo mismo que ser de otro pueblo, porque la sensación es intangible, única, propia y sagrada” (Díaz, 2015, p. 40). Y Nicolasa Calpan, agrega, hablando de su pueblo ancestral en la relación con *pchachaw* (el padre dios) “yo pienso siempre, nunca voy a dejar de pensar en eso, porque esa es mi madre, el *pewen*, la tierra, porque así dejó *pchachaw*, pa que nosotros, que

estemos así pa toa la vida, con toda confianza” (Solar, 1999, p. 17). De hecho, los Pewenche reconocen como locales solo a las personas pertenecientes a su etnia, no a los colonos y menos a quienes vienen desde fuera del territorio. Por ejemplo, en la Villa *Ralco* los bares se dividen en zonas segregadas entre Pewenche y no-pewenche. Aunque esto es discriminatorio de parte de los colonos o chilenos, a su vez los Pewenche lo prefieren porque les permite dialogar y fraternizar solo con los de su etnia. Además los dueños de los restaurantes y establecimientos similares justifican esta medida porque cuando se hallan en estado de intemperancia se ocasionan rencillas por sus diferencias.

Esta característica distintiva por destacar y que denota su arraigo identitario se constata también en la siguiente situación. Hoy, en Chile, la Ley Indígena 19.253 de 1993 reconoce la existencia de nueve pueblos indígenas: Aymara, Quechua, Atacameño, Kolla y Diaguita en el norte del país; Mapuche, Kawésqar, Yagán en el sur; y Rapa Nui en la Isla Rapa Nui (ex Isla de Pascua). El pueblo Pewenche no aparece mencionado, por ello, tampoco están representados en los escaños reservados de la Convención Constitucional. Se hallan casi completamente invisibilizados. Si bien hoy se conoce más de su historia, se sabe poco de sus tradiciones, de su cultura, de su lengua y se los asimila muchas veces sin más con el pueblo Mapuche. El primer alcalde Pewenche, de la comuna de Alto Bío-Bío, Nivaldo Piñaleo, expresó a Radio Bío-Bío, a través de la periodista Camila Mennickent: “nosotros queremos representar una identidad, que nos conozcan, que nos respeten nuestra riqueza natural. Riqueza que queremos compartir con la sociedad” (2021, en línea). Y uno de sus líderes comunitarios expresa claramente su sentir, y por extensión, el sentir de su comunidad:

Eso a uno igual como que lo conmueve no poder estar en el Congreso, delante de un diputado, delante de la presidenta, decirle ¿sabe?, por este motivo queremos que el

gobierno nos reconozca a nosotros como Pewenche. A mí me gustaría estar en el gobierno, me gustaría decirle ¿sabe?, yo no tengo otra identidad, ninguna otra. (Rosales, 2015, en línea)

Los alcaldes y líderes de esta comunidad han realizado crecientes esfuerzos en el congreso pidiendo que el pueblo Pewenche sea reconocido también como otra etnia más, que difiere de las ya nombradas, incluida obviamente al pueblo Mapuche. Esta es la lucha contemporánea a la que se enfrentan: ser reconocidos como pueblo por parte del Estado chileno. En las innumerables demandas ante los organismos internacionales, como la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), los peticionarios se identifican para todos los efectos en tanto Pewenche, como es el caso de la demanda interpuesta por Roberto Celedón el 11 de marzo de 2004, ante la CIDH.

Otro elemento contemporáneo que se considera un rasgo identitario de los Pewenche es la unidad y la lucha generada por la amenaza a la explotación de sus tierras ancestrales y recursos naturales, particularmente sus cauces de agua, a partir de los años noventa con la construcción de las represas hidroeléctricas y la usurpación de su territorio habitual. Lo que marca especialmente a las nuevas generaciones que llevó a crear un movimiento de autoidentificación y recuperación de su cultura y tradiciones mucho más intenso y activo: su identidad cultural. González, Simon y Villegas dice en su artículo que “la mayor unidad en sus metas y en las protestas de los movimientos indígenas en el Alto Bío-Bío ha impulsado y creado nuevos espacios y posibilidades en la cadena de descentralización y autonomía local Pewenche” (2008, p. 7).

La construcción de las represas en el cañón del Bío-Bío por parte de la empresa eléctrica Endesa, no solo generó un impacto medioambiental de envergadura, sino que fue calificado por organizaciones de Derechos Humanos como un terremoto social y cultural que incluso amenazó su propia sobrevivencia al empujar la relocalización de algunas de las comunidades, y al socavar

los soportes culturales, estructuras sociales y económicas tradicionales por la ocupación del escenario ancestral; pérdidas de terrenos productivos, como predios agrícolas, destrucción de los hogares, escuelas y espacios de expresión de la comunidad ritual como canchas de *nguillatun* y la desaparición bajo el agua de diecinueve cementerios.

En el ámbito gubernamental, frente a las recurrentes protestas, se legitimaron las construcciones de las centrales hidroeléctricas mediante el abuso de poder y la tan sabida colusión entre empresariado y gobierno:

Hubo una intervención abierta y descarada del presidente Frei, personalmente. Tanto la Comisión Nacional del Medio Ambiente (Conama) como la Conadi, desecharon el proyecto Ralco porque no cumplía con los requisitos legales, medioambientales y sociales. Ambas fueron intervenidas por el gobierno central, encabezado por Frei. En el caso de Conadi “si no está de acuerdo tiene que irse” señaló respecto del entonces director. Y así fue. Y por Lagos en el caso de Conama, descabezando a sus máximas autoridades y poniendo a funcionarios que aprobaran el proyecto a como diera lugar. (Correa, como se citó en *El Mostrador*, en línea)

El pueblo Pewenche sabía perfectamente que la Comisión Nacional de Medio Ambiente (CONAMA) había rechazado la construcción de las centrales hidroeléctricas por no cumplir con los requisitos legales para este efecto. Semejante arbitrariedad y abuso por parte del Estado chileno los cohesionó aún más. Apoyados por el Grupo de Acción por el Bio-Bío, el pueblo Pewenche, encabezado por mujeres, se levantó en una manifestación sin precedentes, con acciones en el territorio y recurriendo a tribunales nacionales e internacionales, logrando no solo reafirmar su identidad cultural viva y luchadora, sino también visibilizarse y obtener un acuerdo con los empresarios que fue avalado y garantizado por el gobierno chileno. El abogado Roberto Celedón

quien defendió a la comunidad expresó: “es un caso emblemático internacionalmente, estudiado en las universidades porque dicen que es la más exitosa que ha tenido un grupo indígena con ningún Estado” (Celedón, como se citó en *El Mostrador*, en línea).

Solo en los últimos años se ha propiciado una mayor pluralidad intercultural tras los acuerdos con el gobierno después de construir las centrales hidroeléctricas. Entendiendo que la primera represa hidroeléctrica, *Pangue*, se comenzó a construir el año 1993 en el siglo XX, y se inauguró en 1996, solamente el año 2003 se creó la comuna de Alto Bío-Bío y el 2004 fue aprobada por el Congreso Nacional chileno asumiendo posteriormente un alcalde Pewenche. Pareciera una obviedad decir que si la construcción de las represas y la invasión de las tierras Pewenche comenzó el año 1993, por lo menos la comuna de Alto Bío-Bío debió hallarse en funcionamiento el año 1990. Esto con el propósito de minimizar de alguna forma el desastre y el horror impuesto por el Estado chileno.

Si bien no todos los compromisos se han cumplido, este acuerdo impulsó, por ejemplo, la consolidación arquitectónica y patrimonial de la Villa *Ralco* como eje central de las comunidades y el comienzo de una política de recuperación de tierras sostenida y que se mantiene hasta hoy. Si se entra hoy a la Villa *Ralco*, se puede apreciar que su plaza está diseñada de acuerdo con la cosmovisión Pewenche, donde confluye un sincretismo cultural propio de estos tiempos modernos. El diseño del *lob* en Cauñicú posee su cosmología originaria. El municipio y centro cívico corresponde a las construcciones propias de la etnia, respetando absolutamente su concepción cosmológica y de espacialidad. El museo Pewenche fue paradójicamente financiado por Eleodoro Matte, uno de los inversionistas de las centrales hidroeléctricas.

La cohesión Pewenche, lejos de mermar, ha aumentado a causa del conflicto por los cauces de agua vitales para su sobrevivencia que fueron entregados a particulares durante el siglo XX,

como los derechos sobre el río *Queuco*, las Termas de *Nitrao* o los cauces apropiados por fundos como San Miguel. Durante la década del 2010, lugares como Callaqui, con abundante agua, vieron como desviaban sus cauces provocando una sequía sin precedentes. Hoy se ha producido la paradoja de que, en una zona llena de nieve, lluvia, ríos, esteros, lagos, lagunas, cauces y vertientes, deban entregar el preciado elemento en camiones aljibes a las comunidades. De allí que, bajo el argumento del despojo, hoy se reclame la devolución de esos derechos usurpados de forma ilegal y arbitraria. Esto ha intensificado también la recuperación de tierras como el fundo Porvenir, las Termas de *Nitrao* o el fundo San Miguel, perteneciente a un ciudadano suizo, a quien se responsabiliza por la sequía en la Villa *Ralco* y Callaqui.

Otro elemento contemporáneo que ha fortalecido la identidad Pewenche es el rol integrador de la mujer como líder. Aunque desde los albores, la estructura de la sociedad Pewenche ha sido patriarcal, se combina con las creencias particulares: “para nosotros no existe el hablar de género, sino que para nosotros es la dualidad, al hablar de dualidad, también se complementa con los hombres, y eso se refiere a que acá todos conocemos nuestras funciones y roles” (2020, en línea), dice la *lamien* Eva Tranamil, dirigente social de la comunidad de *Trapa-Trapa*.

Así, las mujeres han ido ocupando espacios de influencia y poder cada vez más extensos. Una razón fundamental es que ya inmersos en la sociedad de consumo capitalista, los hombres han debido salir muchas veces de sus hogares para trabajar fuera del propio territorio. Según la encuesta CASEN (2020), Alto Bío-Bío es la comuna más pobre del país. La falta de ingresos provocó gigantescas hambrunas y muerte en el siglo pasado y obligó a los jóvenes a emigrar buscando puestos de trabajo. Esto ha llevado a que las mujeres asuman como cabeza de familia, a cargo de los niños y los ancianos, así como de la manutención del hogar con labores como el cuidado de animales domésticos o la creación de huertas de subsistencia. Otro factor que determina la pobreza

ha sido el alto grado de alcoholismo, una práctica incorporada por los colonos. Esta enfermedad es vista con preocupación en las comunidades porque las afecta en su totalidad; en esta comuna hay altos índices de alcoholismo incluso en niños menores de 13 años, según un estudio de SENDA realizado el 2016. El alcoholismo está asociado a la violencia intrafamiliar, abusos y muertes prematuras. Este fenómeno ha llevado también a reforzar el liderazgo femenino al interior de los hogares donde el jefe de familia sufre esta enfermedad.

Las mujeres encarnan asimismo figuras poderosas como las *Machi* sanadoras que reestablecen el equilibrio cósmico de aquellos cuyo *Kimun* ha sido afectado, siendo las encargadas de elaborar las medicinas, ayudar en los partos, atender a los enfermos, entre otras tareas.

El espacio de poder e influencia femenino; la adopción del rol como jefa de hogar por parte de las madres y esposas; y el liderazgo espiritual y de sanación, no es una ambición individualista de uso meramente personal, ya que se halla enraizado en una red étnica que pretende contribuir y beneficiar a toda la comunidad en el rescate de su ser identitario.

Eva Tranamil fue una de las cinco mujeres destacadas durante el Día Internacional de la Mujer por el Gobierno Regional del Bío-Bío en el año 2017. De ella se escribió:

Quien ha llevado adelante un trabajo enfocado en la defensa de los pueblos originarios y protección de la cultura Pewenche, desempeñándose como promotora, educadora y gestora en la creación de redes de organizaciones sociales, siendo la principal promotora de redes de mujeres artesanas, redes de feriantes, redes con instituciones académicas y del sector público. (La Tribuna, 2017, en línea)

Uno de los mayores problemas que permitió el despojo de sus tierras es que el liderazgo Pewenche es entendido de forma horizontal. Esto fue aprovechado por empresas como Endesa, para negociar en forma individual, entregando información parcial, que llevó a muchas familias a

aceptar la venta o el traslado desde sus terrenos originales. En medio de esta fragmentación, sin embargo, surge la figura poderosa de las hermanas Berta y Nicolasa Quintreman quienes lideran una agrupación llamada *Mapu Domoche Newen*, que en español se traduce como “Mujeres con la Fuerza de la Tierra”. Con ellas, Aurelia Marihuan, Mercedes y Rosario Huenteao, iniciaron la primera protesta en Concepción y luego llegaron a las puertas mismas del palacio presidencial chileno: La Moneda.

Para Martín Correa, historiador y sociólogo:

Nicolasa Quintremán era una mujer de campo, una mujer mapuche, y se convirtió en líder sin haber sido jamás dirigente, y lo hizo por defender su tierra y la de sus hermanos. Ella se hizo líder a fuerza de circunstancias, resistiendo a los embates de Endesa y a las presiones de los gobiernos de Frei y Lagos. Ella y seis mujeres defendieron la dignidad de un pueblo entero, el pueblo pehuenche, y si en un momento ella, su hermana Berta, y las cinco mujeres que resistían se quebraron, fue fruto de la tremenda presión que sobre ellas se hizo, de Endesa, día a día, del gobierno y sus agencias, del propio presidente Lagos, que se trasladó en helicóptero a su ruca a decirle que se tendría que ir sí o sí. A Nicolasa los funcionarios de Endesa y aquellos pehuenches que la empresa cooptó le tiraban sus camionetas, la amenazaban, en las noches le tiraban piedras a su casa... Nicolasa resistió cuanto más pudo. (como se citó en *El Mostrador*, en línea)

Las hermanas lideraron una campaña contra Endesa, en una época en que la Ley Medioambiental era meramente simbólica y tampoco se respetaba la débil Ley Indígena. En el año 2002 Nicolasa expuso ante la Comisión de Derechos Humanos del Parlamento Europeo, en Bruselas, las razones de su oposición. Fue honrada con innumerables premios internacionales, sin embargo, las familias Pewenche fueron capitulando ante las presiones y las ofertas de la empresa

Endesa hasta que las hermanas Quintreman también lo hicieron. El 2013, Nicolasa fue encontrada muerta en las aguas del río Bío-Bío. Ella misma había señalado que moriría antes que irse de sus tierras ancestrales.

Tan fuertes y profundas fueron y son sus convicciones constatando la existencia de un pueblo particular, con identidad propia, que traspasaron a la próxima generación femenina y a la siguiente este mismo espíritu identitario.

Es así como mujeres más jóvenes han generado un nuevo tipo de liderazgo comunitario. Es el caso, por ejemplo, de Paulina Purrán, asistente social y dirigente hace más de una década. Bombera, fundadora del primer club de *Palín* femenino (o chueca) en el Alto Bío-Bío y actual Delegada Presidencial en la Octava Región Del Bío-Bío; Eva Tranamil, dirigente social quien desde los 14 años trabaja en distintas organizaciones promoviendo redes de mujeres artesanas; la *werken* (líder) Carmen Paine, quien trabaja con microempresarias; María Curriao, presidenta de la comunidad *Aukin Wallmapu* (Consejo de Todas las Tierras Local), quien tenía obstaculizado el acceso a la Central *Pangue*. Eva Tranamil ha dicho en el diario La Tribuna cuando recibió esta distinción:

Este reconocimiento lo recibo no solo como Eva Tranamil, sino que de muchas mujeres, que hemos venido trabajando por muchos años para poder ver este resultado. Para mí ha sido un honor, me da alegría ver a mi ñaña contenta. (2017, en línea)

Se constata como se articula esta red de mujeres que sustenta e incrementa la recuperación de su cultura identitaria. Es decidora la declaración de esta líder social, quien menciona a su “ñaña contenta”. Una *ñaña* es una mujer adulta que es considerada sabia en su comunidad. Esta mención no hace más que constatar la implicación social-étnica que concatenan a todas las generaciones: su trama identitaria.

### **3.- Capítulo II *Es Mi Orgullo Ser Pehuenche* de Miguel Ángel Pellao y *Pewen* de Tannya**

#### **Ormeño Treca: Características Artísticas Fundamentales**

Este segundo capítulo se centra en la descripción de las manifestaciones artísticas propias de la cultura Pehuenche. Para esto, se intentará dar una visión general de lo que se entiende por arte, en un pueblo que no separa la actividad creadora desde su cosmovisión o existencia cotidiana, por lo que podría señalarse que los Pehuenche viven inmersos en medio de manifestaciones sociales que incluyen el arte. Se buscará, entonces, dimensionar las características del fenómeno creador con sus particularidades y evolución a través del tiempo. Luego se revisarán algunas manifestaciones artísticas propias con sus rasgos distintivos, así como el especial rol que le cabe a los jóvenes en este proceso creador contemporáneo. Para esto se dimensionará el espacio que ocupan las nuevas generaciones en la cultura Pehuenche, sus conflictos con la aculturación forzada y la incorporación de elementos sincréticos para reelaborar sus propias creaciones a la luz de la herencia ancestral.

Más adelante, se presentará la trayectoria y obra de Miguel Ángel Pellao, más conocido como “el tenor Pehuenche”. El origen de su interés artístico que luego se ha plasmado en una destacada carrera en los escenarios nacionales y europeos y el contexto de su labor creadora. Posteriormente, se procederá al análisis textual de la canción *Es mi orgullo ser Pehuenche*, recurriendo a categorizaciones introducidas por la teoría semiótica de Umberto Eco.

En el siguiente apartado se expondrá la carrera reciente de Tannya Ormeño Treca como fotógrafa y pintora a través de sus principales influencias y motivaciones a la hora de crear. Se utilizará también la teoría semiótica de Eco para analizar el cuadro *Pewen* de esta artista.

Con ambos análisis se espera desentrañar los contenidos explícitos y las connotaciones propias de dos obras artísticas complejas, así como dejar al descubierto el horizonte cultural en el que se despliegan.

### **3.1 Manifestaciones Artísticas Pewenche**

Una pregunta que resulta especialmente relevante en el contexto en que se desarrolla el trabajo de los artistas de este pueblo es si existe un fenómeno propio, individualizado y significativo al que se le pueda denominar arte Pewenche.

Para responder esta interrogante, es necesario intentar definir preliminarmente un término que nace en la cultura occidental y se maneja con parámetros culturales propios. Aun cuando existen diversas corrientes filosóficas y de pensamiento que definen el arte de variados modos, e incluso autores que aseveran que “no existe en realidad, el arte como tal. Sólo existen los artistas” (Gombrich, 1950, p. 4), se posibilita definir arte —en términos lo más general y ampliamente posible— diciendo que es una copia fiel de la idea; que es una expresión de la mente y que se plasma en la materialidad y que pretende expresar con un lenguaje extraordinario lo que el lenguaje ordinario no es capaz de comunicar profundamente, para que cada observador o participante le brinde su propia comprensión y significado, tal como expresó Umberto Eco: “un mismo significante con multiplicidad de significados” (1962, p. 15).

A pesar de esta caracterización, para los pueblos originarios el arte tiene un significado muy distinto. El arte como lo entienden los *winka* no existe para la cultura Pewenche. Los pueblos originarios no establecen el arte como un constructo separado de su vida diaria, ni tampoco se sitúa la obra artística desde la mirada del poder económico occidental “que condiciona el juicio de cómo se mira la obra de arte. Es decir, lo que debiera ver el individuo como arte es lo que el poder demanda” (Muñoz, 2010, p. 1). En sentido absolutamente opuesto se presenta la expresión artística

para los pueblos originarios, incluido el pueblo Pewenche; entendiendo que esta expresión es tan opuesta que ni siquiera existe el término “expresión artística” y esta es simplemente un modo de enunciación de los fenómenos abordados en esta tesis. Esto ocurre en cualquier etnia latinoamericana, así como en este pueblo mentado:

Arte es la expresión que deja ver nuestra existencia en el mundo. Es el anhelo propio de cada Mapuche por expresar un sentimiento que se encuentra en el “corazón” (Piwke). [...]

El arte Mapuche es el arte del ser humano que habita en el mundo, con identidad, territorio, cosmovisión. (Muñoz, 2010, p. 1, 4)

Esta realidad holística y totalizante del arte, escapa de parámetros culturales tradicionales al concebirlo como un “arte integrado, por ejemplo con lo político, sin ser este arte oficialista” (Muñoz, 2010, p. 1). A tal grado resulta incomprensible que, cuando se escinde una parte de esta “totalidad-holística” de las manifestaciones de la etnia originaria, lo que se realiza es simplemente una “copia falsa del reflejo original” (Muñoz, 2010, p. 5). Por esto cuando se define que arte es una copia fiel de la idea, se está inmerso en una definición absolutamente occidental en su esencia misma:

Cuando la obra artística es la copia fiel de la idea, ilustra al lector. Ha ocurrido a lo largo de toda la historia del arte occidental. Ilustrar es mostrar de manera tutelada una idea, a la vez es la posibilidad de adquirir información en términos prácticos y sencillos. [...] Lo original, lo autóctono, no requiere ilustrar lo propio, la obra mediante la acción gesticula el anhelo del corazón. (Muñoz, 2010, p. 4, 6)

Si se pudiera darle una definición occidental, es plausible decir que el arte indígena es pura acción diaria, es praxis total, es expresión pura en la totalidad de la vida comunitaria. Desde esta visión holística de los pueblos originarios, quizá se nos posibilite entender la mirada reversible de

Francisca, una *ñaña* Pewenche de *Ralco Lepoy* con respecto a los no-indígenas, es decir la mirada, ahora, desde el Pewenche hacia el extraño o *winka*:

Existen sólo dos mundos; el mundo de los seres humanos que habitan en la tierra, por lo tanto los Mapuche, —gentes de la tierra— y los otros seres que no pertenecen aquí, pero sin embargo deambulan en la tierra y fuera de ella. (Aucapán, como se citó en Muñoz, 2010, p. 4)

Quizá lo más cercano al concepto de arte como inspiración creadora se encuentra en un aspecto de la cosmovisión Pewenche. Estos recurren a una práctica única que viven las mujeres y hombres que se abren a las experiencias, trances y visiones provocadas por el *pewen* en una búsqueda de comunión con la naturaleza. Este es un estado sagrado de carácter colectivo, en el que “cada ser está envuelto de una energía que es el alma de origen divino (*inamonguen*) unida está a la vida, la fuerza, la memoria, la perfección humana (*tati am*)” (Manquepi, en línea), esta energía se expande, se vuelve reveladora de ciertas realidades que se pueden plasmar en obras o quehaceres humanos o a través de un sueño (*peuma*) o visiones (*perimontun*) por los espíritus enviados por su dios con la misión de regular la vida humana y la naturaleza en la tierra.

De este modo se hace necesario replantear el concepto arte en representación de realidades internas y externas inaccesibles por otra vía, que no es la creación humana, estética y simbólica tradicional. Unir los conceptos de arte y pueblos originarios es complejo, tal como Ticio Escobar señala:

La necesidad de replantear sobre bases más complejas, la relación entre las particularidades y los universales exige, pues, concebir ambos términos no como referentes autónomos ni como momentos de una relación bipolar, sino como fuerzas variables cuyo interjuego

moviliza negociaciones y supone reposicionamientos, avances y retrocesos, conflictos no siempre resueltos, soluciones provisionales inesperadas. (2018, p. 3)

Los Pewenche no conciben el arte en sí, separado de sus elementos cosmológicos, espirituales o naturales. Como pueblo originario, no solo ignoran la autonomía del arte, sino que tampoco diferencian entre géneros artísticos: “las artes visuales, la literatura, la danza y el teatro enredan sus expresiones en el curso de ambiguos y fecundos procesos de significación social que se apuntalan entre sí en el fondo oscuro de verdades inaccesibles” (Escobar, 2018 p. 5) por lo que no se puede presentar el arte Pewenche sin esta íntima conexión con su propia vida social, colectiva y sagrada.

Los Pewenche tienen innumerables manifestaciones artísticas que son áreas apenas exploradas y muy lejanas de la institucionalidad de complejos sistemas de producción artística tradicional. Por ello, se posibilita destacar las manifestaciones artísticas Pewenche, solo si se entienden existiendo dentro de esta comunión cosmológica. Por ejemplo, los cantos y relatos ancestrales que son denominados *epew* o *piam* (diversos tipos de relatos), son transmitidos en los clanes frente al fogón de generación en generación. Los trabajos textiles solo son un reflejo de la cosmología Pewenche, hasta en sus más mínimos detalles. El color, el diseño de sus vestimentas se relacionan con su tradición social de unidad colectiva. Su arquitectura no puede concebirse sin la referencia espacial a los elementos espirituales que ordenan el espacio. Sus danzas son religiosas y son claves en la ceremonia del *nguillatun* (rogativas a *ngenechen*, intercesión de la *Machi* entre el pueblo y el alto dios Mapuche-Pewenche), *machitún* (diagnóstico de enfermedad y curación mágica), *ñeicurehuén* (curación mágica de una *Machi*), *rehuentún* o *machiluhún* (ceremonia de graduación de *Machi*). En el caso del *nguillatun*, su ceremonia más sagrada, se produce una compleja red de significaciones, y que suele suceder una vez al año: allí se realizan los bailes de

encantamiento y transformación de los danzantes al representar aves y animales ante el dios creador. El baile se hace moviendo la cabeza junto con el cuerpo, imitando el movimiento de un pájaro y se conoce con el nombre de *Purrun*, *Loncomeo* o *Loncopurrun*. El baile se desarrolla al ritmo del *kultriin* (timbal de madera y cuero), un instrumento sagrado y representacional de la tierra, el cosmos y sus cuatro puntos cardinales, el que acompaña con su ritmo los cantos femeninos ancestrales, llamados *dayelung*.

Cada una de estas manifestaciones es celosamente custodiada por los sabios y sabias de las comunidades y depositadas en manos de la siguiente generación de manera bastante hermética.

Desde la perspectiva cronológico-histórica, fue solo en la década de los sesenta del pasado siglo XX cuando se comenzaron a comprender primariamente y a valorar estas expresiones indígenas, entendiendo que las producciones materiales y las manifestaciones culturales “son el resultado de complejos sistemas de sentido que contienen códigos estéticos y simbólicos de extraordinaria riqueza y sofisticación” (Alvarado, 2016, en línea). En las últimas décadas, arqueólogos argentinos han encontrado cavernas con hermosos dibujos rupestres que corresponderían a las comunidades que luego darían origen a esta etnia. Siglos más tarde se cree que hicieron acopio de la sabiduría textil en su intercambio con indígenas de las zonas más al norte. Ya en 1782, Martínez de Bernabé describía un atavío con unas planchas redondas de latón amarillo en sus cabezas. El autor señalaba:

Sus mayores ascos consisten en teñirse rostros, brazos y piernas de varios colores y los de sus viviendas en que los toldos sean remendados de varios colores cociendo los dichos remiendos con nervios de caballo [...] del ganado ovejuno cosechan hermosa lana. Su frecuente labor en las indias es tejer ponchos y mantas; y los indios trabajan en labrar algunos platos y vasijas de madera grandes, que llaman *role*. (p. 116)

Juan Ignacio Molina agrega:

Las mujeres fabrican mantas de varios colores. Los hombres se aplican a tejer bellísimos cestos y a hacer otras bellas obras en madera, de plumas o pieles, que son muy disputadas por sus vecinos. Todos los años entran en las confinares provincias españolas, donde tiene feria que suele durar 15 o 20 días: conducen sal fósil, yeso, cobertores de lanas, ponchos, pieles, tiendas de cuero perfectamente entretejidas, canastos y en cambio reciben vino y mercadería de Europa. (Molina, como se citó en Villalobos, 1989, p. 79)

Un ejemplo de arte basado en la interculturalidad se pudo apreciar luego que los Pewenche adoptaran el caballo y se convirtieran en jinetes soberbios. Comenzaron a tejer los llamados *Chañu* (aperos de montar), piezas textiles que simbolizaban el status y pertenencia, y que se tejen de lana de oveja hasta el día de hoy:

Se sientan curiosamente en la silla y son diestrísimos y muy sueltos para correr, revolver y hacer otras funciones. Los frenos y los avíos son iguales a los nuestros, sólo los distingue un sudadero tejido de labores preciosas, que ponen debajo de la silla [...] raro es el pehuenche que no tiene cabezadas forradas de plata y espuelas de lo mismo; y hay muchos que tienen estas alhajas, tres, cuatro y cinco pares. (Villalobos, 1989, p. 68)

El telar está reservado desde tiempos inmemoriales a las mujeres más sabias, *ñañas*, porque solo ellas pueden disponer del tiempo para desarrollar esta habilidad. Cada artesana distingue sus tejidos como *kamelkalei*, que quiere decir que el resultado es satisfactorio, hermoso; *wesakalei*, en cambio, refleja lo imperfecto, lo feo.

El astrónomo Roger Fu, quién vivió 13 meses en el valle de *Trapa-Trapa*, el sector más aislado donde viven los Pewenche, señaló que su arte textil, por ejemplo, es tan sofisticado “que requiere que poseamos un entendimiento preciso y profundo de los objetos astronómicos de su

cielo y que estemos familiarizados con su sistema calendárico” (2016, p. 82). Existe un arte ligado, entonces, a su sabiduría y cosmovisión de manera integral. Los Pewenche aman los colores, las texturas, las palabras; son parte de las herramientas para expresar lo sagrado e incluso para dar cuenta de una síntesis frente a la tensión dialéctica de su aculturación:

La creación indígena es una representación del mundo desde la sensibilidad, que conforma una poética y un replanteamiento de los significados; aún más, es una práctica que cohesiona la comunidad. ¿Podemos definirla con otro término que no sea “arte”? (Escobar, 2014, p. 12)

Otra característica que marca esta creación artística particular Pewenche, es el rol de los jóvenes en la recepción de saberes y quehaceres ancestrales. De acuerdo con el último censo chileno, el pueblo Pewenche es joven. Más de la mitad de la población tiene entre 0 y 29 años (CAsEN 2020). La vida para ellos es muy dura. Muchos niños se quedan a cargo de su madre, pero cuando debe salir a trabajar se los traspasan a los abuelos. Para iniciar y/o terminar su educación deben acudir a los internados de la Villa *Ralco* o Santa Bárbara, donde tienen su primer contacto intercultural. Elisa Loncón cuenta en una columna del diario electrónico *El Mostrador*, el dolor del choque intercultural:

Así, los padres reconocen que hay *weñagkvm* “tristeza” en los niños y en sus vidas por llevar una lengua y cultura diferente a lo que la escuela enseña. Uno de los padres dice que cuando dejó la comunidad para ir a estudiar al pueblo echaba de menos la naturaleza, el fogón, el mundo Mapuche. “Yo me amargaba solito y en la noche lloraba”. (2020, en línea)

Pero frente a este desarraigo, Loncón señala que hay una mayor determinación por mantener la identidad cultural: “en el corazón Pewenche va la sangre del papá, de la mamá y de los ancestros, eso es el *chedugun*” (2020, en línea). La lengua también ayuda a ser *che* (gente),

concepto que les define como diferentes frente a los otros y que han de utilizar en su resguardo. Una razón que ayuda a defender este legado es el respeto que en la comunidad se profesa a los ancianos y ancianas más sabios y sabias que se encargaron de atesorar y transmitir conocimientos ancestrales.

Más allá de la soledad y del alejamiento obligado de sus hogares, las generaciones jóvenes han roto con el estigma de la vergüenza y se abren a compartir su rica herencia cultural, incluso frente a las críticas de los sectores más tradicionales de su pueblo por incorporar nuevos elementos en sus expresiones artístico-culturales, educativas y profesionales. Es el caso de Miguel Ángel Pellao, el llamado “tenor Pewenche”, quien de muy pequeño fue internado en un hogar de religiosas italianas en la ciudad de Santa Bárbara. Allí, la música, en especial la ópera, se convirtió en refugio para su soledad. Sus dotes lo hicieron destacar y ganar una beca para estudiar canto en Italia. Sin embargo optó por volver y hoy realiza una gran labor de difusión de la identidad Pewenche a través de la música.

Otro caso es el de Paulina Purrán, quien se crio lejos de su madre ya que esta debió ir a la ciudad a trabajar como empleada. Con mucho sacrificio se tituló de Asistente Social y Gestora Cultural. Además de realizar hermosos textiles, creó la agrupación *Domoche Palle*, para incentivar a las mujeres Pewenche a recuperar el juego del *palín*. El joven músico Felipe Purrán, de Callaqui, lleva 15 años componiendo. Nació en un hogar donde se hacía romanceo, aprendió a tocar la guitarra y a combinarlo con su rol de educador. Para potenciar la pertenencia de los niños a la comunidad y a su idioma comenzó su labor con el grupo *Weche Ulkantiin*, para musicalizar las canciones tradicionales. Señala que en la cultura Pewenche hay una diversidad de música: la que se usa en las ceremonias, el romanceo, el *ulkantiin*, que hacían lo abuelos. El uso de la guitarra y el teclado le permite enseñar que la tradición se mantiene. En la misma línea trabajan artistas como

la *lamngen* Karla Calpan, *domoche* quien, haciendo suyas las tradiciones cosmogónicas y cosmológicas, junto a su familia, crean hermosas piezas de arte textil y Saúl Fierro, quien es orfebre y tallador de piezas a partir de la resina del *pewen* (*picoyo*), su árbol sagrado. Petrolina Salazar hace ropa tradicional basada en el *itrobill*, es decir respeta la biodiversidad.

Estos son solo algunos nombres de artistas que han yuxtapuesto cultura identitaria y modernidad. Es decir, han utilizado los elementos contemporáneos que la tecnología ofrece en la cultura chilena y universal, así como los géneros artísticos que son sello de la occidentalidad, como herramientas para rescatar, manifestar, profundizar y reclamar un espacio propio en su identidad cultural.

Para los creadores Pewenche más jóvenes el mestizaje cultural es importante, y en muchos casos no significa que el artista renuncie a sus raíces. Los músicos usan instrumentos foráneos como la guitarra y el teclado junto a la *pifilca* y el *kultriin*; hay influencias fuertes de la música mexicana o religiosa cristiana evangélica también en sus manifestaciones artísticas. Las artesanas usan colorantes artificiales modernos en sus telas y géneros, también venidos desde fuera. La arquitectura usa materiales contemporáneos, pero sigue el patrón de diseño ancestral. Según relata Tania Solar:

Los relatos de jóvenes reflejan que se sienten con la responsabilidad de mejorar la vida en las comunidades, muchos han experimentado trabajando en las ciudades y han vivido en carne propia la discriminación. Quieren vivir mejor sin dejar de ser Pewenche, perciben muchas necesidades en las comunidades y, en ese sentido, piensan que las represas les ha dado la oportunidad de salir del anonimato, llamar la atención respecto al aislamiento y abandono en que se encuentran. Creen que deben aprovechar este momento para fortalecer

sus lazos ancestrales con la tierra, mantener viva su lengua, asistir a los rituales y conservar sus costumbres. (1999, p. 18)

En los artistas más jóvenes de la cultura Pewenche, se destaca el origen de su relación con lo estético y el rol de la tradición en su formación inserta en una comunidad que busca reafirmar la fuerza de una identidad que está viva. “La consistencia auto afirmativa del arte popular constituye un referente fundamental de identificación colectiva y, por lo tanto, un ingrediente de cohesión social y un factor de resistencia cultural y contestación política” (2018, p. 10) agrega Ticio Escobar.

### **3.2 *Es Mi Orgullo Ser Pewenche* de Miguel Ángel Pellao**

Para un análisis estructural de la propuesta artística de *Es mi orgullo ser Pewenche* se ha recurrido al método semiótico de Umberto Eco de interpretación textual propuesto en su libro *Lector in Fábula* (1993), que busca explicitar las condiciones en que un determinado lenguaje posibilite la comunicación humana. El gran eje de sus escritos es responder a la pregunta de cómo una obra de arte puede postular, por un lado, a una libre intervención interpretativa por parte de sus destinatarios y, por otro, exhibir unas características estructurales que estimulan y al mismo tiempo regulan el orden de sus interpretaciones:

Actividad cooperativa, en virtud de la cual el destinatario extrae del texto lo que el texto no dice (sino que presupone, promete, entraña e implica lógicamente), llena espacios vacíos, conecta lo que aparece en el texto con el tejido de la intertextualidad, de donde ese texto ha surgido y donde habrá de volcarse. (Eco, 1993, p. 13)

El primer elemento por considerar son las características del emisor del mensaje. En este caso Miguel Ángel Pellao, más conocido como “el tenor Pewenche” quien nació en Callaqui, una de las siete comunidades que se dispersan por el municipio de Alto Bio-Bío. Callaqui se encuentra

a orillas del caudaloso río Bío-Bío e inmerso en un paisaje montañoso de extremada belleza y donde la vegetación es capaz de brotar aún desde las peñas. Los primeros años de Miguel Ángel Pellao fueron muy difíciles ya que a los 4 años murió su padre, el *winka* Francisco Espinoza, dejando a una viuda y 10 niños, algunos de los cuales fueron naciendo con posterioridad, lo que obligó a su madre a internar a Francisco y Miguel Ángel, los mayores, en el hogar indígena de Santa Bárbara, distante a unos 50 kilómetros. Fueron los años más tristes de su vida, porque debió separarse de su progenitora y de su tierra; tanto lo afectó psicológica y emocionalmente que repitió cursos en el colegio varias veces pues se sentía solo y desarraigado. A este hogar indígena llegan niños con problemas familiares, alcoholismo, pobreza, hambruna, deserción o inexistencia de una inclusión escolar, o violencia intrafamiliar. El temprano descubrimiento de la música lo ayudó desde muy pequeño y recuerda que la música eliminó la tristeza, la amargura, todo el desapego. “Yo estaba chiquitito y cantaba todo lo que estaba de moda en esos años, Mijares, Luis Miguel, ese tipo de música” (Pellao, comunicación personal, 2022).

De cantar música folclórica y ritmos como la guaracha, las rancheras y baladas populares pasó a ganar todos los festivales de música locales. Cuando estaba internado, uno de los funcionarios le regaló una grabación del artista italiano José Carreras que junto a Enrique Caruso se convirtieron en su inspiración para seguir el camino del canto lírico. Paralelamente con los estudios particulares de música que le facilitaron las religiosas italianas a cargo del internado, Miguel Ángel Pellao comenzó a cantar en las misas dominicales. Su talento lo llevó a estudiar becado por el alcalde de la Comuna de Santa Bárbara durante tres años en la Academia de Antonio Vivaldi en Concepción y luego dos años de Licenciatura en Artes musicales en la Universidad de Chile, además de ser instruido por su maestro y amigo Gonzalo Tomckowiack, quien educó su voz y perfeccionó su técnica.

Miguel Ángel Pellao cuenta que llegó atrasado a la audición para obtener la beca de estudio en Concepción, pero que de todos modos se puso a cantar y al escucharlo los jueces decidieron enrolarlo inmediatamente. En esa época entró en contacto, también, con importantes mecenas como Valentín Trujillo, Juan Azúa y el músico y exguitarrista de Inti Illimani, Max Berrú. Clave en su desarrollo también fue su encuentro con Salvador Barra, vicepresidente de la Universidad de las Artes y Ciencias, quien, junto a su esposa lo adoptaron como un hijo más. Las mismas religiosas del hogar donde estuvo internado lo contactaron con músicos en Italia, lo que permitió que Max Berrú le gestionara una beca para que continuara su formación en el Viejo Continente, tanto en Italia, en el Conservatorio Luisa D' Annunzio, como en Austria; allí pasó 6 años y aprendió de maestros como el destacado barítono verdiano Renato Bruson.

Las primeras incursiones de Miguel Ángel Pellao fueron en la televisión italiana y como corista de diversas óperas locales, posteriormente como solista y el 2010 obtuvo el segundo lugar en el Primer Concurso Nacional F. P. Tosti, en Ortona. Sus raíces, sin embargo, lo reclamaban y gracias a su *newen* o fuerza, decidió regresar a Chile en el año 2011, interpretando el papel de Caupolicán en el musical *La Araucana Corazón Mestizo* en el Teatro Caupolicán, compartiendo escenario con Tito Beltrán, Mirella Tironi, entre otros. Se hizo rápidamente conocido al participar con éxito en festivales musicales como el Festival del Huaso de Olmué y el Festival de Viña del Mar. En el año 2014 lanzó en el teatro Municipal *Tributo a mi Pueblo*, como homenaje a su origen Pewenche, y *Cancionero Sinfónico* en el año 2019, que es una recopilación de canciones populares en modo lírico, como un homenaje a su madre y a la nostalgia de su niñez. Ha tenido presentaciones en diversos escenarios nacionales en todo Chile.

La canción *Del Ñielol Vienen Bajando*, con la que ganó el Festival del Huaso de Olmué el año 2019, es el primer tema provocador Pewenche interpretado por un indígena en este certamen:

Del Ñielol se oye el canto  
que susurran los *werkenes*  
y un coro de pidenes  
hacen ecos en los quilantos.

Como flecha va volando  
aquel grito ancestral;  
Libre soy, jamás cadenas.

¡No me someterán!

*Inche mapu, inche kutral*  
soy la magia del canelo,  
soy el viento, aguas nieves,  
soy el rojo copihual.

Soy la raza siempre altiva,  
yo soy libre, es mi cantar

*Inche mapu, inche kutral*  
yo soy libre, es mi cantar.

El Cautín va pregonando  
día a día en su raudal  
y se lleva hasta la mar  
los lamentos de mi canto.

Rogativas de quebrantos  
que en el sagrado canelo,  
*ngenechen...* aún espero

poder vivir en paz. (Pellao, 2019, 2m50s)

Su éxito lo llevó a convertirse en un orgulloso mensajero o embajador, *werkén* de los pueblos indígenas y ser declarado Hijo Ilustre de la comuna de Alto Bío-Bío en el año 2011 y, posteriormente, el año 2015 fue nombrado Hijo Ilustre del municipio de Santa Bárbara. Viaja constantemente fuera de Chile, invitado a diversos eventos musicales como en la Universidad de Georgetown en Estados Unidos, Italia, España, Francia, El Líbano, etc.

Al pasar de los años y de su éxito, Miguel Ángel Pellao reflexiona:

Además me considero un *werken* (mensajero de mi pueblo), lo que me da mucho orgullo, ya que represento de manera respetuosa a mi pueblo. Tengo esa posibilidad y siempre quiero ser un referente para él. Soy un agradecido de pertenecer a la comunidad indígena de mi país. Siempre he dicho que con la música puedo decir muchas cosas y la idea es ser un referente de valoración hacia nuestros orígenes. (Nos Magazine, 2019, en línea)

Lleva el pelo largo, una cruz simétrica y el *trarilonko* (cintillo) que simboliza la conexión entre el hombre y lo divino porque quiere reflejar su origen Pewenche, por cuanto, con todo el amor, preocupación y oportunidad que le brindaron las hermanas religiosas en el internado, no le permitían vestir sus ropas tradicionales o hablar *chedungun*, y para él es de una importancia radical mostrarse a sí mismo no como un tenor chileno, sino como un tenor Pewenche.

El tema *Es mi orgullo ser Pehuenche*, es la primera canción del disco debut del tenor, llamado *Tributo a mi pueblo*. Este incluye temas como *Mi we peñeñ*, *Somos Gente de la Tierra*, *El Ruego*, *Pehuén Sagrado Pehuén*, *Mi abuelo Painén*, *El Kurreyewun*, *Machitún pal hueñicito*, *Wetripantu*, y *Pali Palin*.

Un segundo aspecto en este análisis es el receptor: fundamentalmente el público chileno, pero no como un todo homogéneo, sino en la pluralidad que se puede o no reconocer en la canción.

Un público que por mucho tiempo ha consumido imágenes estereotipadas de las etnias chilenas, como dice Miguel Ángel Pellao:

Resulta que a fines del siglo XIX, creo, o antes, un escultor chileno, Nicanor Plaza, participó en un concurso para los Estados Unidos. Tenía que hacer una figura de un indio norteamericano, la hizo, pero no le fue bien, no ganó el concurso. Entonces en ese tiempo el intendente, me parece que era Benjamín Vicuña Mackenna, lo recibió acá con grandes fanfarrias, tipo “pucha ya, perdimos igual, pero sabes qué, te vamos a comprar la estatua que hiciste, compadre. Y la vamos a poner acá en homenaje a los mapuches, y a esta estatua le vamos a poner Caupolicán”. Y le pusieron Caupolicán, pero la verdad es que no tiene nada que ver con nuestra cultura. Si tú lo ves, es un indio Sioux el que está ahí, con el penacho, aros, flechas. Y la gente va, y se saca fotos con Caupolicán, y resulta que no tiene nada que ver con nuestra cultura, y eso también es importante que la gente lo sepa. Nosotros somos ignorantes de eso, y hasta los mismos mapuches van y le hacen una rogativa ahí. (Nos Magazine, 2019, en línea)

En la última década, los chilenos han visto el crecimiento exponencial de las demandas indígenas, partiendo por los Pewenche, siguiendo con los Mapuche de las zonas controladas económicamente por las empresas forestales en el sur del país, los Rapanui pidiendo autonomía o los Diaguitas luchando en el norte contra la explotación de las empresas mineras. El estallido social, acompañado también de las banderas Mapuche que quedaron en la Plaza de la Dignidad, evidenció la urgencia de cambios que reflejan esta nueva realidad. La Convención Constitucional envió una señal potente al nombrar a una mujer Mapuche como primera presidenta: Elisa Loncon. Hoy el tema indígena, de estar ausente en los medios de comunicación, pasó a ser materia de información y análisis casi a diario, muchas veces sesgado, pero aportando a la formación de

opinión pública o simplemente a que se diga algo, que se sepa que los pueblos originarios se hallan presentes, aun cuando, las opiniones sobre el tema indígena están lejos de ser consensuadas.

Según publica, la encuesta CRITERIA (2022), solo el 21% de las personas dice estar más cercano a la idea de plurinacionalidad, el 45% prefiere el modelo de Estado unitario por sobre el que incluiría autonomías territoriales, entre ellas las indígenas, algo que respalda únicamente el 25%; el 23% respalda la idea de pluralismo jurídico en que cada pueblo indígena tenga su propio sistema de justicia y el 50% está en desacuerdo con la idea de cuotas o escaños reservados para grupos que no están correctamente representados (en línea). En este escenario, que sigue siendo conservador pese a la apertura, se ha escuchado la canción *Es mi orgullo ser Pehuenche*, la que ha tenido una buena recepción tanto en el público como en los medios de comunicación, los que son mayoritariamente de tendencia de la derecha política y de propiedad del empresariado chileno. Es curioso que esta canción se haya cantado en escenarios oficiales que podrían ser más reacios a este tipo de manifestaciones artísticas, como el Teatro Municipal de Santiago, el Teatro Municipal de Las Condes o las universidades. La crítica ha sido favorable, destacando las cualidades vocales e interpretativas de Miguel Ángel Pellao y se lo entrevista de manera regular en distintos medios de comunicación tan conservadores como El Mercurio, Canal 13 o la emisora Teletrece Radio, donde el periodista Pablo Aranzaes lo señaló como “una de las voces masculinas más reconocidas en Chile gracias a la fusión del canto lírico, la música popular y la cultura ancestral que representa” (Tele13Radio, en línea).

Un tercer aspecto se halla en el contenido discursivo de la obra, partiendo por el título: *Es mi orgullo ser Pehuenche*. Ciertamente, es un título provocador en el contexto contemporáneo chileno en el que se visibiliza una realidad, como se ha señalado, escondida bajo paradigmas de exclusión y vergüenza social, ya que en Chile no es fácil reconocerse indígena. Según el censo de

2017, únicamente un 12,9% de la población se identifica en el país como parte de un pueblo originario, siendo, a su vez, absolutamente reciente la discusión en la Convención Constitucional sobre el tema del reconocimiento de la plurinacionalidad. Esto ocurre aún más en el caso del pueblo Pewenche, por la incertidumbre y desconocimiento de las actuales generaciones acerca del hecho de que se generó la obligación de cambiar sus nombres y apellidos originales, por nombres y apellidos españoles en medio de las persecuciones en Chile y Argentina para poder sobrevivir a las matanzas:

Con respecto a la desaparición de los pehuenches, totalmente de acuerdo con vos. Creo que la táctica fue quedarse como huinca y esto lo noto en los informes de los misioneros que comienzan hablando de los “indios” (1882), que encuentran primero en Ñorquín. De a poco la palabra va desapareciendo de sus informes y terminan hablando de los “colonos de Malbarco”. Se sigue informando, pero sobre los “indios” del sur neuquino, especialmente centrados en el norte [...] Esa división terminó de hacer desaparecer a los pocos pehuenches legítimos que quedaban englobándolos como araucanos y luego mapuches [...] Antonio Gorgni me decía que todos los pobladores de Butalón con nombres como Zúñiga, Retamal, Sepúlveda... eran pehuenches de carne y hueso “disfrazados de blancos”. Al igual que la gente antigua de Guañacos, emparentados con algunos de los soldados del fortín. Esta apropiación de nombres comienza con Havestadt y Espiñeira cuando en el (río) Reñileuvú, cerca de Pichachén, bautiza unos indios que reciben el apellido de los soldados “padrinos” San Martín y Sáez. (Sapag, 2005, p. 6)

La discriminación a lo distinto o la otredad se fue profundizando en los albores de la república en el intento de crear una nación chilena, sin escisiones culturales y nacionales, coartando y menospreciando la expresión propia de cada cultura:

Esta homogeneidad también ha servido para legitimar formas de racismo que se expresan en nuestros medios de comunicación, en los currículums educativos, en la valoración del conocimiento, en la exclusión de la toma de decisiones políticas, en el no reconocimiento de autoridades ancestrales, en el uso de “lo indígena” como forma de insulto, entre otros elementos. (Figuerola, 2020, p. 1)

En este contexto, declararse abiertamente indígena, como es el caso de Miguel Ángel Pellao, es tomar una postura de orgullo genuino y desafío a la ideología imperante, más cuando se trata de una canción interpretada en plataformas oficiales como el Teatro Municipal. La función del título es prácticamente una declaración de identidad y de visibilización de su propio origen y cultura. Define, además la idea y el estilo del texto que será expuesto, en el que hay hasta un rastro de ira en su declaración:

Los chilenos llegan a ser enfermos de racistas. Son, como se dice vulgarmente, como las *weas* con el otro, con quien es diferente, con quien habla otra lengua, sobre todo si no es un gringo porque en ese caso lo tratan como príncipe. Mira, Chile es conocido en Europa por dos cosas; Pinochet y su gran *cagada* que dejó como legado y por los indígenas, por los mapuches. En todas partes donde voy hay alguien que sabe de nosotros, que ha escuchado o leído de nosotros y que se siente interesado por nuestra cultura y tradiciones.

Y para el chileno somos simplemente flojos y borrachos. (Pellao, 2011, en línea)

El título de esta canción, entonces, nos pone en inmediata situación comunicativa de un mensaje que quiere ser claramente expuesto al emisor con el ánimo de testimoniar un orgullo ancestral. Da una idea del estilo del texto que vendrá a continuación y su tema: la reivindicación de la identidad Pewenche en un tono fuerte y abierto, acucioso y directo, sin preámbulos ni divagaciones:

***Es Mi Orgullo Ser Pehuenche***

Nací allá en la cordillera, donde el frío es sempiterno  
Con mezquinas primaveras y congelantes inviernos  
Donde fueron confinados hace un siglo mis ancestros  
Vilmente desalojados de todo lo que fue nuestro.  
Es mi orgullo ser Pehuenche mi noble pueblo ancestral  
Libertario, consecuente, luchador y muy leal  
El olvido, el abandono, no nos han de doblegar  
Nuestro *piwke* es muy grandioso, nadie lo puede negar.  
Crecí en donde se amalgaman desesperanza y pobreza  
En donde a la *Ñuque Mapu* desde niño se respeta  
El *newen* nos da la fuerza pa' encontrar tanta pureza  
El *pewén* nos da la vida, *Ngenechén* nuestra nobleza.  
Hace largos años fuimos brutalmente despojados  
Allí donde nadie aguanta el Pehuenche fue olvidado  
Creemos llegó el momento de no ser más ignorados  
Y que el *winka* reconozca que nuestra sangre ha heredado.  
Es mi orgullo ser Pehuenche mi noble pueblo ancestral  
Libertario, consecuente, luchador y muy leal  
El olvido, el abandono, no nos han de doblegar  
Nuestro *piwke* es muy grandioso, nadie lo puede negar.  
Pehuenche, pueblo ancestral. (Pellao, 2018, 2m55s)

En tercer término se analizará el mensaje y su modo de expresión, que en este caso corresponde a una descripción que da una visión más amplia del relato. Se está describiendo la identidad de una persona, y a través de ella a su propio pueblo originario. Como se verá con más detalles, es una experiencia que evoca elementos propios de la cultura Pewenche, desde paisajes, cordillera, historia, el confinamiento forzado, recordadora de los lugares, objetos o personas descritos por el autor. Se trata, por una parte, de una descripción de retrato, porque da a conocer las características de su pueblo de manera diferenciada y, por otra, prosopopéyica, porque muestra cualidades psicológicas internas de su pueblo, libertad y consecuencia, y también físicas o externas como la pobreza. El estilo es directo, plantea el tema desde el inicio: el orgullo de pertenecer a una etnia discriminada en Chile y lo hace sin rodeos pese a las licencias poéticas a las que un autor pueda recurrir.

Su forma de expresión tiene más relación con un monólogo. Se trata de una forma de expresión en que un hablante solo, en este caso el artista cuanto Pewenche, se comunica con el receptor, ya sea el público o el oyente ausente, mediante reflexiones, por lo que no se espera necesariamente una respuesta evidente del otro.

El estilo de la canción es el conjunto de rasgos que caracterizan la obra de un autor, época o género. Para Eco, el estilo es el alma de la obra y está determinado por las circunstancias, la forma de vida, la personalidad, así como por la clase de sociedad y la corriente literaria a la cual pertenece el autor. “Se relaciona directamente con el contenido y la forma por su parte, selecciona y agrupa las producciones textuales de tales períodos de acuerdo con sus características comunes, siendo determinantes las comparaciones formales” (Eco, como se citó en Moreno, 2012, p. 51). En este caso, se trata de una hibridación entre un género literario lírico, épico y de oda. Estos tres géneros son creaciones muy antiguas y que habían sido abandonadas en el siglo XX, para luego

ser retomadas por el cine que reversiona la épica nórdica en diversas cintas cinematográficas, como por ejemplo *El señor de los anillos* o *Thor*. Aquí, se trata de mezclar el relato de Miguel Ángel Pellao en cuanto a sus propias características étnicas con la herencia que lo asocia a un pueblo al que reivindica, recurriendo a palabras claves de su cosmogonía como *piwke* o *epew*.

Los trazos épicos se evidencian en que es un texto tributario de este primer género literario en la historia, los griegos lo acompañaron ya de música. La épica tenía un fuerte contenido social y luego político porque reflejaba los intereses de los pueblos, los instaba a respetar o abrazar ciertos valores por sobre otros; se usaba también para contar las hazañas de un grupo humano, como en este caso la sobrevivencia Pewenche con toques de grandiosidad.

La oda heroica o pindárica, por su parte, le entrega elementos para cantar y destacar las cualidades únicas de su pueblo así como sus acciones grandiosas. Hay aquí un ánimo de exaltación de cualidades como la valentía, la fuerza o la nobleza.

En este tipo de poesía se expresan sentimientos, pensamientos, el mundo interno del artista y se deja traslucir, como en este caso, el orgullo, ira o dolor y, por lo tanto, su estilo poético es subjetivo y personal. Es importante hacer notar que está escrito en verso libre. Su función lingüística en este caso es emotiva y poética como se puede apreciar a lo largo del texto en frases como: “con mezquinas primaveras y congelantes inviernos”. En su estructura se asemeja a los antiguos romances, con versos ilimitados, octosílabos o más, lo que corresponde al Arte Mayor y con rima asonante o imperfecta, que consiste en la repetición de vocales acentuadas en el verso siguiente, a partir de la misma y última vocal acentuada del verso anterior. Las 5 estrofas son regulares, partiendo desde la primera hasta la quinta con 4 versos; y la sexta, con 1 verso o coda.

En la primera estrofa: “Nací allá en la cordillera, donde el frío es sempiterno/Con mezquinas primaveras y congelantes inviernos/Donde fueron confinados hace un siglo mis

ancestros/Vilmente desalojados de todo lo que fue nuestro” hay un juego entre la función denotativa y connotativa. El mensaje explícito es claro. Miguel Ángel Pellao explicita:

Mi voz es también un llamado de alerta, ayuda, fuerza para el pueblo Pewenche de la zona sur, que está sufriendo los embates de lo que es la lucha por recuperar lo que nos perteneció por tantos años, y mi canto está también para ellos, para llenarles de fuerza y ayuda, que este conflicto alguna vez pueda tener un resultado feliz. (comunicación personal, 2022)

El mismo se declara en esta primera estrofa integrante de un pueblo, además de uno que fue violentamente despojado de lo que por historia, tradición, hábito y posesión les correspondía. Hace notar que de deambular libres por gran parte del centro sur de Chile fueron arrinconados y confinados a una zona montañosa aislada y agreste en un intento por hacerlos desaparecer. En su mensaje implícito, el tenor viene a denunciar que él es una de las víctimas de este genocidio cultural y lo hace en un espacio y tiempo concreto, desde el hoy, rememorando las pasadas injusticias y desbordando el espacio de confinamiento para salir a difundir su mensaje al mundo.

Los valores que trasunta el texto son justicia, reparación, sobrevivencia, propiedad legítima versus los antivalores como injusticia, desalojo, atropello, marginación y robo, lo que desarrolla mediante los adjetivos y verbos presentes en la estrofa. El narrador es el mismo artista que habla en primera persona en un modo lírico, para contar su historia personal y la del pueblo al que pertenece. Se introducen de inmediato elementos políticos en el discurso con el juego confinados—desalojados; es un sistema hegemónico el que los intenta dominar. Es interesante hacer notar que este mensaje se resuelve en el escenario social de la última década en Chile, donde comenzó a gestarse con más fuerza un discurso reivindicatorio de los pueblos indígenas que ha culminado hoy en los debates constitucionales. Sergio Caniuqueo, historiador, ha advertido:

Vivimos —en la práctica— en un país que ya es plurinacional, es decir que reúne a distintas naciones en un mismo territorio. “Pero no lo es en derechos para todas esas naciones, lo que hace que los indígenas seamos ciudadanos de segunda clase. Y eso es una injusticia jurídica. Hoy los pueblos indígenas están reconocidos dentro de la Constitución solo como “sujetos especiales”: minorías que deben ser protegidas y tuteladas porque no pueden tomar decisiones solas. (Caniuqueo, como se citó en Albert, 2019, en línea)

En la primera parte de la segunda estrofa, el artista señala: “Es mi orgullo ser pehuenche/Mi noble pueblo ancestral/Libertario, consecuente, luchador y muy leal”. El estilo lírico se asemeja a una declaración de amor, connotativa; es el corazón de un tema que llegará a su clímax en las siguientes estrofas. Se reconoce abiertamente ser parte de la etnia de sus ancestros y lo hace con orgullo porque viene de un buen y noble lugar, donde se crece con valores trascendentes como la libertad, la lucha, la consecuencia y la lealtad. Es un gesto valiente en un país donde, como ya se ha expuesto, se vive la discriminación a diario y lo hace en tiempo presente y en un espacio donde la canción misma se lo permite con creces.

Si la denotación es evidente, la connotación se puede leer entre líneas: en un país que predica el orgullo por la chilenidad, él se distingue, resalta y añora valores que hoy parecen perdidos en Chile como la consecuencia o la lealtad; los antivalores son la traición, el oportunismo, la cobardía y la opresión. Hay una crítica implícita al nacionalismo: “los chilenos no tenemos identidad, tenemos un poco de Argentina, un poco de los peruanos, un poco de los bolivianos, un poco de todos, pero no tenemos una identidad”, dice Pellao, (comunicación personal, 2022).

La segunda parte de esta estrofa toma un tono de desafío: “El olvido, el abandono no nos han de doblegar/Nuestro *piwke-epew* es muy grandioso/Nadie lo puede negar”. Es una declaración de principios explícita en el texto poético. Frente a los antivalores del olvido y el abandono se

anteponen los de la memoria viva y la reivindicación. No hay espacio para la derrota frente al poder hegemónico y no es posible que se pueda ignorar la estirpe de este pueblo. El mensaje connotativo apunta a que debe haber un reconocimiento nacional, histórico y político. Para Becerra y Llanquino (2014), la metáfora y metonimia del *piwke* revela la complejidad de su cultura, se refiere al órgano que tiene como responsable la vida, la salud, el flujo sanguíneo y los estados internos, e igualmente se entiende como la parte central del pecho. Es también sinónimo de persona, cuyo corazón o *piwke* se halla adicionalmente conectado con los estados internos de la bondad, el afecto y el pensamiento, de forma distinta a como se entiende en occidente. Es decir, operan dos proyecciones metafóricas: “una según la cual el corazón es un ser vivo, y otra, según la cual todos los seres se organizan de manera continua” (2014, p. 52). Según estos autores el *piwke* es seguridad emocional, integridad moral y por lo tanto, a diferencia de otras culturas, es riqueza material. Miguel Ángel Pellao, alterna a veces *piwke* con *epew* en su canción. El investigador Francisco Sánchez (2014) lo define como relatos, historias orales, una novela corta, contadas por personas especiales, es decir, un *kimche* Pewenche; esta es una persona anciana o adulta entendida en la naturaleza y su cosmogonía, conocedora de la historia del pueblo, aquel que guarda la memoria y los recuerdos. En nuestro idioma español no existe una palabra exacta para traducirla, pero se puede utilizar el término “sabio” o “sabia”. Se suele utilizar también la voz *kimwentrú* para denotar a este sabio(a).

Sánchez cuenta que estos relatores “son profundos conocedores de su cultura y narradores excepcionales cuyo discurso podía durar horas en *chedungun*, con muy pocas palabras del *winkadungun* (español) intercaladas” (Sánchez, 2014, pág. 1). El *epew* se mantiene como tradición y tesoro de intercambio oral aún hoy en las distintas comunidades Pewenche y se realiza alrededor del fogón, se traspa a la familia y rara vez a los extraños. En general versan sobre la relación del

hombre con la naturaleza y las cualidades humanas reflejadas en animales, a veces pareciéndose mucho a las fábulas por el tipo de relato pedagógico. Remiten a narraciones antiguas traspasadas de generación en generación. Este relato se entronca, entonces, con la épica de la estructura lírica de la canción, como se mencionó antes.

A continuación la estrofa se torna más íntima, entran en juego más vocablos del *chedungun* que hacen imposible una comprensión cabal del sentido denotativo si no se conoce el sentido de las palabras. Los conectores y palabras en español sirven como pistas para dar con el sentido connotativo: “Crecí en donde se amalgaman desesperanza y pobreza/En donde a la *ñuque mapu* desde niño se respeta/El *newen* nos da la fuerza pa’ encontrar tanta pureza/El *pewen* nos da la vida, *Ngenechen* nuestra nobleza”. El texto vuelve a relacionarse con el relato personal del narrador y repite la idea de que proviene de un territorio que bien podría haber sucumbido a la miseria y a la falta de expectativas. Hay relatos antiguos que cuentan que en las hambrunas a mediados del siglo XX se enterraban a los bebés recién nacidos con las madres muertas porque no había cómo alimentarlos. Ese dolor se halla reflejado acá, en el primer verso. Pero acto seguido explicita una especie de credo Pewenche con conceptos exclusivos de su etnia. *Ñuque mapu*, es la tierra, pero no cómo se le puede interpretar bajo paradigmas occidentales y contemporáneos:

El vínculo entre el medio natural y la cultura pehuenche es incondicional y absoluta. Es lo que hace la diferencia entre ellos y los *winkas*, porque son ellos quienes han creado su ciencia basadas en el estudio de lo que emerge de esta naturaleza. (Díaz, 2015, pág. 44)

La pobreza Pewenche es entendida no solo como la ausencia de recursos materiales, sino, principalmente, como el proceso mediante el cual se les arranca su *kipalme* o linaje, que los desliga de la *ñuque mapu*. Por esta concepción cosmológica, algunos Pewenche se oponen a nacer en un

hospital, porque es en el momento del parto que la tierra determina su linaje y su tarea en el mundo a través del influjo de la luna y de una de las 18 estrellas que la acompañan.

En el próximo verso nos canta: “El *newen* nos da la fuerza pa’ encontrar tanta pureza”. El *newen* o *nehuen*, por su parte, dice relación con la energía:

El *newen* es una fuerza positiva que nosotros tenemos los Mapuche, la energía, porque todo ser humano tiene el *ngen*, el espíritu le dicen los huincas. Consagrándome, en tal parte tengo que recibir la fuerza del *ngen*. Nosotros como Mapuche tenemos nuestro equilibrio con nuestro entorno, según nuestra cosmovisión, nuestra espiritualidad. Necesitamos de todo el entorno para estar en equilibrio y en armonía, todo para nosotros tiene su espiritualidad, su protección. (Marchant, 2019, en línea)

Este *newen* crece o se expande con la participación y el nexos con la naturaleza. Por esto, es posible comprender también, cómo expresiones y vivencias Pewenche, tales como el *nguillatun* y las veranadas, son tan importantes en su desarrollo cuanto ser en el mundo.

Por último, cuando entona “*Ngenechen* nuestra nobleza”, este *ngenechen* (o *ngunechen*) es la culminación del panteón cosmológico y religioso Pewenche. Según el académico Pewenche Jacinto Manquepi, existe un ser supremo que es el dios creador (*callfu seno ngenechen* o *ngunechen*), del que depende la vida (*eluwma monguen*) y la existencia humana (el *chen*). También es el creador de todos los espacios del universo como la tierra (*ñuque mapu*) y el cielo (*wenu mapu*), la tierra que se halla debajo de donde vivimos (*narr mapu*) y la tierra de las profundidades (*pulom mapu* o *minche mapu*). *Ngenechen* es el dios creador y quien también se manifiesta físicamente en la vida de su pueblo, es decir, en una apariencia real. Cuenta un *epew*, que en una época de mucha hambruna, un joven fue a buscar algo para comer, pero fracasó en su intento de conseguir alimento. Avergonzado, no quería volver con las manos vacías hasta su pueblo, en la

mitad del camino un anciano comenzó a transitar con él y en medio de esta conversación le reveló la posibilidad de alimentarse del fruto del *pewen* y le enseñó como prepararlo. Luego se reveló como *ngenechen*. Con este consejo alimenticio, el joven pudo llevar alimento hasta los suyos y salvarlos de la hambruna y de la muerte.

Según Manquepi, la vida y la muerte dependen de la voluntad de *ngenechen*:

Cada ser está envuelto de una energía que es el alma de origen divino (*inamonguen*) unida está a la vida, la fuerza, la memoria, la perfección humana (*tati am*). Esta vida, una vez que alcanza la muerte, se separa para convertirse en el más allá en espíritu (*pullu*). El proceso de la vida humana finaliza en la etapa del *narr mapu*, y continúa una segunda vida en la tierra del cielo (*wenu mapu*). (en línea)

En esta estrofa, entonces, hay una gran profundidad ya que se exploran conceptos culturales muy potentes que otorgan sus principales características distintivas a esta etnia. Es una forma de dar a conocer los principios que dan vida a un pueblo que tiene una tradición y una historia propia; los valores les son suyos y potentes: un dios creador, dones espirituales, la naturaleza como madre acogedora, el linaje y la identidad como algo sagrado. Esto lo revela el artista a los chilenos para marcar diferencias y revelar las potentes características de su pueblo.

Musical y narrativamente, la siguiente estrofa marca el clímax: “Hace largos años fuimos brutalmente despojados/Allí donde nadie aguanta el Pewenche fue olvidado/Creemos llegó el momento de no ser más ignorados/Y que el *winka* reconozca que nuestra sangre ha heredado”. Si bien en todo el texto se posibilita encontrar lo que Eco llama límites o bordes políticos, es en esta estrofa donde el artista toma una postura explícita. Denuncia el despojo, un concepto que se ha instalado políticamente también en Chile en las últimas décadas en relación con la política de tierras que han debido padecer los pueblos originarios en el país. De hecho el sociólogo e

historiador, Martín Correa, acuña el término en su premiada obra *La Historia del Despojo*, donde examina el nacimiento de la propiedad privada en Chile a manos de un puñado de latifundistas que se apropia de los espacios indígenas:

En el Alto Biobío la usurpación territorial se produjo a través de múltiples triquiñuelas notariales, con la presencia en las escrituras de compraventa de mapuches que no existían en la zona enajenándose de amplios espacios territoriales, con notarios que en veces actúan como notarios, en veces como testigos del comprador, y en veces comprando a nombre del propietario. Así sucede con las tierras Pewenche del Alto Biobío, donde el Notario Jervasio Sanhueza, quien una vez que es expulsado de la notaría de Nacimiento por vender maliciosamente tierras indígenas se instala —haciendo lo mismo— en la notaría de Los Ángeles, lugar desde el cual “legaliza” una serie de documentos en virtud de los cuales los Anguita y los Brito se hacen dueños de todo el valle del Biobío y los Núñez y los De La Maza hacen lo mismo en el valle del Queuco, y resulta que De La Maza era alcalde de Nacimiento y, luego, de Los Ángeles, y Rafael Anguita era alcalde de Los Ángeles. (Correa, como se cita en Huenchumil, 2022, en línea)

Según el autor, este proceso de pérdida territorial no se cuenta, no se transmite a las otras generaciones, sino muy por el contrario se niega, se ha invisibilizado tal como ya se ha expuesto en esta tesis, incluso hablando, escribiendo y pregonando la desaparición de etnias como la Pewenche. Pero ha llegado un momento de quiebre, donde el “pueblo olvidado” reclama su existencia a viva voz a través de la canción de Miguel Ángel Pellao. Basta de aceptar el avance y el supuesto progreso a costa de la vida de distintas etnias. Este cantante lírico lo declara, lo ha vivido de primera mano con la llegada de las centrales hidroeléctricas a la de comuna Alto Biobío:

Vivo este proceso con dolor. A las empresas solo les interesa generar dinero, en absoluto la cultura local, la cosmovisión, sus tradiciones, cero interés por la gente. Y al Estado mucho menos todavía. A nuestra zona pehuenche llegaban las autoridades junto a los empresarios, casi de la mano. Había muchos intereses en juego en *Ralco*. Es una pena lo que sucedió y no quiero criticar a la gente que al final negoció sus tierras. Cuando vives en la miseria absoluta y te ofrecen ¡un millón de pesos! o ¡cinco millones de pesos!, cuesta decir que no. Yo creo que los de Endesa fueron tan avasalladores como sus ancestros en La Colonia. Y eso lo permitió el gobierno de la época, cosa que duele porque ellos decían ser los que pelearon contra Pinochet. (Pellao, 2011, en línea)

Un pueblo entero se levanta y reclama y, a su modo, remece los cimientos institucionales del país provocando, entre otros muchos factores, el estallido social y la posterior discusión constitucional. El artista lanza una idea provocativa y transgresora cuando canta: “Y que el *winka* reconozca que nuestra sangre ha heredado”. Es hora de reconocer que el chileno es también genéticamente Pewenche, que en sus venas corre sangre de los pueblos originarios. Se entiende generalmente el concepto *winka*, como aquel que no es propiamente Mapuche, Pewenche o de otra etnia nativa, pero para los Pewenche, el concepto es muy complejo, ya que no solo señala al extranjero, sino a aquel que posee un modo de vida egoísta y perverso, tal como lo pudieron explicar los académicos Marcelo González y Cristóbal Bonelli, quienes vivieron varios meses en el *lob* de *Queuco*:

Un *winka* no es realmente una persona, porque su comportamiento es muy distinto al de un “che”, quien es, en mapudungun, una persona verdadera. Un *winka* no tiene tiempo para conversar, para tomarse un mate, para alimentar a los animales, ni para cultivar la tierra. Un *winka* mira para abajo al resto de la gente, se roba las gallinas, y se burla cuando escucha

oraciones en mapudungun. Un *winka* intenta imponer a sangre y fuego su propia visión de las cosas, porque los *winka*, y solo los *winka*, son tan arrogantes como para creer que su propia visión es más correcta que la que mantiene el resto. Fueron los *winka* los primeros que osaron matar a un puma, al gran hermano de la cordillera. Fueron los *winka* los que llenaron la tierra de plantaciones forestales. Fueron ellos quienes llevaron motosierras, y también los cercos que dividen la tierra. "Ellos trajeron las líneas", nos dijeron. (González y Bonelli, 2013, en línea)

Miguel Ángel Pellao, entonces, pasa por sobre esta histórica y dolorosa visión del *winka* y se arriesga a proponer un nuevo trato, que parte por un reconocimiento histórico y esencial de que somos una nación mestiza. Es un acto profundo, porque reconocerse *winka* es aceptar que se tiene sangre Pewenche o de alguno de los pueblos originarios y aceptar que por nuestras venas corre sangre Pewenche, o de alguna otra etnia, es aceptar que se puede actuar tal como actuaría un Pewenche o una persona de estos pueblos originarios, es decir, despojados de la perversidad y del egoísmo. Es un acto artístico que se inscribe en lo que se denomina en *chedungun* el *kume rakiduam*, que se asemeja al pensar y actuar con bondad. Proponer que el *winka* reconozca su porción de sangre indígena es ciertamente revolucionario porque es un rasgo absolutamente oculto o negado en la historia nacional. De hecho, la doctora Soledad Berríos del Solar, que el 2014 estudio el ADN de los chilenos y su origen genético, señala que un 85% de la población posee un antepasado indígena por línea materna (2014, p. 15). Linaje borrado de la historia oficial, como explica Gilda Waldman:

A lo largo de más de tres siglos, la hostilidad y el conflicto con el “Otro” mapuche —manifestados en los permanentes combates sostenidos incluso instaurada ya la República independiente— configuraron la construcción identitaria de la sociedad chilena basada en

la contraposición entre “lo blanco” y “lo no blanco”, sin reconocer al pueblo aborígen que vivía en su interior. (2004, p. 1)

Pese a ello, Miguel Ángel Pellao se arriesga y señala: “¿somos capaces de reconocer una cultura milenaria, ancestral, de nuestras raíces?” ¿Se puede dar un paso para acercar dos mundos? ¿Para reconciliar dos herencias? Es lo que esta canción y el arte en general provocan cuando se asume un relato político. Se adjudica una postura que pasa a proponer un cambio en la percepción identitaria esencial en el país. Las ciudadanía de baja intensidad, como las llama el cientista político argentino Guillermo O’Donnell (1993), vuelven a aparecer en los últimos años con la irrupción de nuevos movimientos sociales, ya experimentados en nuestra sociedad con el detonante del estallido social del 18 de octubre de 2019 y la épica marcha del 25 de octubre del mismo año.

El artista cierra su interpretación vocal —“Pehuenche, pueblo ancestral”— invocando nuevamente la presencia como pueblo ancestral, término que tiene un significado etimológico muy elocuente y hermoso: “el que ha marchado antes, el que pasó delante de uno” (Etimologías, en línea). Miguel Ángel Pellao actualiza, así, la herencia de su pueblo y reivindica su propia identidad:

A través de la música decimos que no somos borrachos, no somos terroristas, no somos flojos, que tenemos que unirnos para que el Gobierno de turno nos reconozca como un pueblo ancestral, con respeto, con leyes. Cuando debo representar al pueblo mapuche como tenor, lo hago con mucho respeto y sentimiento. Imagínate, no es menor lo que está pasando hoy en día. Culturizar a la gente para que entienda las problemáticas del pueblo mapuche sería un paso muy importante. (Pellao, 2019, en línea)

### 3.3 *Pewen* de Tannya Ormeño Treca

Para el análisis de la obra de esta artista, se recurrirá a algunos elementos semióticos de la teoría de Umberto Eco, aunque este autor no tiene una teoría exclusiva dedicada a las artes visuales. El académico italiano establece dos aspectos a analizar en una obra pictórica: el autor y el receptor; el origen de la obra y su interpretación. Al respecto, señala que el autor da comienzo a un objeto determinado y definido, con “una intención concreta, aspirando a un deleite que la reinterprete tal como el autor la ha pensado y querido” (Eco, 1970, p. 157). Pero como explicita también, se trata de una interpretación que convierte a la expresión artística en una obra abierta. “Por honesto y total que sea el compromiso de fidelidad con respecto a la obra que ha de gustarse, todo deleite será inevitablemente personal y captará la obra en uno de sus aspectos posibles” (Eco, 1970, p. 158).

El primer elemento para considerar son las características del emisor del mensaje. Tannya Ormeño Treca nació, al igual que Miguel Ángel Pellao, en Callaqui, tiene 22 años en este 2022, y se llama a sí misma una naciente artista visual: “me gusta ser artista visual”, señala (Ormeño, comunicación personal, 2022). Comenzó sus primeros pasos en la fotografía de paisajes y sitios ancestrales que la rodean, debido a la importancia que tiene la naturaleza para los Pewenche: “me atrae mucho la fotografía de mi entorno y tomo distintas instantáneas de lo que me interesa y ahora subo muchas imágenes a redes sociales” (Ormeño, comunicación personal, 2022). Sin embargo, su extremada timidez la llevó en un principio a mantener en reserva sus fotografías, pero con el advenimiento de las redes sociales y la motivación de la familia y los amigos, comenzó a compartirlas con mucho éxito. Hace dos años, cuando la pandemia del Covid-19 era incipiente, decidió incursionar además en la pintura, puesto que todo arte visual le atrae de sobremanera.

Si hay alguien que ha marcado la vida de esta artista y la ha incentivado a aprender más y a exhibir sus obras, es su madre Pewenche, quien ha sido su fiel compañera y destaca que siempre

ha estado para ella, aconsejándola o reconviniéndole: “ha sido mi guía y mi inspiración. Es una mujer muy luchadora y me empuja a ser como ella, fuerte. Me gusta que ella me inspire y me critique” (Ormeño, comunicación personal, 2022). Su madre ha estado en todos los procesos cuando pinta y sus hermanas también la apoyan produciéndose una retroalimentación familiar puesto que la más pequeña también desea ser pintora. Tannya Ormeño Treca se enamoró de “este nuevo y maravilloso mundo que ha comenzado a conocer” (comunicación personal, 2022). Además fue apoyada e incentivada para pasar desde el anonimato a la exhibición pública de sus pinturas por la agrupación de jóvenes Pewenche denominada *We che newen*.

Ella no tenía inicialmente los recursos para incursionar en la pintura, pero gracias a un proyecto de la CONADI pudo tener acceso a los materiales, como pinceles, óleo, acrílico, lienzos y bastidores. Cuando comenzó a estudiar pintura, rápidamente fue comunicando a través de la tela sus propios intereses, enfocándose en los paisajes, en su etnia y su *newen* o fuerza.

Además, esta experiencia le ha permitido conocer a mucha gente de su pueblo que realiza actividades artísticas en la comuna de Alto Biobío, tanto a los que exponen su trabajo de manera abierta, como aquellos que lo reservan únicamente para sí por su timidez. Ha dicho:

Acá hay muchas mujeres y hombres que se desempeñan en el arte textil, *ñemin* pewenche o telar, orfebrería. Hay un *Lamien*, que es uno de los casi últimos que realiza cestería Pewenche y que es importante a rescatar en el Alto Biobío. Hay un grupo de artesanas de Butalelbun que están volviendo a practicar una orfebrería en plata que se había perdido. (Ormeño, comunicación personal, 2022)

Tanto esta creadora como los otros artistas jóvenes buscan rescatar expresiones artísticas y artesanías que están a punto de desaparecer por la avanzada edad de sus ejecutantes y por ser ya

artífices únicos. Hoy los más jóvenes reconocen que recuperar su identidad cultural significa recobrar y preservar esas expresiones creativas del pasado.

Pues bien, así como hay mucho talento creativo, también hay muchas dificultades para expresarlo de manera pública, tanto por la falta de recursos económicos, por ausencia o desconocimiento de lugares de exposición, o por ser de carácter muy reservado el artista. Según Tannya Ormeño Treca este ambiente la empujó a explorar su propio quehacer artístico en una tierra rica en creatividad, ella misma señala:

La gente acá es gente muy artista. Pero una de las cosas que pasan es que las personas son un poco más retraídas, pero hay muchos talentos ocultos. Yo fui así, pero hubo gente detrás que me motivó a seguir. (comunicación personal, 2022)

Desde que esta artista logró desprenderse del miedo a estar expuesta como persona y de la vergüenza injustificada a exhibir sus obras, se halla constantemente incentivando que las *domoche* jóvenes se arriesguen y revelen su talento, evidencien lo que saben y muestren la obra artística que realizan:

Solo de esa manera se puede apoyar o reconocer, cuando uno muestra lo que sabe. Es difícil adivinar. La única forma de conocer lo que uno hace es mostrar lo que uno sabe hacer y que alguien crea en uno. Al principio muy pocos creían en mí, que yo podía salir adelante con mi arte. Pero sé que uno puede salir adelante mostrando lo que uno sabe y lo que uno puede llegar a hacer. Que las nuevas generaciones muestren lo que saben. (Ormeño, comunicación personal, 2022)

Hoy, Tannya Ormeño Treca se encuentra estudiando en Los Ángeles, lo que la mantiene largos periodos fuera de su hogar, pero cuando puede, regresa para llenarse nuevamente de *newen*. Ya ha vendido varios cuadros, ha participado en exposiciones patrocinadas por el municipio de

Alto Biobío y recibe numerosos encargos para realizar obras a pedido. Anhela seguir aprendiendo y explorando diversas técnicas y disciplinas para seguir creciendo como artista. Ella también tiene una intensa actividad política, fundamentalmente en defensa de los ríos ancestrales de su zona que ya han sucumbido a las grandes centrales hidroeléctricas y la probable construcción de una carretera hídrica para llevar el caudal de los ríos del Alto Bío-Bío al centro de Chile. La artista señala:

Desde que tengo memoria mis abuelos me enseñaron el cuidado y respeto por la naturaleza.

El río es uno de ellos, desde lo más alto trae los mensajes de las montañas y en sus orillas nos cura el alma. El *Lawen*, *Aukin*, los *Nguyen*, la flora y la fauna, la vida y todo el *itrobilmogen*, un ecosistema completo es lo que hoy día está en peligro. El *Queuco* es un río libre, un río de conservación, pero actualmente se encuentra amenazado por la construcción de una carretera hídrica. (Ormeño, comunicación personal, 2022)

Por su mensaje verbal y pictórico es difícil separar arte y política y se da en un contexto de opresión, despojo y abandono, entonces ella expone su pintura en el sentido de querer reflejar la voz de los excluidos, de los usurpados y de los menospreciados.

En términos formales, la pintura de Tannya Ormeño Treca tiene un estilo impresionista, la mayoría de las veces con mucho color, capturando no solo un paisaje, sino también un estado de ánimo, una emoción por muy leve que parezca. Con su técnica busca plasmar atmósferas, cambios de luz y movimientos sin priorizar necesariamente exigencias formales como la nitidez.

Las primeras obras pictóricas de la autora están trabajadas en acrílico sobre papel o tela y poseen colores y trazos precisos e intensos. Sus temas son recurrentes: *pewen*, espejos de agua, símbolos Pewenche, atardeceres, volcanes, pumas, luna y sol; y también estas poseen una impronta que es muy difícil separarlas de su lectura poética. En una de sus pinturas se halla un paisaje

nocturno estrellado con la Vía Láctea y las siluetas de dos observadores, acompañado de un hermoso y decidor poema escrito también por Tannya Ormeño Treca en el año 2020:



Ella quería tocar el cielo

Ella quería ver el *wentu leubu*

Ella quería volar más alto que el *pewen mapu*

Ella veía más que solo pintura en un cuadro.

Un segundo elemento para considerar es el público, el receptor al que está dirigida su obra. Tannya Ormeño Treca pinta, fundamentalmente y primero que nada para su propio pueblo, para su propia gente. Busca obtener su reconocimiento y compartir con ellos su visión del mundo Pewenche, cuyo mensaje en un primer término tiene dos aristas. La primera de ellas es:

Que ellos puedan ver a través del arte el paisaje lindo, limpio, porque yo no pinto basura.

Ojalá todo se mantenga limpio y hermoso. Entregarles a las nuevas generaciones, un

mensaje de cuidado, de respeto del *itrobill*, que sigan sus sueños, que sean ellos, que descubran su identidad y que sepan su historia. (Ormeño, comunicación personal, 2022)

El respeto al *itrobill* es constitutivo al pueblo Pewenche, entendido como cuidado del medio ambiente tanto social, cultural y físico, porque, como ya se ha expresado, esta etnia considera que todo lo existente materialmente posee un sustrato espiritual, y la correlación entre todos los seres de la naturaleza —incluido el ser humano— se halla en ambas esferas. Esta es una disposición y una actitud hacia su hábitat precedida por siglos respecto de la cultura foránea. En cambio esta postura occidental es reciente y el término que se utiliza actualmente es “ecología”, o respeto por el “ecosistema”, pero no incluye todos los aspectos, por ejemplo, no existe una ecología que admita una dimensión espiritual, tampoco una ecología social plena. Tannya Ormeño Treca, al hacer alusión a la limpieza, está constatando un hecho que penetra las costumbres y la cultura de este pueblo, por cuanto se ven invadidos de objetos no desechables y que no pueden ser reciclados rápidamente por la madre tierra. Estas personas, sumidas en su identidad cultural, no son capaces de manejar los desechos perennes, alterando profundamente la dimensión material y espiritual de la *ñuque mapu*. La artista pretende aquí el reforzamiento de una autopercepción respecto a la obligación de mantener la tierra incontaminada, y como ya se ha escrito, muy propia de este pueblo antecedido por siglos respecto de los *winka*.

En la segunda arista, Tannya Ormeño Treca busca que los miembros de su comunidad, especialmente aquellos que están incursionando de manera reservada en el arte y sus expresiones artísticas, se atrevan a exhibirlas y a someterlas al escrutinio público:

Que la gente a la que le gusta el arte se atreva. Que haya más gente que se inspire a seguir este camino. Sacar todo lo que hay adentro para fluir y estar bien con uno mismo. Que las

*domoche* a las que les gusta pintar o dibujar, que se empoderen, que puedan sacar emociones, sentimientos a través del arte. (comunicación personal, 2022)

Además la artista busca hacerse conocida no solo a nivel local, quiere trascender y ya ha recibido muchos encargos para realizar pinturas a pedido. Para esto, también ha buscado el apoyo de las organizaciones locales, pues hay que entender y resulta obvio que aún hoy, con todos los avances tecnológicos, masificar una pintura es muchísimo más difícil que hacerlo con una canción. La hoy delegada presidencial en la zona, Paulina Purrán, señaló el año 2021 que el municipio apoya a jóvenes como esta artista para plasmar y revitalizar parte de la historia, las costumbres y la cultura; sin embargo, existen algunos obstáculos que impiden un mayor desarrollo artístico: por un lado, la falta de herramientas y materiales producto de la escasez de recursos entre las familias de la zona y, por otro, la falta de conectividad geográfica entre las comunidades que ha evitado o limitado que los artistas puedan mostrar su trabajo. Por ello, el municipio está trabajando para crear salas de exhibiciones en las distintas comunidades, ha entregado materiales y está terminando el nuevo centro cultural de la Villa *Ralco*, que permitirá a partir de este año montar exposiciones. Se abre así una oportunidad para que la joven artista pueda exhibir sus obras de manera más formal, no solo a los suyos, sino también a los no-pewenche.

Siguiendo con el análisis se explica el nombre de la temática del siguiente cuadro, pintado por Tannya Ormeño Treca (2020), que es el objeto de este estudio: *Pewen*.



Artista: Tannya Ormeño Treca

Nombre de la obra: Pewen

Tipo de pintura: Cuadro pintado en acrílico

Año de ejecución: 2020

Tamaño: 80 x 60 cm.

Como fue expuesto anteriormente, para la artista ni el tema ni el nombre son antojadizos: ella pinta su paisaje, pero no solamente esto, o quizá se debiera decir mucho más que esto, ya que también retrata su cultura identitaria. Por esto, la temática de la pintura es dual, de gran formato, donde el tema es, por un lado la cosmología Pewenche y por otro una escena nocturna. El nombre de la obra de arte apela nuevamente a un elemento esencial para este pueblo: su árbol sagrado. Desde la ventana de la casa de Tannya Ormeño Treca se observa un paisaje dominante: la silueta del *deyiñ*, volcán Callaqui —o La Blanca como le llama el *winka*— y en sus faldas los últimos árboles de *pewen* con sus piñones o *ngullin* reunidos en un bosque o *pewenentu*, tal como lo muestra esta fotografía capturada en la comuna de Alto Bío-Bío (Pazuag, en línea). Esto es lo que se conoce como el paisaje cultural de este pueblo.



Al analizar los elementos explícitos de la pintura, se puede vislumbrar que Tannya Ormeño Treca pinta de manera natural, sin mayor educación artística, los trazos de su propia cultura: su alma. Lo hace con trazos firmes, de manera estilizada aunque realista en la mayoría de sus elementos. La perspectiva tiene múltiples puntos de fuga. Es distinta la mirada sobre la luna, que sobre los *pewen*. Los colores son definidos aunque se trata de un paisaje nocturno. En la pintura, a su vez se asume que hay una relación de totalidad en cada uno de sus componentes, existe una fusión holística de los objetos, donde la totalidad es más que la suma de sus partes y esto se entiende y se siente al reconocer la importancia cultural e identitaria de cada uno de los elementos que la componen.

Lo primero es el *deyiñ* o la montaña Callaqui, un volcán que a ratos genera fumarolas mostrando su actividad. Desde la perspectiva identitaria cultural posee gran relevancia en el paisaje pictórico, porque este es la fuente de toda sabiduría, ya que es la forma en que la *ñuque mapu* manifiesta la vida. Las erupciones, para los Pewenche son exteriorizaciones reales, casi tangibles, de la enunciación de la *ñuque mapu* respirando, viviendo, sintiendo, percatándose; son avisos y expresiones de la madre tierra sobre acontecimientos que están ocurriendo en las distintas plataformas de realidad de la vida de esta etnia. En cuanto señales, las erupciones o fumarolas deben ser debidamente interpretadas como un mensaje de advertencia, de aprobación o de condena a ciertos hechos y circunstancias. Para muchos Pewenche cuando hoy el volcán se manifiesta está ejerciendo un reclamo por las injusticias y la depredación y para alentar a su pueblo a que siga luchando por reestablecer el orden natural perdido.

El segundo elemento del cuadro es la noche estrellada. Para esta cultura, las estrellas son el sol nocturno y las encargadas de traer la noche y debe entenderse que esta oscuridad no es solo por el ocultamiento del sol, sino literalmente porque estos astros nocturnos son los que la

despliegan. La noche es importante porque provoca los sueños donde se revelan las inspiraciones trascendentales de la divinidad. La ubicación de estrellas como Las Pléyades determinan la fecha de ocurrencia del *Wetripantu* o fiesta de año nuevo Pewenche. Los luceros son estudiados y conocidos de generación en generación de una manera precisa porque son parte fundamental de su paisaje, se relacionan, además, con el precioso mito de la creación Pewenche:

Cuando nada vivía en este Mundo Medio (*rangimapu*), había una gran casa en el Mundo de Arriba (*wenumapu*). En esta gran casa vivía una pareja de ancianos cuyos hijos incluían al Sol, la Luna, el *Wünelve* y el *Cheruve*. Una noche, cuando la pareja había salido, los niños iniciaron una pelea y en el caos del momento estalló un fuego que destruyó la casa, de modo tal que los cuatro niños cayeron al Mundo Medio. Allí trabajaron juntos para llevar calor y lluvias al Mundo Medio. En otra versión de la historia, fueron unos espíritus anónimos y no los niños quienes pelearon y cayeron directamente a través del Mundo Medio al Mundo de Abajo (*minchemapu*). Reunieron entonces sus fuerzas y ascendieron por un volcán al Mundo Medio, tras lo cual continuaron su ascenso hacia el Mundo de Arriba. En el camino, algunos de ellos quedaron atorados y se convirtieron en las estrellas, los *Wünelve*. (Fu, 2016, en línea)

En el cuadro está presente también la luna llena o *kuyen*. La luna es la esposa del sol, la que determina el calendario informal de los Pewenche y provoca los cambios de las estaciones, marcan las fiestas de la primavera y el sembrado de la huerta. La luna entrega su luz y poder a los hombres y bajo su luz ocurren cosas mágicas como relata el siguiente *epew*:

En la pequeña y hermosa isla del lago *Icalma*, todas las noches de luna llena aparece *Sumpall*, mostrando y peinando su larga y bonita cabellera dorada que con la luz de la luna reflejada en el agua del lago, brilla como el sol al mediodía. Las mujeres que la vieron y

escucharon hablar a los antiguos sobre ella, soñaban con tener esa cabellera y mostrársela a la luna llena en noches de verano. (Familia Cayuqueo-Huingaleo, como se cita en JUNJI, 2021, en línea)

La luna llena se encuentra sobredimensionada respecto de los otros objetos de la pintura, y, aun cuando la luna tiene siempre el mismo tamaño en el cielo, por un efecto llamado ilusión lunar —un engaño del cerebro— es que se ve más grande de lo habitual al aparecer en el horizonte. Pero en *Pewen*, la luna llena escapa aún al tamaño de este efecto de ilusión lunar, exagerándola la autora en su dimensión: esta luna ya se ha alzado desde el horizonte y se halla a mitad de camino entre su nacimiento y su cénit, por lo cual no se posibilita verla de este tamaño en la realidad. Además, Tannya Ormeño Treca pinta alrededor de ella un halo de líneas circulares imperfectas que muestra un modo de extensión casi material de la luna otorgándole su influencia sobre el paisaje. Esta influencia-extensiva es lo que permitirá la visualización de las cruces en las araucarias, (entendiendo que este efecto en la realidad sería imposible) señalando la importancia de la relación entre estos dos elementos de la obra artística, como se verá más adelante.

Por último, la escena es dominada por la silueta oscura de dos altas y majestuosas araucarias o *pewen* que se hallan a contraluz de la luna llena. Se asume que son macho y hembra, porque su unión permite el crecimiento del fruto comestible, o piñón y el nacimiento de otras araucarias, y por el significado que posee la pareja arbórea respecto de la pareja humana en la cultura Pewenche:

La importancia del *pewen* no sólo es visible en la transposición ideológica entre un plano social (*lobché*) a uno natural (*lobpewén*), sino también se manifiesta a nivel de las deidades. De esta manera, se puede detectar aún hoy la relevancia de una pareja de dioses (a semejanza de la pareja humana): *pewénbuchá* y *pewénkuzé* (“anciano” y “anciana” del

*pewén*, respectivamente), de cuya voluntad depende la reproducción de los piñones. (González y Valenzuela, 1979, p. 62)

Las araucarias están en las cumbres más altas formando parte del mundo sobrenatural del bien, el *lepun*, por tanto son sagradas, y, además, los Pewenche asumen que estas son el reflejo de su pueblo. Literalmente ellos sienten que el *pewen* denota el concepto reflejo y que están indisolublemente unidas las araucarias con los hombres y las mujeres. Poseen una relación estrecha ya que cíclicamente les entrega su alimento al pueblo y esa misma relación se proyecta al interior de las familias. Este maravilloso árbol milenario le da un poder adicional a los Pewenche, les permite ver y oír realidades que escapan al resto de los seres humanos: sueños, visiones, guía, inspiración. Además hay que entender que el *pewen* ha sido testigo de muchísimas generaciones de sus antepasados, es decir se ha relacionado con estos hombres y mujeres, y estos, con el *pewen*, se conocen. La araucaria guarda en su memoria la relación con sus antepasados, para entregárselas ahora a las nuevas generaciones Durante las veranadas, época en que se recoge el fruto del *pewen*, se produce la transmisión familiar de los saberes antiguos de generación en generación a través del proceso de *trongi pewen*.

En la pintura de Tannya Ormeño Treca, los *pewen* tienen, además, incorporado un elemento extra, el trazo de cruces andinas propias de las culturas americanas y que se rediseñan dependiendo de cada pueblo, y este diseño es muy común en la textilería Pewenche. En el caso de la pintura *Pewen*, está dibujado a la manera de un negativo fotográfico, o también se posibilita decir que la cruz no queda bajo el contraste, el contraluz o la sombra que provoca el *pewen* respecto de la luz que refleja la luna llena, sino muy por el contrario, la luna infiltra con su luz la figura de la cruz toda, resaltando el significado de semejante dibujo en la relación con su pueblo. Este es un hecho particular a destacar en *Pewen*, porque en el mundo real este fenómeno no podría darse, a

menos que hubiere un objeto del otro lado de las araucarias que reflejaran la luz de la luna llena, como por ejemplo un espejo.

Cabe mencionar además que sus ramas se encuentran apiladas en el ápice, de largos apéndices y colmadas de acículas perennes las que imposibilitarían la luminosidad de las cruces. Según la investigadora Gladys Riquelme los tejidos y diseños de las etnias se basan en un principio tetrádico, denominado *ñimin*, con la presencia constante y repetitiva del número cuatro en diseños textiles Mapuche:

El número cuatro es una de las categorías fundamentales de la cosmovisión mapuche. La divinidad mapuche está organizada en torno al número cuatro, y lo mismo ocurre con el cosmos, los cuatro puntos cardinales y las cuatro estaciones del año. (Riquelme, 1996, p. 1)

El antropólogo Jacob Rekedal (2010), señala que este símbolo —la cruz— es utilizado frecuentemente en un tipo específico de manta usada por los *lonkos* o caciques, que son figuras de autoridad masculina en la sociedad Mapuche. El poder, en la sociedad Pewenche, sin embargo, no se entiende con los órdenes y jerarquías occidentales. Es una estructura más fragmentaria y horizontal, donde siempre se mantiene el poder de disensión:

La estructura política pehuenche estaba determinada por una forma de orden federada. Cada familia poseía un representante para la comunidad (*lof*). Entre estos representantes se escogía un *lonko*, que a su vez representaba a su comunidad ante todas las otras comunidades pehuenche. De ellos se escogían los *werkenes* (mensajeros). El *lonko* ocupaba el eje central de la política y no era heredable sin méritos. (González, Simon & Villegas, 2008. p. 23)

Por su parte, Tim Podkul (2002, en línea) señala que el símbolo de la cruz significa la eternidad, una vida que no muere, sino que se transmuta en otra existencia, una realidad presente a diario en esta etnia. Con respecto a la trascendencia, se posibilita replicar a Manquepi en cuanto a la obra de Tannya Ormeño Treca tal como se hizo con Miguel Ángel Pellao, puesto que sus obras artísticas se reflejan homológicamente, es decir hacia sí mismas, y, también, reflejan el sentir identitario de un pueblo:

Cada ser está envuelto de una energía que es el alma de origen divino (*inamonguen*) unida está a la vida, la fuerza, la memoria, la perfección humana (*tati am*). Esta vida, una vez que alcanza la muerte, se separa para convertirse en el más allá en espíritu (*pullu*). El proceso de la vida humana finaliza en la etapa del *narr mapu*, y continúa una segunda vida en la tierra del cielo (*wenu mapu*). (Manquepi, en línea)

Los colores también tienen un fuerte simbolismo. El diseñador Luis Mella destaca que el *karü*, o verde, simboliza la tierra y el exceso, la prosperidad de la naturaleza abundante, un mundo vegetal con un ciclo de vida que nunca se detiene y que es circular. Explica que la presencia del verde es muy poco utilizado en el arte porque la culturas indígenas no suelen representarlo con profusión por cuanto se halla demasiado presente en el paisaje inmediato, en cambio, en *Pewen* es excepcional, inundando el fondo del cuadro, o la noche, de un tono verdoso: “otra razón de su poca presencia en las expresiones plásticas sería que el verde es lo natural, y el arte es una expresión que se distancia de lo natural por un ejercicio cultural, trabajo de humanos” (Mella, en línea). El blanco, *lig*, simboliza, como explica el diseñador, (Mella, en línea) la luz pura en su máximo grado, lo más lejano a la oscuridad y a la muerte. En el caso de la luna del cuadro, el blanco aparece sobresaturado casi fosforescente, cuyo significado escapa aún a la importancia radical de este satélite natural, es decir, lo profundiza. Existe una exacerbación en la luz que refleja la luna

indicando con ello que la noche posee tanta vida como el día, que la luna tiene igual preponderancia que el sol, que los astros nocturnos poseen significados profundos y que ocasionan la noche, así como el sol ocasiona el día. La luna llena es el sol de la noche. El color blanco le brinda un matiz diferente a los hechos:

Es el caso de *witranalwe* y *anchimallen*, espíritus de la noche cargados de una luz enceguecedora, frecuentemente vestidos de blanco. La luz blanca de esos seres pertenece al dominio de la oscuridad, medio dominado por *wekufü*. Su luminosidad se carga de una significación diferente al sumergirse en un medio de tinieblas y muerte. (Mella, en línea)

Por último, en la pintura está presente la ausencia de color o, el negro, *kiiri*. Los expertos no se ponen de acuerdo a la hora de interpretar si el negro tiene una connotación únicamente negativa como en la cultura occidental. Mella explica:

La ambivalencia del significado del negro fluctúa entre su simbolización de lo destructivo –la oscuridad– y de lo estable –el color negro–, que está sumergido en un contexto de luz; color de los verdaderos hombres: los hombres bajo el sol. Por ello, el negro, en su significado de lo destructivo, es siempre opaco; en cambio, al asumir una significación de lo estable, es brillante. La esfera de *wekufü* (fuerzas negativas o demoniacas) es opaca; en las prendas de vestir de calidad, la lana negra brilla. *kiiri* estaría en un sentido de lo fuerte poderoso. (en línea)

Las araucarias se hallan teñidas de un negro brillante, no opaco, testimoniando la certidumbre y la estabilidad del mundo sagrado, *wenumapu*, y del bien, el *lepun*, siempre enhiestas trasuntando vida, comunión y espiritualidad.

Como se puede apreciar, la pintura de Tannya Ormeño Treca tiene, a primera vista, una engañosa simplicidad que es desmentida por toda la carga simbólica y cultural de su propia

creación artística. Por esto, interesa ver cómo en un plano connotativo se muestran complejas tramas, por ejemplo, la presencia de lo político en su cuadro, todo confluye en una visión que da cuenta de una identidad muy arraigada a través de la pintura. Aquí también hay una forma de evidenciar que el pueblo Pewenche existe, a través de los principales elementos de su paisaje cultural, o sea sus símbolos más poderosos.

La pintura trasunta elementos de lo joven y femenino; el *pewen* hembra, la luna, el diseño de la cruz que es vertebral en los tejidos y la textilería Pewenche y que es esencialmente cultivada por las mujeres de esta etnia y donde se atesoran los simbolismos más sagrados, que se mantiene en secreto y se transmiten de generación en generación y que se traduce en el dibujo o *ñimin*. Es un conocimiento que debe ser trasvasijado culturalmente:

El tejido es una metáfora para entender la dialéctica entre lo cotidiano y lo sagrado, entre lo divino y lo terreno. Los símbolos y mensajes cifrados contenidos en los tejidos son trascendentes, independientemente del uso que se pretenda dar a la pieza (uso personal, destinado a un familiar o para la venta) y de los cambios en las tecnologías o materiales empleados (anilina artificial, lana sintética, telar con pedal, etc.); en cualquier caso, los símbolos expuestos seguirán evocando significaciones y representaciones propias de la cultura Pewenche. (Krstulovic, 2019, p. 6)

La presencia femenina fuerte, entonces, se equilibra con los elementos masculinos como el volcán o los luceros nocturnos de modo sereno y del *pewen* macho, dentro de esa realidad gigante que es la naturaleza. El poder, es múltiple, no focalizado o monopolizado por lo masculino ni lo femenino y quizá adelantado a nuestra época y cultura occidental donde se busca con urgencia la liberación femenina, la igualdad de género, situado en la ensimismación de la paridad.

Hay también en el cuadro una cierta nostalgia, de algo que aparece y que se ha perdido con la modernidad. El avance de los parámetros culturales europeos, acompañados con la negación de lo otro como lo indígena o el mestizaje, ha provocado una invasión y daños a veces irreparables. La añoranza es por lo extraviado, y, por extensión, la casi nulidad de una cultura dañada, pero que aun así lucha por sobrevivir. Como dice Tannya Ormeño Treca:

Hay paisajes que existieron hace mucho tiempo y ya no están porque hubo incendios, etc. o a causa de las centrales hidroeléctricas. Los paisajes son un antes del territorio y lugares que antes eran mágicos y ahora los veo con basura o la gente no los cuida. (comunicación personal, 2022)

El cuadro, entonces, refleja también una cierta melancolía. Un dolor que necesariamente exige una curación completa como nación: “cuando tú te atreves a resolver los conflictos étnicos también sanas a la sociedad no indígena” (en línea), dice el historiador Fernando Pairican en entrevista al diario La Tercera. Se trata, por tanto, de enfrentar esta realidad frente a la opresión o a la invisibilización a la que el pueblo ha sido sometido. Esgrimir valores como eternidad, naturaleza, vida, fuerza y paz versus antivalores como conflicto, ambición, apropiación, muerte y subyugación.

La pintura se convierte en una ventana de la cultura Pewenche, de sus valores, es un método de transmitir mensajes fuera de su comunidad, una forma de comunicación con el mundo, un modo de decir que este pueblo se halla aún presente. Tannya Ormeño Treca está constatando su identidad en su trabajo artístico, pero está transmutándolo como identidad de su pueblo y en un mensaje que no es neutro, sino político. “Hay que empoderarse de lo que uno es y eso nos falta, pero para allá vamos. La gente ya no se burla de ser Pewenche. Ahora es un orgullo ser parte de un pueblo originario”, dice Tannya Ormeño Treca (comunicación personal, 2022).

#### **4.- Capítulo III Resignificación Identitaria a Través de las Obras Artísticas de Miguel Ángel Pellao y Tannya Ormeño Treca**

El siguiente capítulo busca dilucidar los elementos más importantes de las obras artísticas *Es mi orgullo ser Pehuenche* de Miguel Ángel Pellao y *Pewen* de Tannya Ormeño Treca al momento de dotar de otro sentido o valor la experiencia creadora fundada en la búsqueda de una recuperación del valor de la identidad de este pueblo ancestral.

En un primer punto se explorarán los conceptos y definiciones asociadas a la interculturalidad y mestizaje social que ha vivido el pueblo Pehuenche desde su contacto con las culturas foráneas. Si bien la población Pehuenche ha mantenido intacta su percepción identitaria, es imposible negar que se ha vivido un doble proceso de mestizaje, tanto genético producto de las uniones mixtas entre Pehuenche y no-pehuenche, como relaciones fusionadas y acompañadas por un proceso cultural de mestizaje que se asocia más con la idea moderna de interculturalidad. Conviven hoy en esta etnia, entonces, distintas fuerzas que se entrelazan y se conflictúan entre sí, asociado a elementos sincréticos que saltan a la vista en sus propias relaciones sociales. Un ejemplo de ello es la penetración de las iglesias evangélicas en las comunidades y mientras unos abrazan el cristianismo fundamentalista renunciando a tradiciones y creencias ancestrales, otros combinan su nueva fe con la práctica de ritos tradicionales; mientras unos están más abiertos a compartir tradiciones y conocimientos propios, otros desean mantener el secretismo de su cultura. Conviven así, diversos enfoques de la identidad cultural cuyo impacto se analizará.

Asimismo, se explorarán los elementos que permiten configurar una resignificación artística de la canción *Es mi orgullo ser Pehuenche* de Miguel Ángel Pellao y lo mismo con la pintura *Pewen* de Tannya Ormeño Treca. Para ello se utilizarán algunas herramientas del análisis textual propuesto por la Teoría Crítica que pueden dar luces significativas sobre este proceso

artístico que resignifica la identidad de ambos artistas y de paso refleja también una característica contemporánea de los jóvenes de esta etnia. Se expondrán cuáles elementos originales se combinan con las nuevas influencias culturales y cuál es, finalmente, el resultado que se plasma en ambas obras de arte y su contexto social.

#### **4.1 Interculturalidad, Mestizaje Social y Artística del Pueblo Pewenche**

Cuando se llega a la Villa *Ralco*, lugar en el confluyen las comunidades para comprar, hacer trámites o realizar vida social, da la bienvenida una extensa explanada de aproximadamente 0,9 hectáreas. Hasta hace pocos años las casas se distribuían en torno a este sitio eriazo, donde pastaban tranquilamente animales domésticos. Eliodoro Matte, dueño de la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones (CMPC) —también conocida como “La Papelera”—, que tiene un hermoso fundo a pocos kilómetros, entregó los fondos para construir un museo y una plaza. Bancos de cemento, desconocidos en la cultura Pewenche, se mezclan con árboles nativos y un diseño que remite a los cuatro puntos cardinales, a la cosmología, a la salida del sol al que se orientan todas las construcciones de esta etnia. La plaza con todos sus elementos eclécticos, podría ser símbolo de la interculturalidad que se vislumbra en lugares, espacios y experiencias comunes entre Pewenche y *winka*, o la otredad, en un sentido más antropológico. De acuerdo con el investigador Gunter Dietz, se debe entender la interculturalidad:

Como el conjunto de interrelaciones que estructuran una sociedad dada, en términos de cultura, etnicidad, lengua, denominación religiosa y/o nacionalidad; se trata de un ensamble que se persigue mediante la articulación de diferentes grupos de “nosotros” versus “ellos”, los cuales interactúan en constelaciones mayoría-minoría que, a menudo se encuentran en constante cambio. (2017, en línea)

Para el autor, el poder político y económico proporciona asimetría a esta relación, así como también la estigmatización de la otredad y la discriminación de ciertos grupos en particular. Y esto lo realiza empoderando a unos, invisibilizando a otros, alterando las percepciones de la mayoría, promoviendo procesos recíprocos de identificación entre los privilegiados y los excluidos “entre aquellos que no quieren recordar y aquellos que no pueden olvidar” (De Sousa Santos, 2014, p. 50). En esta perspectiva, Gunter Dietz está planteando la interculturalidad desde un punto de vista realista más que idealista; lo que está ocurriendo más que lo que debería estar sucediendo.

En años recientes, el finlandés Fred Dervin (2016) apunta a que la interculturalidad es un concepto muy complejo y con múltiples significaciones. A esta la define como fluida, dinámica e interconectada; un proceso de ser y devenir, además de describir un contexto y una situación existente; es la cualidad del ser evolutivo y el proceso de convertirse y crear nuevas identidades sociales. La interculturalidad se presenta así como la base que proyecta una nueva cultura: una forma de sincretismo entre las culturas originales, que provocarán una amalgama cultural nueva sin ser obligada a ella. Dervin también expresa que:

Interculturalidad es deshacerse de los prejuicios diferenciadores e individualistas, mirando excepciones, inestabilidades y procesos, en lugar de solo las estructuras nacionales o étnicas; ver la importancia de la interseccionalidad con la justicia en el centro, ser reflexivo, prestar atención a las diferencias de poder, desconfiar del uso del lenguaje y tratar de ahondar en lo oculto bajo el discurso y apariencias. (Dervin, 2016, p. 103)

Esta es la característica por descubrir en la interculturalidad: se respetan las culturas diferentes y se convive con ellas hasta el fin de los tiempos; o, este mismo respeto mutuo decantará y se cohesionará pacífica y naturalmente en un sincretismo identitario cultural.

Este sincretismo identitario cultural, es decir las características que les son propias y que exponen las “culturas relacionantes” que generan una-otra-cultura es lo que hoy suele denominarse transculturación. En esta transculturación ninguna de las culturas convivientes es dominante respecto de las otras, ni impositiva, ni despreciativa, ni negacionista sino que, por el contrario, es respetuosa y dialogante respecto de sus pares, convive y aprende de la cultura adyacente y es libertariamente participativa. Es decir, como resultado debiera decantar en una-otra-cultura, una nueva, con elementos modificados y rearticulados de los elementos primarios.

Ahora bien, esta descripción de cómo a través del respeto mutuo de cada cultura se avanza hacia una transculturización es absolutamente idealista, en el sentido que en la realidad y en la relación entre sociedades, naciones o culturas distintas ha existido una dominante que ha pretendido avasallar e incluso destruir a la dominada. Con lo cual, cualquier transculturización se ha llevado a cabo en torno a la lucha, a la oposición, al sufrimiento, al menoscabo, al despojo y a la masacre de la cultura o nación dominada. Bolívar Echeverría lo advierte así, al señalar:

El proceso de mestizaje está lleno de violencia; las identidades culturales no se encuentran para resolver o dirimir sus diferencias en una mesa redonda, sino para devorarse las unas a las otras, para golpearse la una a la otra, para dejarse inerme y devorarse. (2022, en línea)

La realidad de los contactos y las relaciones con los otros pueblos, naciones o culturas a las que se ha enfrentado el pueblo Pewenche, lejos de ser pacífica y dialogante como para decantar en una interculturalidad y su posterior transculturación respetuosa, ha sido tortuosa y horrorosa, y este tormento se ha mantenido e intensificado en la República de Chile hasta el siglo XXI, inclusive en estos últimos años, por cuanto se continúa con la construcción de las represas o lagos artificiales que contienen a las centrales hidroeléctricas, con el consiguiente desalojo de sus hogares y la expropiación de sus tierras que albergan canchas o espacios sagrados donde se desarrolla el

*nguillatun*, sus cementerios, sus escuelas, etc.; además, del habitual apoderamiento de los cursos de agua por parte del *winka*, realizado tanto por colonos como por empresarios.

Esta etnia ha debido luchar por reencontrarse, reapropiarse y reposicionarse en su habitualidad territorial e identitaria, pero de un modo nuevo, con una cierta originalidad respecto de las actitudes y acciones pasadas e, inclusive, progresista y no reaccionaria, apropiándose de signos occidentales que al conjugarlos con su identidad sacra genera una-otra-cultura fresca, espontánea, llamativa, provocativa y estimulante; evidenciando el mestizaje, cruzando sus márgenes identitarios al intentar ser incluyente con la sociedad chilena y esperanzados en que esta sociedad también se comportará de manera inclusiva con ellos.

Actualmente las relaciones entre el pueblo Pewenche y el resto del país tiende a adquirir este carácter intercultural, entendiendo que sigue siendo deficitaria, especialmente de parte del Estado chileno y de algunos grupos que poseen intereses en su zona territorial. Todavía dista mucho de lograr el clímax de la interculturalidad equitativa y respetuosa luego de siglos de aculturación, ya fuera realizada por los Mapuche, por los españoles y finalmente por la sociedad chilena donde, según la académica Emilia Gaete, se incorporaron elementos hegemónicos de un poder asimétrico, señalando que la aculturación, se refiere al proceso de pérdida paulatina de elementos o rasgos propios de una cultura:

El prejuicio étnico surge en situaciones de contacto intercultural, se expresa a través de la discriminación étnica, pudiendo ser positiva o negativamente hacia una etnia, creando estereotipos que estigmatizan o dañan psicológicamente a sujetos minusvalorándolos o sobre dimensionando afirmativamente características de un grupo. (Gaete 1998, p. 53)

Fernanda Castro Purran, activista Pewenche quien defiende con pasión los ríos de la zona del municipio de Alto Bío-Bío, cuenta una anécdota dolorosa que habla de este daño. Viajó a

España invitada a un seminario medioambiental y se sorprendió al encontrarse con niños españoles que vestían poleras de Endesa, la empresa que construyó las represas *Ralco*, *Pangue* y *Angostura* que intervinieron el río Bío-Bío, cuya prédica aparentaba ser generadoras de energías limpias, afirmando que llevaron a cabo los proyectos sin provocar daño ambiental y sin pasar a llevar a los habitantes de las zonas intervenidas. Pero la realidad Pewenche muestra otra cosa, advierte Fernanda Purran: “producto de nuestro dolor y sacrificio es que en España los niños se educan promocionando empresas como Endesa” (Purran, comunicación personal, 2022).

Martín Openhayn señala por su parte que en América Latina existió una dialéctica de la negación del otro. Este autor ve en la aculturación otra muestra hegemónica de la negación del otro:

La negación de su propio universo simbólico con el fin de disciplinarlos en el trabajo productivo, la ideología del estado nación, el espíritu racionalista y el uso de una lengua europea. Si antes habían sido desvalorizados por precristianos, más tarde lo fueron por prerracionales y premodernos. Epítetos propios de un juez que mira desde las alturas y colocan a estos grupos en el punto más bajo de la jerarquía social y cultural, fueron, y en parte siguen siendo, los de salvajes, haraganes, indolentes, impulsivos, negligentes, brutos, supersticiosos, disolutos y otros. (2002, en línea)

Ejemplo de esta aculturación forzada, que ignora los procesos culturales y que atropella las herencias ancestrales buscando reescribir la historia, se ha experimentado en el campo de la educación interétnica, donde, como ya se ha expuesto, se intentó imponer un modelo cultural hegemónico. Lo importante es exponer la percepción que la misma comunidad Pewenche tiene sobre estos procesos históricos de aculturación, en el que aún en pleno siglo XXI, el conflicto se perpetúa a través de sus autoridades, ya sea por falta de experiencia, desconocimiento, falta de

preparación, carencias económicas, privación del interés por los otros, provecho económico a través de la situación actual permanente, etc., es decir, pudiere ser una acción provocada, como meramente circunstancial, pero siempre presente.

Por las grandes distancias que deben recorrer para llegar hasta el colegio, los niños son enviados usualmente a internados religiosos, espacios en los que desde la época colonial se les convertía al cristianismo y se les negaba el uso de sus ropas tradicionales, no se les permitía la realización de sus ceremonias sagradas y se les prohibía el uso de la lengua materna, perdiendo su raigambre cultural y abriéndose a influencias foráneas. En el caso de las escuelas primarias locales, la ausencia de profesores de la misma etnia obligó a traer pedagogos que no hablaban su lengua ni estaban familiarizados con su cultura e identidad y que aplicaban los lejanos programas educativos del gobierno central, sustrayendo e inhibiendo, por estas circunstancias, la expresión, la actuación espontánea de cada niño Pewenche.

Frente a esta problemática de una forzada aculturación hacia los Pewenche, con el advenimiento de los gobiernos democráticos posdictatoriales (1989 en adelante) se ha intentado variar la política indígena incorporando una visión intercultural. Sin embargo, en el caso de la educación hay visiones muy críticas ya que el Ministerio de Educación, aunque impulsa y promueve hoy un programa de educación intercultural bilingüe, en la práctica, los niños Pewenche no pueden hablar de manera libre su lengua y los contenidos son inadecuados y sin pertinencia porque no tributan a la cosmovisión Pewenche ni a la conservación del patrimonio lingüístico. Se pide cultivar habilidades comunicativas o saberes que están muy lejos de las realidades contextuales propias de este pueblo:

Nos enseñan historia universal y de repente no entendemos nada, eso que pasó allá, nosotros queremos saber que pasó acá, incluso en nuestra tierra [...] de acá sigue haciendo

[...] pasó hace algunos años y a mí me gustaría saberlos, todos los años va haciendo historia. – Estudiante 5, Ralco. Es que en la clase, por mi parte no tocamos ese tema, no hablamos de los Mapuches, hablamos de otro tema, de ¿cómo se llama? [...] Feudalismo, y todas esas cosas. – Estudiante 2, Ralco. (Turra, 2017, en línea)

Esta incomprensión y distanciamiento hacia la cultura Pewenche aviva los conflictos y la segregación, así como el sentimiento de discriminación conflictuando a los jóvenes Pewenche que desean involucrarse en su realidad particular y no en una sociedad que además los humilló y que genera discrepancias y odios hacia sus pares chilenos:

Cuando hablan de temas entre Mapuches y españoles, yo veo a mi compañero del lado que no es Mapuche, entonces me siento como [...] porque me siento con él, me entra un rencor. A mí me pasó eso cuando estaba en primero, y me juntaba con compañeros que no eran Mapuches, entonces cuando hablaban de esos temas, me sentía, así, como enojada con sus descendientes. – Estudiante 2, Ralco. Yo estoy de acuerdo con las respuestas de mis compañeros, porque tenemos muchos conflictos con los compañeros y profesores también porque a veces hay una mala comprensión de ciertas cosas. – Estudiante 4, Ralco. (Turra, 2017, en línea)

Este conflicto en las escuelas refleja que aún el periodo de conquista occidental continúa presente y que no se ha podido rearticular la tensión como para que pueda surgir una nueva- otra- identidad cultural en el plano de los estudiantes Pewenche o que, inclusive, estos puedan encauzar su identidad con elementos occidentales, pero fluyendo dinámicamente. Estos chicos aún se sienten atrapados en el despojo, en la humillación, en el abuso, a veces por transferir hechos del pasado a su presente, irrespetando su condición originaria lo que los hace aparecer como perdedores o vencidos por la sociedad chilena o el conquistador.

Desde la perspectiva educacional se puede decir que aún se vive el proceso de conquista y mestizaje inacabado, y que consiste en la práctica del encuentro con el otro como destrucción del otro y suplantación del otro, es decir, es la eliminación de su identidad, de su cultura y la imposición de la propia.

Si bien en el plano educacional ejemplificado es posible distinguir claramente esta tensión, los Pewenche más jóvenes están más abiertos hoy a reconocer su propio mestizaje genético y su mestizaje social:

Por mi parte fue cuando Chile hizo una mezcla de todo tipo de personas, entre los blancos y entre los indígenas, y a mí me gustó demasiado porque vivo en un país que está mestizado [...] que yo me acuerde no sé cómo se llamaba cierta persona, por ejemplo la gente zamba, era la gente indígena con negro, entonces yo no sabía que se llamaba así. – Estudiante 1, Ralco. (Turra, 2017, en línea)

Es este mestizaje cultural y biológico, el que a juicio del filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría, interrumpe la conquista como aniquilación porque crea otra realidad, la de una combinación civilizatoria o de una tercera entidad. El mestizaje es entendido, tal como lo señala Echeverría, como una-otra creación cultural, la asimilación de una perspectiva múltiple sobre el mundo, que para el académico tiene su máxima expresión en la actitud barroca que desarrolló el mundo indígena superviviente a la conquista:

Jugando a ser europeos, no copiando las cosas o los usos europeos, sino mimetizándose, simulando ser ellos mismos europeos, es decir, repitiendo o “poniendo en escena” lo europeo, los indios asimilados montaron una muy peculiar representación de lo europeo. (Echeverría, 2008, p. 9)

Hay una elección de elementos de resignificación, de reinención cultural de las influencias foráneas que recogen, una forma de representar la cultura dominante, pero transformándola, modernizándola e incorporando elementos propios. Un ejemplo de ello ocurre en la cultura Pewenche en su acercamiento hacia la religión cristiano-occidental donde existe una masiva conversión a los cultos evangélicos y cuya práctica se convierte en algo muy distinto a lo tradicional, tal como lo explica una pastora evangélica de la comunidad de Callaqui:

Leo la Biblia y me dice que soy Pewenche y puedo ser cristiana. A mí me encanta el *nguillatun*, es algo sagrado, pero también clamamos a un dios vivo que no vemos, pero sentimos. Soy cristiana y voy al *nguillatun* y bailamos. (Doralisa, comunicación personal, 2021)

Doralisa participa de ambos mundos: por un lado es la nueva líder de un culto cristiano-occidental, donde predica a un dios judeocristiano, con tradiciones como la oración, la santa cena, el bautismo por inmersión, imposición de manos para sanación, prédica de salvación, instrucción dominical; creencia que combina con su propia tradición espiritual que se expresa con elementos que podrían calificarse como artísticos según la noción europea del arte. El canto y el baile se manifiestan mucho en las cordilleras del Alto Biobío, especialmente en el *nguillatun* por cuanto es la principal ceremonia religiosa del pueblo Pewenche. La familia que participa de este sagrado rito debe escuchar el mensaje de la canción e internamente comprometerse y proyectarse de que se convertirá en una mejor familia y cada miembro será una mejor persona. Posteriormente empiezan los bailes de rogativa y a través de estos se agradece y se pide al padre dios creador, *ngenechen*, por el bienestar de la comunidad; al sol y a la luna por el buen clima, las siembras abundantes y las grandes cosechas; también se ruega por la salud del pueblo y para que no haya enfermedades. Cada baile posee su propio significado. De todo este ritual sagrado participa, a su

vez, Doralisa. Ella habita ambos mundos culturales creando o formando una-otra-cultura, resignificando la propia y la foránea.

En la ceremonia del *nguillatun* existe un hecho que da cuenta de un doble mestizaje con el uso de la trompeta que es un instrumento de origen egipcio que luego pasó a Europa, como un primer momento de mestizaje. Durante una de las primeras campañas de los españoles contra los Pewenche en el valle de *Trapa-Trapa*, aquellos fueron vencidos y despojados de este instrumento musical, que en este caso se utiliza como un llamado a la batalla. Los Pewenche asimilaron este trofeo y lo exhibieron como un triunfo sobre los españoles y hoy lo usan en una parte de su ceremonia sagrada que dura varios días como signo de poder, señalando a sus descendientes que es posible triunfar sobre los enemigos. Vale decir que con el uso de este instrumento la ceremonia del *nguillatun* no es la misma, ya que se alteraron sus significantes y significados, con lo cual el signo que denota esta relación también fue modificado. Esta apropiación produce una muy particular imitación o representación de lo europeo: la trompeta no es más —para los Pewenche— un instrumento musical a la manera occidental, sino un trofeo. Esta se mantiene aferrada a la mano del danzante Pewenche quien emite sonidos musicales de tanto en tanto imitando la convocatoria enemiga y, con esta, se baila alrededor del *rehue* simbolizando al español vencido y al Pewenche triunfante que celebra la victoria de su pueblo. Existe una persona versada en este instrumento musical, cuestión impensada antes de la apropiación de la trompeta. Es de reiterar que toda esta puesta en escena señala un-otro-*nguillatun*, ya no es el mismo de antaño, pero tampoco es una ceremonia europea. Modalmente la ceremonia ha variado en parte, pero el valor intrínseco sigue vivo, sustancialmente es el mismo. Existe una identidad ceremonial primera antes del uso de la trompeta, y, posteriormente, se inmiscuye o se inserta la trompeta en esta identidad primaria y no viceversa.

Cabe destacar la oralidad del Pueblo Pewenche como otro articulado en la resignificación. Su comunicación jamás propendió hacia el lenguaje escrito y no se conocen signos que nos den una pista al respecto, por esto son tan importantes las reuniones alrededor del fogón, porque aquellos relatos reemplazan al libro. En el fuego se asientan las palabras que se impregnarán en la mente y en el espíritu y es el centro donde la familia Pewenche preserva la memoria identitaria. No es únicamente un lugar para cocinar, sino para permitir la cohesión de los más jóvenes, con su comunidad. Si esta cultura no ha recurrido a la escritura es porque no la ha requerido en el transcurso de su historia, tal vez porque les es intrínseco o por presiones culturales externas; sea como sea, su tradición oral les ha sido suficiente para dar eficacia a su vida diaria y sagrada, con lo cual es absolutamente impactante el hecho de integrar el lenguaje escrito en un pueblo que sintió desde siempre que nunca lo necesitó, generándole, entonces, profundos cambios.

Un pueblo que se comunica mediante la oralidad tiene una disposición y una actitud que difiere absolutamente de aquel que establece una comunicación escrita. El lenguaje oral requiere de la presencia del otro para expresarse, es absolutamente interactivo, es lenguaje “en vivo y en directo” contrario al lenguaje escrito que es pasivo y no necesita relacionarse con un igual. La oralidad promueve relaciones espontáneas y evidentes, el aquí y ahora y la socialización los incentiva a agruparse y a reagruparse constantemente y a ser partícipes de su comunidad. Se generan particularidades como las expresiones no verbales (gestos, ademanes, entonaciones, emotividades, sonidos adicionados, etc.) que se suman a la oralidad que posibilita mudar su significado final casi continuamente. La contrariedad del lenguaje escrito afectará profundamente las relaciones sociales sin siquiera procurarlas. Hoy la forma escritural es tan o más primordial que la oralidad, por cuanto el cúmulo de conocimiento en esta sociedad mundial globalizada se

transmite principalmente a través de la escritura. Un lenguaje únicamente oral deja al individuo y su sociedad irremediadamente fuera del circuito cognitivo o de aprendizaje.

Ahora bien, refiriéndose a la imposición del lenguaje escrito, en estos últimos años con distintas propuestas como el grafemario *azumchefe* de la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI) o el grafemario *nhewenh* de Puschmann (1995), el alfabeto latino ha venido a asociarse al lenguaje oral, traspasando sus sonidos al abecedario español, con lo cual se ha podido crear un diccionario con su oralidad y esto ha permitido que el pueblo pueda comunicarse por escrito, pero, aun así, en esta escritura no es posible asentar el sentido ambivalente del lenguaje oral que difiere a como se entiende en la lengua tradicional española, por cuanto el significado de las palabras en *chedungun* varían de acuerdo a sus circunstancias sociales. Por ejemplo, su lenguaje no distingue género, sino solamente entre cosas animadas e inanimadas, y es muy distinto el lenguaje usado en un sentido coloquial que en el ritual. *Muñetumkerkfuy* en su uso habitual puede significar bañarse, pero en el uso lírico, puede ser bañarse ritualmente, con lo cual los extraños “requieren de mayor conocimiento de la cultura tradicional” (Zúñiga, 2006, p. 286).

Además, hay que tener en cuenta que la pronunciación de las vocales en *chedungun* no siempre tienen su correlato con las vocales españolas, lo que provoca que en el ajuste fonético las personas oigan y utilicen dos vocales españolas indistintamente para un igual sonido silábico idiomático. Es imposible mantenerse absorto a la resignificación del lenguaje, aún con todas las dificultades que signifique poner en texto la oralidad del idioma Pewenche. Hoy existen profesores, estudiantes, poetas, cantantes, escritores, etc., asentando en papel, o en la virtualidad, su idioma original con una herramienta de otra cultura: la escritura europea.

Se torna impresionante constatar cuando un joven vuelve a casa y escribe con un lápiz y en un papel —elementos también foráneos a la cultura tradicional Pewenche— lo que su abuelo

pronuncia; anotar mediante este alfabeto todos los elementos de uso diario con los que se relaciona este abuelo. Se escribe con herramientas europeas, un lenguaje particular y propio y se produce la alfabetización completa —un concepto también europeo— que modifica la lengua original.

Ahora bien, cuando el colegio falla en la reafirmación y enseñanza del *chedungun* tanto escritural como oralmente —tal como ya se ha mencionado— el estudiante será oral en su lengua materna, pero alfabéticamente occidental y este hecho propenderá una disgregación cultural, pero no importando cuales y desde donde provengan las nuevas influencias, siendo que la cultura es dinámica, abarcativa, penetradora y globalizante, el individuo podrá ser bilingüe, pero nunca bicultural, lo que significa que será arrastrado a este cambio cultural inevitablemente.

Asociado a la escritura se halla, obligatoriamente, la lectura. Un joven puede escribir lo que el sabio le enseña en el fogón y guardarlo como testimonio de su enseñanza, y, a su vez, compartirlo con los de su generación o las siguientes. Es una revolución para esta cultura descubrir que no se olvidará lo que este anciano compartió, pero también es un riesgo que implica no tener que oír a otro alrededor del fogón nunca más. De hecho, actualmente se le pide a los estudiantes Pewenche que verbalicen los relatos que han escuchado junto al fogón, y que posteriormente los anoten, quizá prejuiciando que lo no escrito se perderá y olvidará.

Además, sumado a la escritura, se hallan un sinnúmero de elementos o instrumentos que acompañan a la escritura que eran ajenos, pero que han sido incorporados y pasan a ser parte de la rutina: lápiz, bolígrafo, cuaderno, libro, goma de borrar, sacapunta, grafemas, etc. Cuando se obliga a un pueblo a perder su lenguaje, lo que se está ejerciendo es una forma de violencia mediante la incomunicación y el silencio, lo que redundará en que esta cultura intente, por todos los medios, aferrarse a su lengua, aunque contenga elementos aculturativos; alterando también la cantidad de vocablos poseídos originalmente al sumar palabras españolas que dan cuenta de

objetos y/o conceptos inexistentes anteriormente en su cultura. Así, esta lengua materna ya no es la misma, pero tampoco es la española. Y aún más, no se ha acabado, ni resuelto, ni decantado el mestizaje, muy por el contrario, sigue estando en un proceso conflictuante la lengua Pewenche que, al decir de Echeverría en relación a los indios de Los Andes, describe “el hecho de que vivimos una historia que no se ha completado, es la historia de la conquista” (Echeverría, 2022, en línea).

Este proceso de mestizaje se evidencia también en el arte Pewenche más contemporáneo, en el cual existe una reelaboración de códigos, lenguajes, instrumentos artísticos con mucha libertad y lo hacen recurriendo a su propia estructura poética y espiritual y estas las reciben a través del traspaso generacional de su cultura, combinándolo con elementos foráneos.

Esto se puede apreciar con mucha fuerza en la música con artistas Pewenche expertos en tonadas, décimas, grupos que cultivan las rancheras junto a sus propios ritmos ancestrales y cantan de manera bilingüe, como José Naupa del *lob* Cauñicú que toca guitarra y *kultriin*, produciéndose este mestizaje instrumental. El modo bilingüe, que ya es un cambio profundo en la expresión lingüística, ha conllevado inevitablemente la castellanización de algunas palabras, sea en su totalidad o parcialmente, como también en las frases u oraciones en los que se pronuncian algunos vocablos en su lengua original y otros en español, generándose esta mezcla advirtiendo que su idioma ya no es el mismo sino un-otro, lo que puede propiciar que en un futuro no muy lejano inevitablemente se extravíe completamente su idioma materno, con el riesgo de formar otro idioma, como es el caso, por ejemplo, del criollo haitiano (creole) hablado en Haití, o del mapudungun modificado y hablado en amplios sectores Mapuche.

Continuando con este mestizaje musical e instrumental, el 2018 se crea la orquesta *Kurrub Ulkantiin* del Alto Biobío que combina violín, percusión, guitarra, piano y voz, los que se

interpretan junto con “*trutrucas, pifilcas, trompes y kultrünes* de nuestra cordillera pehuenche” (comunicación personal, 2021), dice Jorge Gallina, jefe de Educación de la Municipalidad de Alto Bío-Bío. Una de las alumnas e integrante de la orquesta, señala que fue su familia quien la impulsó a aprender música con instrumentos no convencionales como el violín, con lo cual se constata el hecho de la existencia de personas adultas que se hallan absolutamente abiertas a utilizar herramientas europeas —en este caso un instrumento musical— en la expresión de su identidad; no lo coartan, sino que lo incentivan. De hecho su padre ya había adoptado un instrumento musical —la guitarra— traído por los españoles a estas tierras, con el cual canta tanto las canciones populares chilenas, como las melodías de arraigos identitarios. Esta estudiante lo expresa así:

Me siento muy bien tocar porque ahí puedo tocar libre pueden tocar lo que quieran y también de inventar otra canción. Yo toco violín porque desde chica quise tocarlo porque también el violín tiene muchas cosas de la música. Mi papa tocaba guitarra y suena bonita, así que le dije que quería tocar una guitarra a los 9 años, me compre este y ahí me gusta más y aprendí más. (*Kurrub Ulkantiin*, comunicación personal, 2021)

La orquesta está a cargo de Nelson y Axel Vita y todos sus miembros utilizan sin problema instrumentos foráneos para hacer el trabajo de rescate musical de sus raíces, partiendo por investigar y grabar a sus mayores. Conversan con músicos adultos que les entregan su sabiduría porque desean que los niños se empapen de su cultura, hablen *chedungun* y no tengan vergüenza. He aquí una entrevista que los músicos de la orquesta *Kurrub Ulkantiin* le hicieron a una mujer de su pueblo que interpretaba un instrumento musical e intentando recuperar las canciones y melodías que ella ejecutaba:

La señora Teresa Pavian, le hicimos recopilación, toca el *trompe*, cada toque del *trompe* tiene un significado. El hombre y la mujer tocan de manera distinta, la mujer es más lenta.

El trompe se usa para enamorar. Bueno, si tiene vergüenza con el *trompe* habla. Este instrumento de viento que le sirvió mucho a la juventud para comenzar su pololeo, porque el sonido es muy agradable y por ahí ella se acercaba. (*Kurrub Ulkantün*, comunicación personal, 2021)

Nuevamente se denota el sello de rescate cultural identitario que asumen estos estudiantes, integrando el tipo de uso que se le da al *trompe*, la forma de tocarlo, las diferencias de género en su utilización y salvaguardando el instrumento en sí con el propósito que no desapareciera, y, a su vez, integrándolo a su orquesta sincrética.

En el siguiente texto se señalan dos elementos claves que constata este proceso de interculturalidad y mestizaje: primero, la utilización y conjunción de instrumentos foráneos y autóctonos, y segundo, e interpretando el subtexto, se halla la disposición humana a que esta característica instrumental ocurra. Ahora bien, frente al conflicto de que la expresión identitaria se anule y/o permanezca inerte por no poseer un incentivo para una cultura diferente y ajena; y, además, frente al riesgo que la cultura foránea dominante la permee hasta su absoluta absorción y/o desaparición, es que los jóvenes Pewenche se han adelantado a este proceso creando una-nueva-otra cultura en esta conjunción de instrumentos, cantos y expresiones artísticas. Una-nueva-otra cultura que conlleva intrínsecamente inmersa la esencia de su identidad más originaria, pero en una expresión artística nueva:

La orquesta tiene fuerza, es importante que la música es intercultural, dos culturas en el grupo. Creemos que es importante integrar tanto nuestros instrumentos para ver cómo evoluciona. También que ellos valoricen los que es la música Pewenche, la practiquen, la lleven a cabo y la vuelvan a despertar. Abren una ventana enorme hacia su propia cultura, la orquesta es un vehículo para conocer, proyectarse. Nosotros como pueblo necesitamos

eso. Cuando un niño canta y lo aplauden es una revolución interna muy grande. (*Kurrub Ulkantün*, comunicación personal, 2021)

Felipe Purrán, famoso en la zona por interpretar la canción *Pewenche Soy* (en línea), también recurre a instrumentos foráneos como el teclado o la guitarra que combina con los de su propia tradición para realizar sus melodías. Este artista entiende que el país en el que se halla inmerso su pueblo, evoluciona y que este avance es imposible detenerlo; también comprende que el mundo se transforma y que la sociedad chilena tampoco puede impedir este desarrollo, por tanto, consiente de este hecho y habiendo nacido y experimentado el conflicto cultural entre la sociedad Pewenche y la chilena ha decidido rescatar su identidad, pero de un modo distinto; se ha involucrado en la metamorfosis cultural, una transformación que no es meramente estética (aunque en lo estético también hay alteración), sino también identidad cambiante, y se reúne con los pequeños estudiantes en la escuela y en un enlace instrumental bicultural les enseña las letras y musicaliza diversos cantos originarios con el propósito de experimentar sus raíces identitarias. Es decir, Felipe Purrán asume una identidad que es cada vez una-otra sin dejar de ser la misma y esta identidad trasmutable la vuelca hacia sus alumnos. Por ejemplo, al enseñarles *kantün*, que es un tipo de canto improvisado y melódico, de carácter social que antiguamente no llevaba integrado un instrumento musical, pero que hoy en día se utiliza acompañando la improvisación verbal:

La música nació dentro de las comunidades. ¡Qué sea linda nuestra música, qué se alegre la gente cuando escuche! Por eso necesitamos el silencio, que nos entregara el *Kimiin* que necesitamos. El canto mapuche no es tan fácil para enseñarlo, primero se enseña el vocabulario, el abecedario. Sale de la naturaleza de la tierra porque antiguamente nuestros ancestros pedían permiso para cualquier cosa, pedían permiso a dios. (Purrán, comunicación personal, 2021)

Manuel Huenupe músico y educador cuenta que su abuelo tocaba el acordeón, pero sacando *ulkatune* (melodías) propias de ellos llenas de poesía. Porque si hay algo que caracteriza a los Pewenche es su expresión lírica, tal como lo exhiben los músicos previamente analizados. Su abuelo ya se situaba en la interculturalidad con su instrumento, acompañado de sus raíces en el modo y en la letra de su canto. El artista Manuel Huenupe explica cómo se va dando este proceso:

Yo soy de la cordillera, soy pehuenche. Soy tierra y cuando me muera volveré a la tierra. Somos de las raíces del *pewen*. Mi abuela, Amelia Vita, era *Machi* y cantante y me enseñó la música, el llamado *kantun*, que es un romance improvisado. Cuando un *peñi* llegaba a casa se hacía *hueupi*, se expresaban sentimientos; antes se tomaba tiempo para conversar, así nos enseñaron nuestros abuelitos. Cuando venían personas de lejos y conversaban, nosotros como Pewenche vemos, miramos quienes somos, con este pensamiento empezamos a desarrollar nuestra mente para decir cosas, podemos hacer esta canción. Las canciones hablaban de la vida de la gente, de como una persona se enamora, a través del canto le expresan sentimientos, sufrimiento. (Huenupe, comunicación personal, 2021)

Sus palabras no hacen más que mostrar la evolución del modo en que se hace la música. Muchísimo antes de sus abuelos, el *kantún* no utilizaba instrumentos europeos, la interpretación era eminentemente vocal, en cambio ahora el individuo se apropia de lo occidental y lo transforma, lo acomoda a su realidad cultural, pero también muda su expresión original, entendiendo que este mestizaje no redundaría en hacerles abandonar su cultura identitaria más arraigada o profunda. Por ejemplo, se suceden hechos de profunda connotación espiritual y continúan manifestándolos mediante el verso, pero ahora instrumentalizado, tal como la experiencia de este músico quien relata que la música se halla en todas partes, porque es la representación de la naturaleza y surge tanto desde esta como desde los sueños:

Antiguamente no había agua. Tuve un sueño, el *ngen-winkul* dijo que pidiera agua a la madre tierra. Hicimos una pequeña rogativa en la puerta y salimos a buscar agua, subimos la cordillera y entonces, una vertiente. Esa es el agua que dios me dio. Ahí hice una canción. (Huenupe, comunicación personal, 2021)

La fuente desde donde se asimilan las inspiraciones musicales puede ser un elemento mágico o ritual, como el anteriormente descrito, que da origen a sonidos que acercan o unen el mundo humano con lo divino, reflejando el mundo, en tanto espacio social en el que surge. Pero también la fuente originaria puede ser el espacio físico, la naturaleza, de donde se recogen sonidos, cantos de pájaros, el sonido del agua, el rugido del puma, y desde aquí se trasladan al canto y al rito. Existe, por tanto, una primera resignificación del sonido en la cultura Pewenche como lo señala la profesora Daniela Gómez, originaria de *Antuco* e invitada a realizar talleres musicales en Callaqui:

Me di cuenta de que el aire suena en todos lados y que todo emite un sonido y eso lo aprendí allá, porque había muchas palabras que tenían el sonido del objeto o la cosa, o elemento de la naturaleza. Eso me abrió un mundo de sonidos que está fuera de la escala musical tradicional. (comunicación personal, 2021)

La inspiración de los artistas viene de la naturaleza, pero también de algo capital: los sueños o *pewma*, que son una inspiración y revelación constante y común entre el pueblo Pewenche. Poseen, además, un estado sagrado y un significado trascendente que algunas veces es de mensaje directo, mientras que en otras debe ser interpretado:

Mi abuelo soñó el 73: “Anciano, ahora te aviso, tengan mucho cuidado porque va a haber una guerra entre Chile, muchas personas van a perder sus seres queridos”. Después mi

abuelito se puso a romancear este sueño y yo lo copie. (Huenupe, comunicación personal, 2021)

Este “romancear”, se refiere al tipo de música denominado romanceo, *Ulkantiin* o *kantun*, que es una canción que pudiere darse con un contenido más ligero, no religioso —desde nuestra perspectiva occidental— que canta e improvisa una persona de la comunidad Pewenche, pero que también utiliza la improvisación en un contexto profundamente espiritual, por ejemplo en agradecimiento a su dios por un beneficio o amparo concedido. Los Pewenche son buenos improvisadores y es más común de lo que se pudiera imaginar. En general el *Ulkantiin* o *kantun* es interpretado por una sola persona y su poética es muy compleja de entender y asimilar para el no-pewenche, pero sin embargo el Pewenche lo distingue fácilmente. Existe una constante resignificación desde el sueño o *pewma* y también desde el hecho o acontecimiento sagrado hacia el canto.

Respecto de los instrumentos musicales utilizados por estos músicos existe una diferencia entre los originarios y los occidentales. Daniela Gómez destaca el valor que le dan al uso de instrumentos tradicionales que, a diferencia de los instrumentos foráneos, son sagrados y deben ser tratados con reverencia y respeto:

En general el *kultriin* es el mapa de toda la diversidad, agua, cielo, es un elemento significativo para los Pewenche como pueblo, eso marca mucho más, es muy importante, no podría descifrarlo solo técnicamente, cualquiera no toca el *kultriin*. El que toca esta como destinado, el *pewma*, capacitado para tocar. En Callaqui nos recalcaron mucho el respeto hacia el *kultriin* cuando empezamos con un taller de percusión afrolatina, que no hiciéramos los mismos sonidos del *kultriin* porque en las ceremonias es muy importante, había que guardar ese respeto. Hay algo de ritual al tocar el *kultriin* a diferencia de otros

tambores. Hay una experiencia espiritual potente. El *kultriin* está formado espiritualmente para expresar el sonido, es una parte de las ceremonias, es parte del *nguillatun*, del *kantun*, es algo súper importante y significativo, tenemos que decirle de alguna forma a los niños que respeten como tocar, no tenerlo como un juguete, que es sagrado y pertenece a una cultura real. Esa enseñanza tiene que estar, ser cada vez personas más sensibles, conscientes y respetuosas, que hay cosas que no se pueden profanar. (Gómez, comunicación personal, 2021)

La práctica instrumental Pewenche no se concibe sin su contexto colectivo, ya que transmite conocimientos, dolores y una identidad que es transmisible, que reconstruye el pasado y lo resignifica en este choque de fuerzas e influjos que moldean al mundo Pewenche. Pues bien, hoy existen muchos grupos musicales que utilizan indistintamente y en comunión los instrumentos originarios y los occidentales, extrayendo ritmos y sonidos que no se producían en sus ceremonias. Esta amalgama de dos mundos ha generado una nueva resignificación y ha contextualizado una identidad nueva, transferible al no-pewenche, pero siempre la misma, porque sus instrumentos no han extraviado su significado original ni han abandonado su componente ceremonial.

Otro aspecto donde se tocan estos múltiples mundos y se resignifican son las artes manuales como la artesanía o la textilería, prácticas fundamentales en la cultura Pewenche. La resignificación data de la época en que se instalaron los españoles en este territorio que aún no se llamaba Chile. Los conquistadores introdujeron las ovejas en esta región y las prendas provenientes de su lana se incorporaron a la forma de vida indígena que se logró plasmar en una sofisticada técnica así como en diseños y colores, reemplazando su vestimenta anterior que provenía de pieles de animales. A través de los años la textilería se convirtió en un elemento cultural distintivo muy fuerte en el pueblo Pewenche, porque además se transformó en un

componente de intercambio económico básico en la frontera, pasando a formar parte de su identidad plasmando su cosmología en el tejido.

Zunilda Pereira Paine, perteneciente a *Mapu Butalelbun*, es artesana de la ribera del río *Queuco* y forma parte del grupo *Aywin Domoche*, que busca rescatar y resignificar formas artísticas que incluso se habían perdido, recurriendo a materiales e instrumentos foráneos. Con esto se logran colores, diseños o texturas distintas a las originales, pero que no siguen los patrones de la industrialización textil. Se constata así una segunda resignificación en la historia del tejido Pewenche. Además, han incorporado la joyería que antiguamente la realizaban los hombres, recuperándola en el traspaso de género y este cambio de roles aporta una alteración identitaria, pero sin variar lo propio de su herencia cultural:

Me costó mucho hacer el grupo, no es fácil porque uno empieza a luchar con el machismo, para que las *ñañas* tengan una autonomía propia. Ha costado mucho, pero con los años ya he sabido llevar esto. Primero empezamos con la lana. Recurríamos a anilinas y a lanas compradas en Los Ángeles (Octava Región Del Bío-Bío), luego comenzamos a desarrollar nuestra propia producción, teñido y después seguimos con los telares. Ahora estamos con la recuperación de la platería Pewenche-Mapuche que se había perdido totalmente. El idioma lo tenemos, la vestimenta, nuestro *nguillatun*, pero no teníamos platería. Esta es mi lucha. De hecho, muchas veces escuché que las mujeres Pewenche no usaban platería, que eso era para los Mapuche del sur, pero yo empecé a investigar a *ñañas* que eran muy antiguas y sí la usaban. Claro que esa platería la hacían los hombres. Por ejemplo, mi suegro sabe hacer aros, anillos, trompes y es el último artesano que queda. Entonces yo quise que se volviera a esto. Tenemos un grupo de 12 mujeres y lo estamos logrando, y se va mejorando con materiales como alpaca y plata (Pereira, comunicación personal, 2021)

Ramón Ñecul es un artesano en madera quien también ha recurrido a elementos foráneos para enriquecer su quehacer artístico tradicional. Esto le permite avanzar con mayor rapidez, lo que es importante para él, ya que debe criar a varias hijas y el tiempo se le reduce en su trabajo artesanal. Usa la sierra, los tornos y cepillos galleteros —herramientas contemporáneas— para trabajar su gran pasión. Es este otro ejemplo de cómo se utilizan herramientas occidentales en la expresión de una identidad. Con la herramientas se manipula, se crea, se da forma, pero se atesora la madera ya caída y sin vida, la sacralidad del bosque se respeta y se ora a su espíritu pidiendo permiso para retirarla, constatando que también es sagrada la vida y los seres que la integran (Ñecul, comunicación personal, 2021). En esta resignificación, el artesano, luego de llevar a cabo un proceso sagrado de producción, toma el objeto creado y lo traspasa vía venta a otro que puede ser o no de su comunidad, con lo cual el receptor, siendo foráneo, desconoce el valor sagrado del objeto. El artesano traspasa el límite de su comunidad con este acto.

Otra de las áreas en las que se ha realizado una conjunción de lo tradicional con las influencias externas se halla en la confección de ropa. En cuanto modista, las razones económicas también empujan cambios en los materiales que usa Petronila Salazar para confeccionar vestidos, delantales y pañoletas tradicionales para las mujeres Pewenche. Antes se realizaban con lanas teñidas de vegetales, en cambio hoy se realizan con telas modernas traídas desde Los Ángeles (Octava Región Del Bío-Bío) o Santiago de Chile y los diseños también se han transformado, se privilegian los estampados y colores muy fuertes. Desde esta perspectiva la expresión de su identidad, lo que se expone al exterior ha variado, los materiales han sufrido una alteración, existiendo una apropiación de elementos externos, pero la concepción ideológica de lo que es el *itrobill* se conserva. Se podrá decir que ha variado la forma, pero no el fondo. Petronila Salazar señala que sus confecciones respetan sagradamente el *itrobill* o medio ambiente, puesto que en

este caso también existe la convicción del respeto y la noción sagrada de la naturaleza, cuanto que esta posee un espíritu vivo y trascendente. La característica en este caso es que la productora de la ropa únicamente la vende a su comunidad (Salazar, comunicación personal, 2021).

Érika Vita del *lob Pitril* que trabaja el delicado arte del vellón agujado, señala que todo trabajo artístico de las comunidades es valioso porque refleja su *Kimun*. Es hija de *Machi Lawentuchewe* (sanadora) y su padre, *lonko* de la rogativa. Pese a que sus padres son muy celosos a la hora de dar a conocer aspectos de su cultura, ella es más abierta y señala que los jóvenes ya no se avergüenzan de sus orígenes ni se atemorizan en decir de dónde vienen sus raíces, como era común en años anteriores por temor de ser discriminado. “A través de mi trabajo puedo enseñar un poquito de mi cultura y su valor espiritual, que está inspirada en figuras como el colibrí, por ejemplo, que tiene mucho valor en nuestra cultura” (Vita, comunicación personal, 2021). Érika Vita señala que hay dos grandes peligros para la sociedad Pewenche: “las religiones, porque las personas ya no creen en el *lawen* (remedios medicinales); y la tecnología, porque debilita nuestro *newen*” (comunicación personal, 2021).

Esto se hace evidente en otros artistas Pewenche cuyo arte es considerado más osado para su comunidad adulta, por ejemplo aquellos que trabajan con nuevas tecnologías como el video, elemento que aún es visto con cierto recelo por los sectores más tradicionales. Ello muestra también, las diferentes visiones frente a este mestizaje. Una parte del pueblo Pewenche, especialmente las personas de tercera edad ven con recelo la adopción de elementos culturales foráneos, imputándoles a los jóvenes el irrespeto por sus tradiciones con acciones que no salvaguardan su reserva cultural. Por otra parte, sectores más jóvenes se abren sin temor a la opción de resignificar aspectos de su cultura a través del mestizaje, lo perciben como una oportunidad para transmitir su riqueza identitaria más allá de la zona del Alto Bio-Bío. Las nuevas generaciones

perciben y constatan la evolución del mundo contemporáneo, la influencia de las redes sociales, el internet, el desarrollo cada vez más acelerado de las tecnologías, en fin, la rápida evolución del mundo del que ellos son también parte, reconociendo y revalorando la propia identidad y optan por instalar a su cultura en este mundo globalizado a través de esta contemporaneidad, como es el caso de Érika Vita.

Hay que dejar en claro que en este mestizaje el artista Pewenche no ha perdido ni ha permitido que la cultura chilena silencie sus características culturales y tampoco ha renegado de lo más intrínseco de su cultura identitaria. Aunque es cierto que toda identidad es mutable, plástica, que se rearticula día con día y que la identidad de hoy ya no es la misma que la de ayer, y que el pueblo Pewenche tampoco puede escapar a este desarrollo identitario, es también cierto que su actitud, su accionar en el mundo frente al conflicto del choque cultural, es que en vez de ser “devorados” por la sociedad chilena, ellos han “devorado” a la cultura occidental utilizando, o reutilizando los elementos europeos para rescatarse, exponerse, expresarse, auto respetarse, exigir respeto e inmiscuir a los otros, o sea a los no-pewenche en una participación mutua: se reconocen a sí mismos como sí mismos. En el decir de Bolívar Echeverría:

Hay mestizaje que es el de los indios que son expulsados a las regiones más inhóspitas. Estos indios no se dejan devorar, aunque estén golpeados y sus culturas sean irreconstruibles o estén prácticamente muertas. De todas maneras defienden ciertos elementos, ciertos escombros de sus viejas culturas, muchas veces al amparo de la supervivencia de las lenguas antiguas [...] son indios que se auto reconstruyen, incluyendo en ello ciertos elementos de la cultura europea que no los ha aceptado. (Echeverría, 2011, p. 86)

#### **4.2 Resignificación Artística *Es Mi Orgullo Ser Pehuenche***

Si como dice Bolívar Echeverría el mestizaje es un hecho histórico inevitable, es posible señalar que las obras de Miguel Ángel Pellao y Tannya Ormeño Treca no son puramente Pehuenche o chilenas, sino un “otro” que se produce a través de un proceso de resignificación, del que ya se han enunciado algunos ejemplos en el apartado anterior. Resignificación que se da en un contexto de búsqueda de una identidad que lucha por su sobrevivencia. Como ha desarrollado la filósofa Judith Butler (1997) la resignificación es parte de un conflicto que solo puede entenderse como radicalmente social, mediante dos estructuras comunicativas capaces de procesar institucionalmente sus conflictos: protesta y procedimiento. De este modo, la identidad resignificada es producida mediante un proceso de articulación discursiva, una demarcación frente a otras identidades, que funciona en una dialéctica entre el individuo que crea el arte y la sociedad, horizonte del cual no puede desvincularse.

Patricio Aravena, hablando desde el arte callejero, aporta una mirada más acotada de la resignificación, pero no por esto menos cierta y atinente para las otras expresiones artísticas:

La resignificación siempre ha sido parte de la función social del arte; la creatividad desde una perspectiva social es entendida como la capacidad de aportar respuestas nuevas y más eficaces frente a los retos a que se enfrentan individuos, sociedades o territorios. Bajo este mismo argumento, se infiere que la incidencia del muralismo en la construcción de identidades por medio de la resignificación de los espacios comunitarios, funcionan como detonante de nuevas alteridades y reforzando identidades. (2019, p. 28)

Butler señala que en el arte hay un procesamiento radicalmente social de significantes y significados que experimenta con ámbitos nuevos, no convencionales o resignificados. La posibilidad de una resignificación “está basada en la posibilidad previa de que una fórmula rompa

con su contexto originario, asumiendo sentidos y funciones para las cuales nunca fue pensada” (Butler, 1997, p. 147). Los procesos de resignificación son, para Butler, “intrínsecamente subversivos, con un uso progresista” (Butler, 1997, p. 40).

Tanto la obra de Miguel Ángel Pellao como la de Tannya Ormeño Treca se distinguen como acción resignificadora con una postura política. No es folclore, no es arte neutro ni convencional, ni tampoco es una expresión meramente étnica porque tiene una trama que lo vuelve crítico: su politicidad. Este es un elemento nuevo en las manifestaciones culturales Pewenche, pero nuevo en cuanto parámetro occidental, con una expresión artística y política separada de la visión holística cultural, cuanto que estas dos dimensiones ahora son capaces de ser extraídas desde toda la dimensión totalizante de la cultura Pewenche, presentadas como existiendo por sí mismas y, como dice Butler, en esta politicidad se manifiesta una acción de protesta. Yace ahora el interés por los movimientos sociales, por la reivindicación de su propio pueblo, por la recuperación de su territorio y todo desde el arte. Es este un elemento que permea a ambos artistas.

De hecho, Miguel Ángel Pellao es amigo y admirador del rapero Huaiquil, quien también hace música con un contenido político Mapuche muy explícito y con quien comparte su visión de ciertos valores y reclamos. Aquel no niega su politicidad, sino que la exhibe con orgullo como un instrumento de encuentro y de cambio, el músico apoya las demandas ancestrales y se lamenta de que los pueblos originales vivan una situación “terrible” y apoya las reivindicaciones sociales de su etnia. Sin embargo, podría señalarse que su discurso es conservador y no rupturista, en el sentido que no evoca una revolución armada ni de protesta destructiva y tampoco ofrece un mensaje subversivo, como propugna la Coordinadora Arauco Malleco (CAM), sino de unidad: “sueño con la paz, un encuentro cercano entre los pueblos de Chile. La música es un parlante muy potente que

puede lograr la unión y la paz al final del conflicto” (Pellao, comunicación personal, 2021). Pero también se posibilita decir que este artista es revolucionario según se expondrá inmediatamente.

Un segundo aspecto de resignificación se puede apreciar en la sociabilidad. El pueblo Pewenche, como ya se ha expuesto, es un pueblo reservado y hermético, que valora y resguarda celosamente los aspectos más esenciales de su cultura. Miguel Ángel Pellao, rompe con este silencio, se abre socialmente hacia vías de expresión que no estaban contempladas hasta ahora, en parte por su formación, en parte por su propio itinerario personal. “Basta ya de la vergüenza de 300 años” (Pellao, 2021), y se pasea con sus canciones por escenarios nacionales antes vedados para los pueblos indígenas, abre espacios inéditos también en el exterior, mostrando su orgullo Pewenche en escenarios tan diversos como El Líbano o China. Miguel Ángel Pellao rompe también con el secretismo y la prudencia tan propia del pueblo Pewenche en relación con su cultura e incluye vocablos en su canción que se consideran patrimonio sagrado de su pueblo, tal como se analizó en capítulos anteriores, y lo hace con propiedad porque le pertenecen como heredero de una tradición, entregándolo a la humanidad para que esta conozca su cultura y se acerque al mundo en el que él creció, desprejuiciándose de los recelos que acompañan a los sectores más tradicionales de su pueblo.

En tercer término, Miguel Ángel Pellao resignifica su memoria no solo a través de los recuerdos que inundan su canción, sino también a través de su propio relato de vida y con este despliega hacia la sociedad nacional y mundial la marginación, el abandono y el despojo que enfrentaron las personas de su etnia. La memoria vuelve de manera circular, pero lo hace en forma distinta a como lo realizaron aquellos que la transmitieron desde las antiguas generaciones. Es una memoria viva y cambiante, que incorpora elementos de la cultura popular o europea de manera libre, con particulares modos que escapan a las maneras de los Pewenche antiguos y tradicionales.

Miguel Ángel Pellao traza su propio camino, escoge las formas y los tiempos y lo disemina por el mundo. Los recuerdos forjan el presente transmutándolo, ya que no es el pasado oprimido y opresor, sino que forja realidad en su canción, convirtiéndolo a él otra vez en *werken* desde otro lugar y a su propia manera.

La creación artística Pewenche obedece a dos dimensiones hoy separadas, la intracultural y la intercultural. En la primera, se llevan a cabo las situaciones que son exclusivamente parte de la identidad del pueblo y que en general corresponde a actividades culturales religiosas o de convivencia familiar o social, que son íntimas y privadas. En la segunda, se realiza arte en instancias educativas, sociales o políticas donde se enfrenta la tensión con lo otro. Miguel Ángel Pellao se sitúa en mitad de ambos mundos. El arte permite a los Pewenche relacionar distintos aspectos de la realidad cultural como lo religioso con lo cotidiano, reforzando lo colectivo como distinto, la relación con la naturaleza, el pasado y el presente. Lo maravilloso es que la palabra poética y la música tienen muchas funciones, acorde con estos distintos planos de realidad ya que puede usarse para rogar, sanar, entretener o socializar y enseñar. El cantante se sitúa en esta última función, que busca entregar un mensaje a otra cultura y enseñar acerca de la historia y los valores Pewenche. El artista partió cantando lo que se denomina el *rukache*, o actividades del hogar, para luego participar en *malfun* (matrimonios), *mingako* (fiestas de la cosecha) e incluso en actividades como el *palin*.

En su canción, Miguel Ángel Pellao menciona elementos absolutamente propios y sagrados en su cultura, como el *ngenechen* o el *newen* o los antepasados. Cantar no es solamente una acción voluntaria de un individuo, sino que es una especie de don o designio del que está dotado y que en su cultura se lo llama *ayekafe* porque posee esta predestinación que se conoce como *kupalme*, y es la que acompaña y marca la carrera del artista, lo mismo ocurre con el *aukiñ* que es una especie de

fuerza que provoca el músico al cantar. *Ayekafe* es un músico completo, aquel que compone, canta, toca instrumentos, realiza el *ulkantiin* y no es necesario que sea un virtuoso, sino que maneje la estética musical y la entrega de mensajes en distintos contextos. Por esto, el artista Pewenche no es despreciado por dominar otros tipos de música, siempre que valore y respete su propia herencia y esté dispuesto a compartirla tanto en su espacio social de origen, su etnia, como en otros escenarios donde pueda ser valorado. Esto le ha granjeado un respeto en su comunidad específica y en el mundo indígena en general en este país. Es alguien que canta y conoce los códigos culturales como la lengua y los aplica en su creación, y quien también es único a su manera, porque alguien que no es Pewenche no puede realizar lo que Miguel Ángel Pellao hace.

Pero todos estos elementos están sujetos al medio ambiente y las circunstancias desde donde surge la expresión y el artista. Así, la forma como los Pewenche se han relacionado con los no-pewenche en las últimas décadas y los diferentes conflictos como por ejemplo, la explotación de los recursos naturales, el despojo de sus tierras y de su agua, han permeado la poética y la práctica sonora de los artistas quienes se han abierto también a los intercambios culturales. A su vez se ha de decir que la cultura Pewenche respeta en gran manera y distingue al sujeto y su personalidad, considera y destaca a quien elabora los códigos, la incorporación de su singularidad y subjetividad permeada por el *lob* donde nació. Miguel Ángel Pellao tiene una personalidad extrovertida y sociable, que le ha facilitado su llegada a distintos escenarios y que siente a sus anchas en la cultura latina, no así en países nórdicos donde las relaciones sociales son más impersonales.

Miguel Ángel Pellao, además, realiza fundamentalmente lo que los Pewenche llaman el *ayekan*, como se entiende o se le denomina a la música que entretiene, pero al mismo tiempo entrega un mensaje que despliega el concepto de alegría porque es un homenaje a la vida. El artista,

en esta canción —*Es mi orgullo ser Pehuenche*— si bien hace una denuncia social, trasunta la alegría y el orgullo de pertenecer a una etnia gloriosa. El contenido de la canción es enriquecedor y con algunas referencias a su mundo interno, de manera tal que se trata de un mensaje complejo que apela a sonidos, conceptos y un trasfondo cultural que no es fácil de comprender. El artista solo esboza algunos elementos de su cosmovisión porque el centro del contenido está en su carácter social y de enseñanza sobre lo que significa propiamente ser Pehuenche.

Cada palabra ha sido escogida cuidadosamente y, como se dijo, están cargadas de significados y sentidos que son difíciles de aprehender de manera profunda si no se entiende el lenguaje o el entorno social que da origen a la canción. De alguna manera es oratoria cantada con un tono similar al que se usa en las actividades cotidianas y que tiene esbozos rítmicos que pueden estar insertos en la cultura de origen. Puede ser calificado su mensaje como una mezcla de *nutram* o relato cotidiano con *weupitun*, que posee un contenido más social e histórico-épico. Se inscribe dentro de la tradición del *ulkantiin*, porque nace de una inspiración personal, de un estado de ánimo interno que se transforma en letra y música a partir de sentimientos e ideas sobre la historia de su propio pueblo que reflejan su fuerza y alegría pese a los dolores enfrentados. No es solo un canto, sino que se busca una especie de comunión espiritual con el oyente, que se puede reflejar en la emoción o el aplauso del público al escucharlo. También se relaciona con el *kumpeñ*, que es el canto a los antepasados, a su grandeza, a su herencia. Basta decir que hay otros tipos de creaciones artísticas musicales, pero que son absolutamente privadas, como el *tayul* o música reservada al ámbito de las ceremonias religiosas que el artista no puede divulgar fuera de la comunidad y de las circunstancias en las que se realiza.

Toda este trasfondo ideológico y cultural se despliega en el proceso de resignificación de la forma de su obra musical. Miguel Ángel Pellao interpreta la letra de su canción a partir de

elementos de la cultura Pewenche y los fusiona musicalmente con influencias europeas u occidentales. El cantante apuesta a que la música clásica puede decir tanto como la música autóctona y como la escritura silábica. Y con más fuerza si se yuxtaponen ambas, unificadas por la escritura.

La canción *Es mi orgullo ser Pehuenche* tiene una orquestación donde se acude a prácticamente todos los instrumentos musicales de este pueblo ancestral, *trutruca*, *pifilca*, *kaskawillas*, *kultrün* y *trompe*, que suenan de manera destacada en medio de instrumentos de orquesta de la Academia, como son los de cuerda frotada: violines, violas, violoncellos y contrabajos; de vientos–madera: flauta traversa, oboe, clarinete y fagot; de vientos–metales: trompeta, trombón, saxofón, corno francés y tuba; y de percusión indeterminada: bombo, platillos y pandereta. La estructura de la canción también es clásica, con una Introducción Instrumental y Vocal a cargo de un coro, desplegándose musical y poéticamente de la siguiente manera: Coro/Estrofa1/Estrillo/Estrofa2/IntermezzoInstrumental/Estrofa3/Estrillo/Intermezzo/Coda.

El músico y profesor chileno Ernesto Maldonado (2022) señala que entre los elementos musicales de la canción hay una melodía clásica que se establece y diferencia claramente las líneas melódicas de la introducción vocal, de las estrofas, estrillo y del final. Hay combinaciones armónicas de voces en el coro de la introducción vocal que son de tradición europea, mientras que el ritmo incluye la rítmica Pewenche adaptándola a la estructura de la forma–canción. Se combinan, además, diferentes timbres sonoros de diversos instrumentos tanto de la orquesta como de los instrumentos Pewenche dando una riqueza instrumental a la canción.

Maldonado distingue elementos sincréticos cuando se fusionan instrumentos de orquesta con instrumentos Mapuche o Pewenche. Está, además, la típica forma–canción, pero incluyendo aspectos melódicos y rítmicos de la cultura Pewenche. Por otra parte, se distingue y amalgama el

canto Pewenche y el canto operístico de la tradición europea. La herencia indígena se puede notar también en la expresión musical, la fuerza interpretativa, principalmente en la introducción vocal y en el ritmo. Se presentan también cambios de intensidad en la canción: de fuerte a suave. El músico agrega que en el ritmo hay presencia de esquemas rítmicos propios de música indígena, así como en el canto y en el uso de instrumentos Pewenche (comunicación personal, 2022).

La resignificación como obra de arte se puede traslucir claramente en algunas características de la obra según Ernesto Maldonado:

Recordemos que al tratarse de música Mapuche-Pewenche, esta tiene un carácter funcional en cuanto a sus ritos, ceremonias, danzas, celebraciones, etc. Ellos no poseían un lenguaje musical establecido, por lo que se hace necesario para su resignificado, transcribir sus cantos y danzas al lenguaje de la música para darle una visión más universal, respetando su forma de canto y su instrumentación. A través del rescate de cantos tradicionales, vía oral, generación tras generación, recopilan esas melodías, tratando de ser lo más fiel a cómo eran aquellas originales piezas musicales. Transmitir el *chedungun* dentro de los cantos tradicionales, ya sea en el rescate de viejas canciones o en la recreación de esta música vernácula. (comunicación personal, 2022)

El académico dice que la resignificación en la música es un elemento que la enriquece, es un volver atrás de manera cíclica e ir recogiendo elementos antiguos uniéndolos con otros modernos, en una constante espiral que jamás acabará. Para él se trata de todo un trabajo filosófico y de nuevas expresiones del arte. En la resignificación se puede entender la identidad como un elemento siempre distinto, como señala Bolívar Echeverría en *Definición de la cultura* (2010) se da una dinámica dialéctica en la cual la identidad pierde su substancia para acoger otra provocando un momento de fundación de la identidad, que se instaura como nueva en su síntesis:

No es un capricho. Hay algo en la música que permite que sus elementos más básicos permanezcan, pero lo demás evoluciona, se pierde, avanza, retrocede, rescata elementos antiguos y los vuelve a hacer nuevos. Hay mucha música que uno le encuentra sentido solo en relación con su tiempo, con nuevas partituras o tipologías, como por ejemplo la Sinfonía del Fin del Mundo. El arte se va reversionando conforme a lo que está pasando en la sociedad, lo que van sintiendo, experimentando. Por ejemplo, hoy se escribe pensando en la posibilidad de que el mundo se acabe luego. (Maldonado, comunicación personal, 2022)

En un mundo globalizado se fusiona todo. Es muy difícil encontrar pureza musical hoy. A la tradición se le agregan elementos modernos y nuevos y le dan otro sentido. La identidad no es una, sino que está formada de muchas identidades divergentes, entre estas, el sujeto elige unificarse en torno a una de ellas:

El Tenor Pewenche tiene raíces indígenas profundas, pero recurre y las globaliza en la música popular, y también lo hace a través del lenguaje actual de la música europea. Quizá si fuera más autóctono no tendría la misma audiencia universal y quizás por eso ingresó en el canto lírico o en la música popular. No está mal. ¡Está muy bien! Es la posesión del músico. Se mezclan dos mundos. Es interesante su aporte porque hace que se conozca más de nuestra cultura originaria en Europa o Estados Unidos. (Maldonado, comunicación personal, 2022)

Al sentirse representante y embajador, Miguel Ángel Pellao no reniega de su propio proceso de resignificación artística y musical. Señala que cuando le preguntan cómo concilia el canto lírico o popular con su raíz Pewenche “les contesto esta pregunta al final del concierto” (2021), y es así como después la pregunta cambia, porque la música y su fusión hablan por sí mismas. Se muestra orgulloso del mensaje, de sus canciones que se expresan o se cantan por

aquellos al que el poder hegemónico ha silenciado, los que no tienen voz u oportunidades en Chile y del mismo modo, él se manifiesta satisfecho del acercamiento cultural hacia lo otro, lo no-pewenche, hacia aquellos que exceden el límite de su comunidad.

Miguel Ángel Pellao menciona el primer concierto sinfónico, *Wetripantu*, en el Teatro Municipal, donde se convocó a los Mapuche que viven en Santiago: “fue mágico, un momento épico” (2021) recuerda. La mezcla de instrumentos musicales occidentales con los Pewenche–Mapuche, así como los dos idiomas, sirven para proyectar distintos discursos relacionados con la historia, la identidad y el momento presente de la cuestión indígena en Chile. Para este artista lo propio se traduce en compartir códigos culturales comunes con su pueblo y más que usar un tipo de música que pudiera tomar distancia con su etnia, él la utiliza como herramienta para llegar a un público mucho más amplio con un mensaje de reivindicación de las tradiciones Pewenche; la música popular incluso puede servir como una recuperación de derechos culturales, no solo de la recuperación de terrenos ancestrales o del lenguaje. Este artista considera que todas las expresiones son válidas en la medida que no se trastoque lo esencial, el contenido espiritual, o que se traicione la verdad histórica de su pueblo.

La presentación de Miguel Ángel Pellao en los diversos escenarios chilenos también da cuenta de este mestizaje social que se produce frente a un público tanto chileno como Pewenche–Mapuche. Por ejemplo, en los intervalos entre una canción y otra, utiliza su lengua junto a gritos armónicos originarios llamados *afafán*, que pueden ser interpretados como aplauso o regocijo para conseguir el *newen* o fuerza, y seguido habla en español empleando incluso términos coloquiales y chilenismos como “cachay” o “cáchense”, mezclándolos con el aplauso cuanto símbolo occidental de aprobación y regocijo. Utiliza el humor y realiza pequeñas imitaciones de personajes culturales o televisivos chilenos. Por supuesto, ha de tenerse en cuenta que dependiendo del

escenario, será su interacción con el público. Si la presentación es formal, como el Teatro Municipal de Santiago, el cantante no se permitirá este juego coloquial y atrevido, pero si es en otro ambiente informal, él consentirá esta espontaneidad. Miguel Ángel Pellao también interpreta canciones en español, pero salpicados de vocablos Pewenche o Mapuche, lo que le confiere a la canción una modalidad bilingüe. Además, en los escenarios informales, resignifica hechos de la contingencia que afectan al *Wallmapu* y lo hace desde una visión crítica e irónica, tomando una postura política frente a estos hechos, por ejemplo, como es el caso del asesinato de Camilo Catrillanca, comunero Mapuche muerto por Carabineros de Chile. En sus presentaciones se produce un constante diálogo con el público, incluso con aquellos que se consideran chilenos y que apoyan sus reivindicaciones.

#### **4.3 Resignificación Artística *Pewen* de Tannya Ormeño Treca**

Para explicar la resignificación, Echeverría recurre al concepto de “codigofagia”, una idea compleja que explica el proceso en que los indígenas del nuevo mundo se dejaron devorar por la sociabilidad del conquistador, pero esta actitud no fue ni es pasiva, sino activa:

El mestizaje cultural ha consistido en una “códigofagia” practicada por el código cultural de los dominadores sobre los restos del código cultural de los dominados. Ha sido un proceso en que el devorador ha debido muchas veces transformarse radicalmente para absorber de manera adecuada la substancia devorada; en el que la identidad de los vencedores ha tenido que jugarse su propia existencia intentando apropiarse de la de los vencidos. (Echeverría, 2001, p. 63)

Como señala Arismendi (2014), Echeverría plantea que al usar el campo instrumental del vencedor, los indios dieron a los objetos formas inesperadas e impensadas tanto por ellos como por los vencedores:

Jugando a ser europeos, no copiando las cosas o los usos europeos, sino imitando el ser europeo, simulando ser ellos mismos europeos, es decir, repitiendo o “poniendo en escena” lo europeo, los indios asimilados montaron una muy peculiar representación de lo europeo. En una representación o imitación que en un momento dado, asombrosamente, había dejado de ser tal y pasado a ser una realidad o un original: en el momento mismo en que, ya transformados, los indios se percataron de que se trataba de una representación que ellos ya no podían suspender o detener y de la que, por lo tanto, ellos mismos ya no podían salir; era una “puesta en escena absoluta”, que había transformado el teatro en donde tenía lugar, permutando la realidad de la platea con la del escenario. (Echeverría, 2010, p. 191)

En este sentido, es muy interesante revisar la obra de Tannya Ormeño Treca a la luz de este proceso semiótico de mestizaje, haciendo una lectura “codigofágica” de los contenidos, contexto de producción y circulación para reconocer las formas de transferencia y apropiación de códigos culturales por parte de la artista.

El primer rasgo por señalar es que Tannya Ormeño Treca no solo pinta paisajes, lo que hace es dibujar a su pueblo, realizando de paso, una reconstrucción social. El paisaje es así una metáfora. Como dice el poeta Mapuche Elicura Chihuailaf: “La poesía/la poesía es un gesto/un sueño/el paisaje” (2019, en línea). De esta manera, la artista construye estas nuevas significaciones dotada de un poder lingüístico-comunicativo que explica o expone su propia cultura desde otro ángulo, para ponerle nombre a algo hasta ahora innombrado. Metáfora viene del griego *μεταφορά* y significa llevar a otra parte, transportar, trasladar, (Boquera Matarredona, 2006, en línea). Un signo es sustituido por otro con el que comparte un rasgo semántico común. En la pintura *Pewen*, el pueblo Pewenche no aparece en el cuadro de forma explícita, pero allí está: en los *pewen*, en el volcán Callaqui, en la luna, en las estrellas y en el cielo. Es su pueblo representado en toda su

belleza y misterio, como también explicita su relación con la naturaleza que lo rodea; un pueblo que en la pintura aparece con trazos y colores muy definidos como una forma tácita de decir que su pueblo sigue ahí, pese a todos los intentos por disminuirlo o eliminarlo. La metáfora se escribe pictóricamente con elementos nuevos, venidos desde fuera, extranjeros a la cultura, oleos, acrílicos, lienzos, que no son más que herramientas útiles para transmitir este mensaje simbólico de identidad y sobrevivencia.

Un segundo elemento de resignificación es lo político-social. Tannya Ormeño Treca, como ya se explicitó, no exhibe una pintura *naif*, ingenua, o meramente naturalista. Su pintura tiene un mensaje que está más relacionado con lo político en el arte, tal como lo ha definido Nelly Richard:

Lo “político” no puede desligarse de lo “cultural”, ya que las imágenes producen imaginarios y que estos, a su vez, activan o bien desactivan la imaginación crítica para anticipar cambios o deconstruir hegemonías. Explorar la esfera de lo “cultural” es indispensable para desentrañar el modo en que un determinado régimen de signos, valores y representaciones pone en discurso y en imágenes las visiones de mundo, las creaciones y los pensamientos que refuerzan el orden social o que lo desajustan. (2015, p. 75)

La apelación a los símbolos de poder Pewenche se encuentran en las araucarias, el volcán, la luna, las estrellas y la cruz dibujada en cada *pewen* y, como ya se constató, en sus significaciones apelan a lo más poderoso de su cultura de la que tanto escribieron los historiadores. El historiador Leonardo León (1999) rescata la siguiente descripción en *A description of Peru de 1793*, escrito por mano anónima: “Los pehuenches son, entre todas estas naciones, los más atrevidos y aguerridos” (Anónimo, atribuido a Haenke, como se citó en León, 1999, p. 21).

Ahora bien, referirse a que son poderosos no significa remitirse a un poder con los parámetros hegemónicos, sino a uno basado en la entrega y la unión con la naturaleza o la madre

tierra, la *ñuque mapu*; por consiguiente, la artista refleja esta energía, fuerza y vitalidad de los seres que la habitan en los *pewen*, y estos son en verdad macho y hembra, hombre y mujer, existiendo un traspaso simbólico entre hombre-mujer y *pewen*. Es de suma importancia entender que el término “simbólico” escapa a la concepción occidental, por cuanto este vocablo no se utiliza como una mera representación de la realidad, no es una metáfora, ni una analogía, no corresponde a ninguna figura literaria o retórica: el Pewenche siente que es hijo de la araucaria y son los sobrevivientes que permanecen, al igual que los árboles, por miles de años intactos. Dada esta visión cosmológica, ellos sienten que son uno en su estrecha relación con la naturaleza y todos los seres que la involucran, pero no solamente uno física o materialmente, sino uno en su relación espiritual, porque todo ser existente posee un espíritu, con lo cual, comprendiendo lo antes expresado, la pintura de Tannya Ormeño Treca se convierte en un texto político en tanto, como ella señala, refuerza la idea de que el pueblo Pewenche sigue presente a través de su propio linaje, no ha muerto ni desaparecido, continua luchando y hoy más que nunca. El mensaje político también es dual, por un lado hacia las amenazas externas y, por otro, hacia su propia comunidad, es decir, un llamado a la conservación de los tesoros culturales y ambientales que marcan su propia existencia como son el *pewen* y el agua. La artista pinta y resignifica estas amenazas en su cuadro, tratando de alguna manera de apelar a una cierta eternidad, a una continuidad pictórica que da testimonio de lo que fue: “que a través de esto iba a mostrar cómo era el territorio anteriormente. Que valoremos, arte, cultura, paisajes naturales que nos inspiran a hacer arte” (Ormeño, comunicación personal, 2021).

Y esta resignificación la hace también con una mirada femenina, de mujer sabia, llena de talentos, quien recibe el poder de su madre, de su abuela y con el vigor y fuerza recibido de sus otras ascendientes. Su mirada no es neutra, es una mirada de mujer joven, que se abre a la vida,

ocupa su libertad para crear siguiendo los dictados de la naturaleza y, cuanto mujer, elige un posicionamiento, ya que ella ha crecido en un mundo de activistas, dirigentas, emprendedoras que buscan su propio camino, junto con el apoyo de las nuevas generaciones que están abiertas a que las mujeres manifiesten con orgullo su propia impronta como creadoras y artistas. Algunas veces también se halla en solitario, desafiando a su propia cultura cuando alguien con resabios machistas considera que el papel de la mujer es únicamente ser madre, sanadora, artesana o huertera, o cuando la sacralidad de su identidad no permite que esta sea plasmada en la tela. Lo femenino se traspaasa también en su mirada, en los detalles que introduce en cada objeto de su pintura y que reconstruye a través del pincel.

Uno de los problemas más delicados que enfrenta Tannya Ormeño Treca como artista son los límites de su trabajo, ya sea creando o resignificando los aspectos de su cultura:

A veces uno se cuestiona si es lindo, si estaba bien lo que estaba haciendo. Es complejo, sobre todo en el tema cultural, porque hay cosas que podemos pintar cosas que no. No voy a pintar un *nguillatun* o una ceremonia. Hay que tener mucho cuidado. Con la pintura se cuestionan ciertas cosas, pero la gente es bien celosa con la cultura. Hay cosas que se deben mostrar y cosas que deben permanecer ocultas. (comunicación personal, 2021)

El gesto artístico-político de la creadora es, por tanto, acotado, entendiendo que los límites los marca su propia tradición. A diferencia de Miguel Ángel Pellao, la pintora traza sus fronteras con claridad, sabe que hay silencios que se deben respetar, espacios que no se pueden traspasar, márgenes que coartan aquello que se no puede socializar con los otros, con los extraños, con los no-pewenche. Estos elementos involucran lo que es sagrado y no todo lo sagrado se puede pintar, hacer público o relatar. El secreto protege del desvelar, no tanto porque está oculto, sino porque pertenece a un ámbito sacro. Por ejemplo, hay ceremonias en la cultura Pewenche para reestablecer

la salud a través del gesto de santiguar, hay personas escogidas que lo hacen y sus detalles se mantienen en reserva, como si la fuerza del rito dependiera de la reverencia de los involucrados. Cuenta el historiador Leonardo León que el misterio de esta etnia cautivó tanto a los primeros españoles que pensaron que la mítica Ciudad de los Césares podía estar enclavada en territorio Pewenche:

La fascinación que ejercía la presencia de una ciudad semiencantada, abundante en riquezas y que se mantenía completamente aislada del resto del mundo europeo, lograba derribar las dudas aun de los más escépticos. (León, 1999, p. 63)

Esta imagen fantástica creada por el invasor no se condice con la realidad Pewenche y alimentó más el recelo de este pueblo en los espacios fronterizos. El secreto se convirtió tanto en una defensa como una tradición frente a lo extraño y, en este contexto, la artista Tannya Ormeño Treca, que creció y vive en Callaqui, marca límites más estrictos que Miguel Ángel Pellao, cuya infancia pasó entre los *winkas* de Santa Bárbara y luego viajó a Europa. La pintora está mucho más cerca de las ceremonias, las tradiciones, las costumbres propias y, por esto, siente como deber realizar la filtración de contenidos aptos para ser vistos por lo no-pewenche. Por eso su cuadro tiene algo que devela y algo que esconde, de este modo lo que el receptor verá será muy distinto si es parte del pueblo como si no; son dos mundos que se presentan en la misma obra, con un lenguaje similar, pero con sentidos muy distintos.

Un tercer elemento en que se juega una reinención de sentido tiene que ver con la memoria. Hay un trabajo muy interesante en su cuadro con el tema del pasado, porque el paisaje es, en cierta forma, una utopía. Si el visitante va al territorio Pewenche, se encuentra con la tierra invadida por el cemento de las represas, el paisaje interrumpido por las torres de alta, media y baja tensión de transmisión de energía eléctrica, los caudales vaciados de agua, la basura en las orillas

de los caminos, el asfalto serpenteando por los montes y, sobre todo, decenas, cientos y miles de hectáreas de pino insigne de las forestales modificando el paisaje. Entonces, se podría decir que la artista pinta el pasado:

Hay paisajes que pinto del territorio, pero hay paisajes que existieron hace mucho tiempo y por la intervención de terceros ya no existen. Ya no están porque hubo incendios, etc. a causa de terceros, las centrales hidroeléctricas. Los paisajes son un antes del territorio y lugares que antes eran mágicos y ahora los veo con basura o la gente no los cuida. Que a través de esto vengo a mostrar cómo era el territorio anteriormente. (Ormeño, comunicación personal, 2021)

Es curioso que una artista joven se detenga en el pasado, pero uno que busca la construcción de un futuro diferente para ella misma y las nuevas generaciones, porque su pueblo no puede mirar hacia adelante ignorando lo que fue, lo que ha sido, sus luchas y sueños alimentados generación tras generación, su cultura identitaria arraigada en lo más íntimo de su ser, de su ser-Pewenche. Tannya Ormeño Treca recurre al pasado para transmitir un mensaje y decir que pese al dolor y al sufrimiento de este pueblo, en este hay vida. El cuadro, aunque muestra un paisaje ideal, muestra también la existencia de los Pewenche que se niegan a morir.

Esta creadora se reconoce con una identidad absolutamente enclavada en el corazón de la cosmovisión de su pueblo, para ella es su vida, y por tanto su expresión artística tiene algo de mágico, de milagroso que viene de la deidad superior a través de una visión y señala, “este don me lo dio dios” (Ormeño, comunicación personal, 2021), y queda plasmado en la sacralidad presente en su cuadro: “...el llamado perimontun, o “visión”. Tal como aparece documentado, es como un milagro, un agüero, un prodigio, algo incluso sobrenatural (una señal de la divinidad), un hecho extraordinario, experimentado por algunos miembros de las comunidades” (Sánchez, 2014, p. 31).

Aunque algunos señalan que estas experiencias son privativas de las *Machi*, en las comunidades del Alto Biobío las pueden experimentar hombres y mujeres, viejos y jóvenes de su pueblo. No son sueños, *pewma*, o cuentos, *epiew*. Las visiones son *ngütram*, es decir, situaciones absolutamente reales:

Siempre hay algo inusual en este encuentro que lo distingue de un evento ordinario. Por ejemplo, animales inmóviles, agua brillante, luz extraña [...] cuando alguien experimenta un *perimontun* pierde el sentido, la lucidez, la razón, la orientación en el tiempo y en el espacio mientras dura. (Sánchez, 2014, p. 33)

De igual modo, Tannya Ormeño Treca siente que su necesidad de comunicar le viene también de otra experiencia interior vital: “paisajes que están en mí, en mis sueños” (comunicación personal, 2021). Pintar para la artista es, entonces, una experiencia mística muy profunda, un don, un regalo que debe explorar: “una vez me contaron un sueño, que fue de otro *lamnien*. Soñaron conmigo y me dijeron que mi talento era para mostrar mi cultura, mi territorio, haciendo un llamado a que lo cuiden, lo respeten” (comunicación personal, 2021).

Los *pewma* o sueños son, por esto, absolutamente vitales para la artista junto a sus visiones personales o *perimontun* y ello, de alguna manera, queda reflejado en el cuadro a través de una imagen que más parece una experiencia onírica que cotidiana. Los sueños son espirituales, rituales y simbólicos para la comunidad y la pintora, no solo como un elemento religioso, sino como fuente de inspiración que se abre a romper con la línea del tiempo tradicional. Los *pewma* entre los Pewenche también transmiten sabiduría. Se constata entonces, que la artista tiene dos maneras de recibir inspiración, la creadora piensa que parte de sus talentos le son dados a través de las visiones, *perimontun* y los sueños, *pewma*. Paisajes que ella debe plasmar en las pinturas como la analizada:

Principalmente me enfoco en los paisajes que están en el territorio, pero la mayoría son las cosas que sueño. Voy sacando las imágenes, me dejo guiar mucho por mis sueños. Si sueño pintando es que tengo que hacerlo. (Ormeño, comunicación personal, 2021)

Es aquí como, a juicio de Echeverría, los códigos tradicionales del arte pictórico de raíz europea se vuelven otra cosa intervenido por esta intertextualidad cultural que, además, admite otra capa, que se refiere a un elemento que se halla implícito en su cuadro.

Tannya Ormeño Treca, además, tuvo una experiencia que es trascendente para una mujer Pewenche y que es parte de la cosmovisión identitaria de este pueblo. Ella recibió su *chegüi* o *cheüy*, o nombre, mediante su participación en un *lakutun*, un ritual donde una persona distinguida por su prudencia o sabiduría le entrega su nombre o parentesco a alguien más joven en generaciones alternadas, produciéndose un lazo de parentesco fuerte y real. Este *chegüi* funciona paralelamente a los nombres *winka*, inscritos en el Registro Civil chileno al momento de nacer. Si las personas que pasan a compartir un mismo nombre no son parientes, luego del *lakutun*, generan una suerte de identidad entre ellos, lo que se expresa en el término recíproco *laku* que emplean para denominarse mutuamente:

El parentesco ritual derivado del sistema *laku* crea una suerte de límite relacionado con la afirmación de una mismidad Pewenche en su diferenciación con el resto de las poblaciones mapuche y, por supuesto, *winka*. Este sentimiento parental es hecho explícito a través de la voz “pariente” que la mayoría de la gente usa en el Alto Biobío para referirse a otros Pewenche al saludarse. Este uso es diferente de la voz “nuestra sangre”, empleada en referencia a los mapuche-no-pewenche, de otras áreas geográficas. En efecto, el sistema *laku* posibilita la imaginación de un colectivo que en términos parentales es absolutamente

real. Si los Pewenche se llaman mutuamente “pariente”, es porque en realidad eso es lo que son. (González, 2018, p. 65)

La artista está esperando ahora que un sueño o *pewma* le revele el significado de su nombre o *chegüi* que le fue entregado por otro miembro de su comunidad, para poder firmar sus cuadros:

Los sueños o *pewma*, nos lo entregan desde arriba. Son como mensajes que nos ayudan a ciertas situaciones en la tierra, para mí son super importantes. Hay diferentes tipos de sueños, buenos y malos. En lo personal soy muy creyente de mis sueños, sobre todo ahora que estoy pintando surgen diseños y otras cosas. (Ormeño, comunicación personal, 2021)

De este modo, el cuadro de Tannya Ormeño Treca no solo es onírico en cuanto a su visualidad, sino también porque el paisaje surgió de la inspiración proveniente de un sueño revelador de lo más profundo de su sustrato espiritual.

Así, la artista se halla entre dos mundos: profundamente inmersa en su patrimonio identitario cultural, y por otra parte, accediendo a estudios, redes sociales, herramientas y tecnologías que le dan otro soporte textual del que carecían sus antepasados. Se crea, por tanto, una-otra obra de arte con más libertad, sin reparar en la rigidez de un patrimonio o de un mensaje determinado:

Buscamos todas las instancias en las que los artistas se puedan hacer visibles, que los jóvenes puedan mostrar su arte a través de sus plataformas. Que valoremos y cuidemos el arte, la naturaleza porque es una inspiración para las nuevas generaciones y sigamos compartiendo más de nuestro trabajo. (Ormeño, comunicación personal, 2021)

Cierto es que la cultura es líquida, dinámica y se halla en constante cambio. Incluso si una nación no estuviera en riesgo de ser dominada por otra y se hallara aislada, igualmente desde su interior se producirían movimientos y ajustes imposibles de detener por múltiples factores que les

son propios. Con cuanta mayor razón, entonces, habría de darse una identidad evolutiva y cambiante en un pueblo avasallado por los intercambios y hegemonías de los conquistadores. Más aun así, el pueblo Pewenche ha abrazado su cultura identitaria, apoderándose y resignificando los elementos expuestos por el conquistador manteniendo una unión férrea, percibiéndose a sí mismos en esta identidad que le es propia, más allá del devenir espaciotemporal provocado por la sociedad occidental o las circunstancias. Siempre se reconocen a sí mismos como sí mismos. Esta es la situación especial a la que se refiere Bolívar Echeverría en una de las características del mestizaje:

Hay mestizaje que es el de los indios que son expulsados a las regiones más inhóspitas. Estos indios no se dejan devorar, aunque estén golpeados y sus culturas sean irreconstruibles o estén prácticamente muertas. De todas maneras defienden ciertos elementos, ciertos escombros de sus viejas culturas, muchas veces al amparo de la supervivencia de las lenguas antiguas [...] son indios que se auto reconstruyen, incluyendo en ello ciertos elementos de la cultura europea que no los ha aceptado. (Echeverría, 2011, p. 86)

Las expresiones artísticas de Miguel Ángel Pellao y de Tannya Ormeño Treca exhiben una identidad nueva y tal vez se podrá aseverar, por tanto, que la identidad del pueblo Pewenche también es una identidad reelaborada: y sí, es una identidad nueva, porque en algunos aspectos ha variado, sobre todo en su expresión identitaria. Pero lo trascendente es que continua siendo su identidad, aquella que los unifica y que le brinda su razón y su motivación de ser-Pewenche. Si es más o si es menos parecida a la identidad de la sociedad chilena o a la del conquistador, o si cuantos elementos ha “devorado” de la cultura occidental, es un hecho que no los disgrega como sociedad originaria, por el contrario, es este un recurso y una característica que los unifica aún más desesperadamente.

## Conclusiones

“En Chile existen comunidades cuya lengua, religión, valores e historia son diferentes del resto de la población. Desde siglos ocupan y se identifican con el mismo territorio” (Salazar y Pinto, 1999, en línea). Esta es la declaración de dos escritores que constatan la existencia de estos pueblos, pero que, en la realidad y en el devenir de la República de Chile han sido ignorados por el Estado y la sociedad chilena, y tampoco ha sido argumento de respeto para los pueblos originarios. Es esta la situación en la que ha estado sumido el pueblo referido en esta tesis.

A lo largo de este trabajo se ha expuesto la existencia viva y singular de la etnia Pewenche pese los intentos de invisibilizarla y exterminarla con el fin de apoderarse de su territorio y riquezas naturales.

Este pueblo, además, posee características culturales, sociales e históricas que lo distinguen de otros pueblos originarios, un pueblo que, al pasar de los siglos, sigue manifestando sus particularidades, más aún, luego de la ofensiva política y económica que vivieron desde la década de los '90 (siglo XX) en adelante. Bengoa (2000) señala que lo primordial ha sido la defensa de su autonomía y pertenencia a un territorio y a una etnia, de este modo las nuevas generaciones expresan con renovado ímpetu una herencia ancestral, pero resignificada a la luz de las influencias que han recibido en contacto con los no-pewenche. Esto hizo que se manifestara con mayor fuerza la necesidad de cultivar, exhibir y rescatar sus propios elementos identitarios a través de expresiones como el arte, generándose una actividad creativa sin precedentes de parte de la juventud Pewenche.

Se ha de entender que los Pewenche originalmente son un pueblo que vive, habla, y se expresa en forma creativa y poética en sus diversas facetas, pero siempre de manera holística recogiendo y guardando para sí mismo su propia tradición.

Después de padecer el horror del exterminio, del robo y del arrinconamiento, las generaciones más jóvenes hicieron gala de la apropiación y “devoramiento” de los signos europeos, en este caso del arte y de las expresiones artísticas y de todos los elementos materiales que se necesitan para expresarlo. Los artistas jóvenes fueron capaces de extraer una parte de su expresión holística y presentarla de manera escindida o aislada, o sea, como una expresión artística única, pero sin abandonar por esto su significancia identitaria. Es así como recurrieron a herramientas foráneas para entregar un mensaje de fortaleza e integridad cultural a su propio pueblo y también al resto de los habitantes del país, es decir, a pesar de que su identidad sufriera algún modelamiento, esta retendría la esencia misma de su cultura identitaria. Pero la manera de presentar al mundo su identidad ya no sería la misma, sino una nueva, siendo una resignificación de lo intrínsecamente poseído.

Se ha expuesto a lo largo de este trabajo dos caminos creativos muy diferentes de dos artistas Pewenche que buscan resignificar, de manera propia y personal, elementos de su identidad cultural frente al conflicto que implica en Chile reconocerse parte de una etnia ancestral. Miguel Ángel Pellao lo hace de manera muy libre en distintos escenarios nacionales e internacionales, dando a conocer abiertamente elementos que autodefinen sus propias raíces. Sin reparos, usa la música popular y el *bel canto* para expresar cómo se ve a sí mismo, a su pueblo y su interrelación con “lo chileno”, asumiendo que para él lo más importante es el mensaje. En cambio Tannya Ormeño Treca, es más controlada, más sutil y responde de manera más limitada a su propia tradición étnica, respetando códigos culturales esenciales para su pueblo, en donde forma y fondo son igualmente importantes para ella, manteniendo un cierto velo de misterio en esta apertura de su arte a lo público, a lo no-pewenche, gracias a los elementos culturales que incorpora en su propia expresión artística.

Ambos comparten eso sí objetivos muy similares. En primer término expresan su origen étnico abiertamente, sin vergüenza ni temor, exponiendo que pertenecen a un pueblo ignorado o invisibilizado especialmente por parte del Estado chileno que ni siquiera los distingue políticamente. Ambos se reconocen pertenecientes a un pueblo que tiene similitudes y una historia en común con los Mapuche, pero a su vez, se autodenominan como miembros de un pueblo separado: el Pewenche.

Los dos artistas toman una postura política clara, respecto del rechazo o repudio hacia su pueblo que ha surgido tanto del Estado, de las autoridades gubernamentales, como del resto de los no-pewenche o *winka* que niegan la existencia de sus raíces ancestrales indígenas y que desconocen o solapan las masacres o abusos ocurridos en diferentes épocas y, también, respecto de la reivindicación que le corresponde recibir a su pueblo. En sus obras, ambos incorporan y resignifican este elemento político como parte de su mensaje artístico, el cual no se posibilita escindir de su lucha, porque este es parte clave de los elementos identitarios Pewenche de las recientes generaciones.

La acción política se traduce en demandas y protestas por la segregación, la pobreza, la muerte, la tala del *pewen*, el despojo de sus tierras y el agua, entre otros recursos naturales, así como por la precariedad de la existencia y la vida misma. En un sentido contemporáneo su postura es nueva porque eligen romper con el hermetismo y el anonimato que caracterizó a esta etnia durante varios siglos, dando a conocer ahora un mensaje que declara y manifiesta su influjo y aporte a una sociedad mestiza como la chilena: la mayor parte del habitante conlleva en sus venas sangre Pewenche (así como de las otras etnias), invitando al ciudadano común a comportarse y ser parte de esta nueva etnia, en esta nueva era. Es de suma importancia entender que existió un antes y un después de la construcción del lago artificial o la central hidroeléctrica *Pangue*, lo que

cohesionó su cultura identitaria ya sin retroceso. Como dice el antropólogo Marcelo González, es muy probable que la situación contemporánea de criminalización masiva de lo Mapuche haya fortalecido una adscripción étnica Pewenche, (2018, pág. 61).

Miguel Ángel Pellao y Tannya Ormeño Treca se autodenominan embajadores de su cultura. Se sienten llamados a dar a conocer aspectos relevantes y desconocidos de su propio pueblo, ya sea hacia el exterior o al interior de sus comunidades. Ambos trabajan sus contenidos y se alimentan textualmente de la memoria histórica de su etnia, rescatándola del olvido y trayendo algunos elementos al presente, como son sus creencias, tradiciones y costumbres.

Ambos resignifican su propio trabajo artístico recurriendo a elementos culturales ajenos para darle mayor fuerza y penetración a su obra y a su mensaje.

Debido a su aislamiento geográfico, especialmente en la zona de *Trapa-Trapa*, se produjo una particularidad que ayudó en alguna medida a conservar las tradiciones culturales de la comunidad Pewenche, la que se mantuvo prácticamente intacta hasta la década de los '90 en el siglo XX, cuando llegaron las centrales hidroeléctricas y con ellas los caminos, las torres de alta tensión eléctrica y el modo moderno de vivir. Pero, sin excepción, historiadores, antropólogos, académicos y artistas se fascinan con el descubrimiento del modo de vida, las creencias y la cultura de los Pewenche. El hallazgo de estos artistas deriva en admiración, reconocimiento y respeto hacia su propia gente y sus batallas.

En este proceso, Miguel Ángel Pellao y Tannya Ormeño Treca han resignificado distintos elementos de su propia herencia artística creando un-otro tipo de arte. El lenguaje, la voz, los sueños, las visiones, los paisajes, el color pasan a convertirse en elementos muy distintos a los originales en ambos artistas al ser expresados bajo una mirada de crítica política o de reivindicación de su identidad al utilizar los instrumentos foráneos y de influencia europea. La

obra artística conlleva una significancia y una carga distinta. Este tipo de presentación de su obra puede ser aceptado o rechazado al interior de su comunidad así como en su diseminación cultural externa, pero lo cierto es que obedece a procesos individuales que encaran de manera muy particular y creativa su propia forma de ver la realidad y el arte. Es lo que Echeverría llamó la “codigofagia”:

La función protagónica de los indios en la reconstrucción de la civilización europea en América es tal vez lo más interesante de este proceso. Son ellos, los que reconstruyeron, no su código, sino el código de los europeos. Son ellos los que, al hacerlo, lo transformaron esencialmente desde dentro. La consideración de este proceso como interconexión "devorante" entre códigos me parece a mí que es mucho más adecuada que la que ve en él una mixtura o un híbrido, el injerto de una substancia cultural en otra. (Echeverría, 2022, en línea)

Este es un proceso histórico que está lejos de terminar y que es esencialmente doloroso, conflictivo, en un país que intentó eliminar lo indígena en aras de construir su identidad chilena. Como señala Echeverría: “es esta situación de desesperación la que los lleva, imposibilitados de reconstruir su propia civilización, a reconstruir la civilización europea devorándola desde adentro y construyendo de esa forma la peculiaridad de la cultura latinoamericana” (2022, en línea).

Los Pewenche no solo se han resistido al exterminio cultural, sino que han dado una lucha por su reconocimiento que no ha sido fácil debido a los intereses económicos que vulneran sus derechos. Incluso la comunidad presentó en el mes de febrero del año 2022 ante la Convención Constitucional 13 propuestas, y aun cuando fueron escuchados, su demanda principal por reconocimiento constitucional no fue acogida en la redacción de la nueva constitución, como sí

ocurrió con los Chango y los Selk'nam. Quizás el logro más importante para los Pewenche es el artículo 312 del borrador que establece:

La Constitución reconoce a los pueblos y naciones indígenas el uso tradicional de las aguas situadas en autonomías territoriales indígenas o territorios indígenas. Es deber del Estado garantizar su protección, integridad y abastecimiento, en conformidad a la Constitución y la ley. (Propuesta Constitucional, 2022, en línea)

Es de esperar que este cambio trascendental en el reconocimiento de los derechos de los pueblos originarios comience a modificar la configuración política y administrativa de Chile y que se abra a la riqueza de una diversidad cultural que se intentó destruir. Así lo expresa el alcalde Pewenche Nivaldo Piñaleo: “queremos asegurar nuestros recursos naturales para las nuevas generaciones, los niños y que reconozcan que existimos, que tenemos particularidades religiosas, culturales, políticas y sociales muy distintas” (comunicación personal, 2022).

Como dice la canción de Miguel Ángel Pellao, ser Pewenche; e hijo de las araucarias, tal como pinta Tannya Ormeño Treca, es un orgullo.

## Referencias

- Albert, C. (2019). Plurinacionalidad y reconocimiento de los pueblos: las demandas indígenas para la nueva constitución. *CIPER Chile*. [www.ciper.cl](http://www.ciper.cl)
- Álvarez, G. (1972). *Neuquén: Su historia, su geografía, su toponimia*. Pennsylvania, Estate University.
- Alvarado, M. (2016). Ausencias, visibilizaciones y valoración del arte y las culturas de los pueblos indígenas. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, (60). <http://revistaaisthesis.uc.cl>
- Aravena, P. (2019). *De las estéticas de la resignificación a las identidades emergentes: entre el hormigón, muralismo y procesos psicoambientales, el caso del museo cielo abierto en la población San Miguel, Santiago*. [Tesis instituto de estudios urbanos y territoriales. Pontificia Universidad Católica de Chile]. <https://estudiosurbanos.uc.cl>
- Ávila, I. (2014). *Vitalidad del chedungun y de la cultura pehuenche en estudiantes de dos establecimientos educacionales de Ralco, comuna de Alto Bío-Bío*. [Tesis de pregrado, Facultad de Educación y Humanidades, Universidad del Bío-Bío]. [http://repopib.ubiobio.cl/jspui/bitstream/123456789/1759/1/Avila\\_Antihuala\\_Isabel.pdf](http://repopib.ubiobio.cl/jspui/bitstream/123456789/1759/1/Avila_Antihuala_Isabel.pdf)
- Bajtín, M. (1998). *Géneros discursivos*. Siglo XXI Editores.
- Baquadano, M. (2004). *La batalla por Ralco*. Instituto de ecología política e Icaria Ediciones.
- Becerra, R. & Llanquinao, G. (15-17 de mayo de 2013). *Piwke: metáfora y metonimia del corazón en mapudungun*. [Ponencia] III Encuentro de Lenguas Indígenas Americanas (ELIA). Compiladoras del Libro de Actas, Malvestitti, M. & Dreidemie, P. Año 2014. 43-53. Universidad Nacional de Río Negro. <http://www.unrn.edu.ar>
- Bengoa, M. (2000). *Historia del pueblo mapuche*. Lomb editores.

- Bengoa, J. & Valenzuela, E. (1984). *Economía Mapuche: pobreza y subsistencia en la sociedad mapuche contemporánea*. PAS.
- Berrios, S. (2016). *El ADN de los chilenos y sus orígenes genéticos*. Editorial Universitaria.
- Bocara, G. (2005). Políticas indígenas en Chile (siglos XIX y XX). De la asimilación al pluralismo: el caso Mapuche. *Revista Nuevo Mundo*, (594). doi:10.4.000/nuevomundo.594. <https://journals.openinedition.org>
- Boquera, M. (2006). *Las metáforas en textos de ingeniería civil: estudio contrastivo español-inglés*, [Tesis Doctoral, Universitat de Valencia]. Servei de Publicacions. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=7150>
- Butler, J. (1997). *Excitable speech: a politics of the performative*. Routledge.
- Chihuailaf, E. (2019). *De sueños azules y contrasueños*. Editorial Universitaria.
- Censo chileno. (2017). [www.censo2017.cl](http://www.censo2017.cl)
- Correa, M. (2022). *Martín Correa: “El despojo forma parte de la memoria mapuche y constituye la base para los procesos de recuperación territorial” / Entrevistado por Paula Huenchumil*. Interferencia. [www.interferencia.cl](http://www.interferencia.cl)
- Dannemann, M. (1991). Las comunidades pehuenches y su relación con los proyectos hidroeléctricos del Alto Bío-Bío. *Revista Chilena de Antropología*, (10). <https://revistadeantropologia.uchile.cl>
- Davies, G. (2019). La resistencia de la ganadería: los pehuenches en la economía regional de Cuyo y la cordillera (1840-1870). *Historia (Santiago)*, 52(2), 341-372. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942019000200341>
- De La Cruz, L. (1806). *Viaje a su costa del alcalde provincial del muy ilustre cabildo de Concepción*. [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

- De Quiroga, J. (1656). *Compendio histórico de los más principales sucesos de la conquista del Reino de Chile hasta el año 1656*. [www.memoriachilena.gob.cl](http://www.memoriachilena.gob.cl)
- Dervin, F. (2016). *Interculturality in education*. Palgrave Macmillan.
- De Sousa Santos, B. (2014). *Derechos humanos, democracia y desarrollo*. DeJusticia-Centros de estudio de derecho justicia y sociedad.
- De Zúñiga, J. (1682). *Arte de la lengua general del reino de Chile*. [www.memoriachilena.gob.cl](http://www.memoriachilena.gob.cl)
- Díaz, Y. (2015). *Construcción del paisaje cultural Pehuenche: territorio de estudio: comunidad de Cauñicú en el valle del Queuco, Región del Biobío, Chile* [Tesis de pregrado, Facultad de arquitectura y urbanismo, Universidad de Chile] <https://bibliotecadigital.uchile.cl>
- Dietz, G. (abril-junio de 2017). Interculturality: an anthropological approach. *Perfiles educativos* 39(156)  
[https://www.researchgate.net/publication/320610639\\_interculturality\\_an\\_anthropological\\_approach](https://www.researchgate.net/publication/320610639_interculturality_an_anthropological_approach).
- Echeverría, B. (2001). *Las ilusiones de la modernidad*. Tramasocial.
- Echeverría, B. (2008). El ethos barroco y los indios. *Revista Espaimarx*.  
[www.espaimars.net/?p=7611](http://www.espaimars.net/?p=7611)
- Echeverría, B. (2010). *Definición de la cultura*. Fondo de Cultura Económica.
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. Era.
- Echeverría, B. (julio de 2011). *Modernidad, ethos barroco, revolución y autonomía / Entrevistado por Javier Sigüenza*. CyE, Año III, (5), primer semestre 2011.
- Echeverría, B. (2022). Mestizaje y codigofagia. [www.lai.fu-berlin.de/forschung/lehrforschung/wissenproduktion/lateinamerikanischer\\_intellektueller/bolivar\\_echeverria/m/index.html](http://www.lai.fu-berlin.de/forschung/lehrforschung/wissenproduktion/lateinamerikanischer_intellektueller/bolivar_echeverria/m/index.html)

- Eco, U. (1962). *Obra abierta*. Planeta Agostini.
- Eco, U. (1968). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Editorial Lumen.
- Eco, U. (1970). *La definición del arte*. Ediciones Martínez Roca.
- Eco, U. (1993). *Lector in Fabula*. Editorial Lumen.
- Encuesta CASEN. (2020). *En pandemia*. [www.observatorio.ministeriodedesarrollosocial.gob.cl](http://www.observatorio.ministeriodedesarrollosocial.gob.cl)
- Encuesta CRITERIA. (mayo de 2022). [www.criteria.cl](http://www.criteria.cl)
- Escobar, T. (2018). Arte indígena: el desafío de lo universal. *Revista Transas*.  
<https://www.revistatransas.com>
- Eyzaguirre, J. (1964). *Historia de Chile*. Editorial Zigzag.
- Figuerola, V. (2020). Racismo estructural en Chile: expresiones institucionales de la discriminación contra los pueblos indígenas. *Columna de opinión CIPER Chile*. [www.ciper.cl](http://www.ciper.cl)
- Fu, R. (2016). Las estrellas a través de las araucarias: la etnoastronomía mapuche-pewenche. *Boletín Museo Chileno Arte Precolombino*, 21(2).
- Gaete, A. (1998). Enfoques explicativos de los procesos de aculturación e identidad étnica en ámbitos de interculturalidad y sus proyecciones en la cultura mapuche. *Pentukun*, (9), 39-58. Universidad de la Frontera.
- Gedda, F. (Guionista y Director). (1987). Los últimos Pehuenches (Temporada 1) [Documental] *Al Sur del Mundo*. Canal 13.
- Gombrich, E. (1950). *The history of art*. Phaidon.
- González, C., Simon, J. & Villegas, K. (2008). Respondiendo a un mundo globalizado: cambios en la estructura de autoridad de los Pewenche. *Revista Sociedad Hoy*, (15). Universidad de Concepción.

- González, C. & Viveros, G. (2012). Fuerzas externas y cambio social en la etnia pehuenche: transformación social y pobreza producto de una larga historia de transgresión y violación de derechos. *Revista a contracorriente*, 9(2). Universidad de Concepción.
- González, H. & Valenzuela, R. (1979). Recolección y consumo del piñón. *Actas del VIII congreso de arqueología chilena*. 55-70. Ediciones Kultrun Ltda.
- González, M. & Bonelli, C. (2013). ¿Winka o katripache? Consejos prácticos para un Chile no racista. *Columna de opinión Diario Electrónico El Mostrador*. [www.elmostrador.cl](http://www.elmostrador.cl)
- González, M. (2018). El sistema lacu mapuche-pehuenche y los límites étnicos del parentesco. *Revista Antropología del Sur*. Año 5(10). <http://revistas.academia.cl>
- González, R. (2017). *Currículo cultural mapuche-pehuenche de tradición oral*. [Tesis de pregrado, Universidad de Granada] España.  
<https://www.dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=122411>
- Huiliñir-Curio, V. (2020). La huella marca la montaña: movilidad y articulaciones del Pueblo Pewenche en Alto Bío-Bío. *CUHSO*, 30(2), Temuco dez. 2020 Epub 1 noviembre 2020.
- JUNJI. (2021). *Lof Ricalma Epew*. [www.junji.gob.cl](http://www.junji.gob.cl)
- Krstulovic, J. (2019). Textiles ecuestres del Alto Bío-Bío. *Museo Historia Natural de Concepción*.
- Larraín, J. (2014). *Identidad chilena*. Editorial LOMB.
- León, L. (1999). Los parlamentos del toqui pehuenche Ancalamul de Malalhue. *Cuadernos de Historia*, 19. Departamento de Ciencias Históricas Universidad de Chile.
- Loncon, E. (2020). Felervpukey tayiñ che dugun. *Diario electrónico El Mostrador. Sección cultura*. [www.elmostrador.cl](http://www.elmostrador.cl)
- Manquepi, J. (s.f.) Ad-che kimun. Fundación Pewen. [www.issuu.com](http://www.issuu.com)

- Marchant, C. (diciembre de 2019). La práctica trashumante Pewenche en la Araucanía andina. *Revista de geografía Norte Grande*. <http://revistanortegrande.uc.cl>
- Mariño De Lobera, P. (1563). *Crónica del Reino de Chile*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com>
- Martínez, P. (1782). *La verdad en campaña. Relación histórica de la plaza, puerto y presidio de Valdivia*. [www.memoriachilena.gob.cl](http://www.memoriachilena.gob.cl)
- Mella, L. (2010). *Iconografía textil Mapuche* [Tesis de pregrado, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Escuela de Diseño, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl>
- Millabur, A. (13 de marzo de 2021). *¿Qué esperan peñis, machis y lonkos de la nueva constitución? / Entrevistado por Juan Quezada*. Diario la Tercera. [www.latercera.com](http://www.latercera.com)
- Molina, J. (1776). *Compendio de la historia geográfica natural y civil del Reyno de Chile*. [www.memoriachilena.gob.cl](http://www.memoriachilena.gob.cl)
- Molina, R. & Correa, M. (1998). *Territorio y comunidades pehuenches del Alto Bío-Bío*. Corporación Nacional de Desarrollo Indígena.
- Moreno, J. (2012). *Análisis semiótico para mejorar la interpretación de textos literarios*. [Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía, Universidad Central del Ecuador]. <https://www.dspace.uce.edu.ec>
- Muñoz, J. (2010). Aproximación a una definición de arte mapuche contemporáneo. [www.flacsoandes.edu.ec/cites](http://www.flacsoandes.edu.ec/cites)
- Namuncura, D. (1999). *Ralco, ¿represa o pobreza?* Lomb editores.
- Navarrete, C., Cartes, R. & Carrasco, C. (2013). Dislipidemias en comunidades pehuenches del Alto Bío-Bío chileno. *MEDISAN*, 17(1), 68-77.

- [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1029-30192013000100010&lng=es](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1029-30192013000100010&lng=es).
- Núñez De Pineda, F. (1948). *El cautiverio feliz*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com>
- O'Donnell, G. (1993). Estado, democratización y ciudadanía. *Revista Nueva Sociedad*, (128), 62-87. <https://nuso.org>
- Openhayn, M. (2002). El reto de las identidades y la multiculturalidad. *Pensar Iberoamérica: Revista de Cultura*. ISSN-e 1683-3783, (0), 2002. <https://dialnet.unirioja.es>
- Orellana, M. (1992). *Historia y antropología de la isla de la Laja*. Editorial Universitaria.
- Pairican, F. (2020). La disputa por la identidad. *Revista Santiago*. Universidad Diego Portales.
- Pairican, F. (8 de mayo de 2022). *Fernando Pairican historiador: “Cuando tú te atreves a resolver los conflictos étnicos también sanas a la sociedad no indígena” / Entrevistado por Andrés Gómez*. Diario La Tercera. [www.latercera.com](http://www.latercera.com)
- Pazuag. (2011). *Volcán Callaqui y araucarias desde Pemehue, Alto Bío-Bío* [Fotografía]. Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Volcán\\_Callaqui\\_desde\\_Pemehue.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Volcán_Callaqui_desde_Pemehue.jpg)
- Pellao, M. (2011). *Chile: Miguel Ángel Pellao: “Los chilenos llegan a ser enfermos de racistas” / Entrevistado por Pedro Cayuqueo*. [www.servindi.org](http://www.servindi.org)
- Pellao, M. (2018). Es Mi Orgullo Ser Pehuenche [Canción]. En *Wetripantu Sinfónico. Teatro Municipal de Las Condes*. Fmedios. [Video]. Youtube. <https://youtube.com/watch?v=yqJStw1vwQ4>
- Pellao, M. (2019). *Miguel Ángel Pellao, tenor pehuenche / Entrevistado por periodista*. Revista Nos Magazine. [www.nosmagazine.cl](http://www.nosmagazine.cl)

- Pellao, M. (2019). De Ñielol Vienen Bajando [Canción]. *Ganadora del Festival del Huaso de Olmué, 50° versión*. [Video]. YouTube. <https://youtube.com/wach?v=vaQGHwEa6zM>
- Pellao, M. (2021). *Tenor Pewenche / Entrevistado por Pablo Aranzaes*. Tele13Radio.
- Piñaileo, N. (2021). *Alcalde de Alto Bío-Bío solicita a CC consulta indígena que considere a todos los pueblos / Entrevistado por Camila Mennickent*. Radio Bío-Bío. [www.biobiochile.cl/especial/una-constitucion-para-chile/noticias/2021/08/18](http://www.biobiochile.cl/especial/una-constitucion-para-chile/noticias/2021/08/18)
- Podkul, T. (2002). Significados de diseños. Símbolos textiles mapuches. *Fundación Chol-Chol*. [www.cholchol.org](http://www.cholchol.org)
- Propuesta Constitucional. (2022). [www.chileconvencion.cl](http://www.chileconvencion.cl)
- Proust, M. (2022). *En busca del tiempo perdido*. Editorial Debolsillo.
- Purran, F. (14 enero 2020). *Pewenche Soy*. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/ZH89i5MaYo0>
- Recalde, M. & Berberían, E. (2005). *El arte rupestre de Argentina indígena*. Grupo Abierto Comunicaciones.
- Rekedal, J. (2010). Textiles mapuches y el trabajo de la fundación Chol-Chol. *Fundación Chol-Chol*. [www.cholchol.org](http://www.cholchol.org)
- Richard, N. (2015). Lo político en el arte: arte política e instituciones. *Hemispheric Institute*. Universidad Arcis.
- Riquelme, G. (1996). El principio tetraédrico en diseños textiles mapuches. *Revista Lengua y Literatura* *Mapuche*, 7(1). <https://revistas.ufro.cl/ojs/index.php/indoamericana/article/view/421>
- Rosales, I. (2017). Biblioteca del Congreso Nacional. Labor Parlamentaria. [www.bcn.cl/laborparlamentaria/wsgi/consulta/verParticipacion.py?idParticipacion=2095](http://www.bcn.cl/laborparlamentaria/wsgi/consulta/verParticipacion.py?idParticipacion=2095)

- Ruiz, V. (2015). La construcción de un paisaje ancestral: caso de las piñoneras en Alto Bío-Bío. *Revista Geográfica Del Sur* 6(9). <http://revgeosur.educ.cl>
- Salazar, G. & Pinto, J. (1999). *Historia Contemporánea de Chile*. Lom Editores.
- Sánchez, G. (2014). El gato Machi- Epew Pewenche. *Boletín de Filología*, 49(1), 195-218. <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/32427>
- Sánchez, G. (2014). Los Perimontun (Visiones) en la Cultura Mapuche (con especial referencia a cómo ocurren entre los Pewenche del Alto Bío-Bío). *Revista Chilena de Antropología*. (31), 31-46, 1° Semestre de 2015. Universidad de Chile.
- Sapag, L. (septiembre de 2005). *¿Se extinguieron los pehuenches? Hipótesis: viven en los genes y la cultura de los veranadores del Alto Neuquén*. [Ponencia]. V Congreso de Historia Regional. Junta de Estudios Históricos de Neuquén, Junín de los Andes, Neuquén. FLACSO.
- Sapag, L. (2013). *Los Veranadores del Alto Neuquén. Historia social y desafíos en la modernidad*. <https://sapag.com.ar>
- SENDA. (2016). Primer diagnóstico de consumo de alcohol de Alto Bío-Bío. [www.senda.gob.cl/prensa/regionales/biobio/losangeles](http://www.senda.gob.cl/prensa/regionales/biobio/losangeles)
- Silva, O. & Téllez, E. (1993). Los pewenche: identidad y configuración de un mosaico étnico colonial. *Cuadernos de historia*, (13). Departamento de Ciencias Históricas Universidad de Chile.
- Solar, T. (mayo de 1999). Relatos de la memoria de un pueblo amenazado. *Revista Última Década*, 7(10), 142-162. <https://ultimadecada.uchile.cl/index.php/UD/article/view/56310>
- Taroppio, D. (2021). *Pewenentu: cosmovisión, seres sobrenaturales y rituales de la cultura Pewenche*. Editorial Autores.

- Taylor, S. & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Ediciones Paidós.
- Téllez, E. (2017). La población pehuenche de la cordillera chilena en tiempos de la dominación española. *Cuadernos de historia*, (7), 195-207.  
<https://cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/CDH/article/view/47201>
- Todorov, T. (2010). *La conquista de América: el problema del otro*. Siglo 21 Editores.
- Tranamil, E. (9 de marzo de 2017) *Pewenche de Alto Bío-Bío es reconocida dentro de las mujeres destacadas de la región / Entrevistada por un periodista*, Diario La Tribuna.  
[www.latribuna.cl/cronica/2017/03/09](http://www.latribuna.cl/cronica/2017/03/09)
- Turra, O. (2017). Tensiones en la enseñanza y aprendizaje de la historia en contexto interétnico: Significaciones y experiencias escolares de jóvenes pehuenches. *Atenea*, (513).  
<https://revistas.udec.cl/index.php/atenea/article/view/74>
- Urquieta, C. (2013). La deuda del Estado y Endesa con los Pehuenches de Ralco. *Diario electrónico El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl>
- Vignati, M. (1953). *La araucanización de los indios pehuenches*. Eva Perón.
- Villalobos, S. (1989). *Los pehuenches en la vida fronteriza*. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Waldman, G. (2004). Chile: indígenas y mestizos negados. *Política y Cultura*. (21), 97-110.  
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26702107>
- Zabala, J. (2008). *Los parlamentos hispano-mapuche 1593-1803*. [www.memoriachilena.gob.cl](http://www.memoriachilena.gob.cl)
- Zúñiga, F. (2006). *Mapudungun. El habla mapuche*. Centro de Estudios Públicos.

## Bibliografía

- Ancalao, D. (2 de febrero de 2019). ¿El Mapuche es chileno? *Columna de Opinión Diario Electrónico El Mostrador*. [www.elmostrador.cl](http://www.elmostrador.cl)
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities*. Verso Editions.
- Barnett, H. (1954). *Acculturation and exploratory formulation*. 56. Editorial American Anthropology.
- Barros, D. (2010). *Historia General de Chile*. Editorial Linkgua.
- Catrileo, R. (22 de mayo de 2021). *La plurinacionalidad muchas veces es un eslogan que no aborda el debate profundo / Entrevistada por Héctor Campos*. Diario electrónico Uchile. <https://www.radio.uchile.cl>
- Cayuqueo, P. (2017). *Historia secreta Mapuche*. Editorial Catalonia.
- Consejo Mundial de Pueblos Indígenas. (1975). *Declaración Solemne*. [www.xumek.org.ar](http://www.xumek.org.ar)
- Convención Constitucional. (2021). *Interculturalidad, multiculturalidad, plurinacionalidad*. Glosario Constituyente. [www.plataformadecontexto.cl](http://www.plataformadecontexto.cl)
- Díaz, Y. (2019). *La poesía entra para ligar en mi canto el ser indígena y ser chilena. / Entrevistada por Nicolas Meneses*. Alphilia. [www.alphilia.cl](http://www.alphilia.cl)
- Encina, F. (1955). *Nuestra inferioridad económica*. (2ª ed.). Editorial Universitaria.
- Erikson, E. (1964). *Insight and responsibility*. Norton
- Eyzaguirre, J. (1964). *Historia de Chile*. Editorial Zigzag.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Gissi, J. (2016). *Sicología e identidad latinoamericana*. Ediciones UC.
- Guisande, Y. (junio-diciembre de 2009) Transculturación. Referente de sentido frente a la aculturización. *Revista digital Senidiap*. [www.discursovisual.net](http://www.discursovisual.net)

- Gundermann, H., Canihuan, J., Clavería, A. & Faundez, C. (2009). Permanencia y desplazamiento, hipótesis acerca de la vitalidad del mapuzugun. *Revista de lingüística teórica y aplicada*, 47(1), 37-60. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-48832009000100003>
- Hernández-Sampieri, R. (2018). *Metodología de la Investigación: las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*. Editorial Medi.
- Marín V. (2021). Eliminación de “República Chile”. Articulado del reglamento: reacciones y alcances de la decisión tomada en la Convención Constitucional. *Diario El Mercurio*. [www.mer.cl](http://www.mer.cl)
- Namuncura, D., Pinto, J., Pairican, F., Loncon, E., Cortés, L., Provoste, Y., Condori, D., Hucke, P., Licanqueo, E., Cuminao, C., Calfio, M., Huinao, G., Loncon, L. (2016). *Nueva Constitución y pueblos indígenas*. Pehuén Editores.
- Parker, C. (1995). Identidad, modernización y desarrollo local. *Revista Academia*, (1), 43-56. <http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/handle/123456789/92>
- Phinney, J. & Ong, A. (2007). Conceptualization and measurement of ethnic identity: Current status and future directions. *Journal of Counseling Psychology*. <https://static1.squarespace.com>
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO.
- Tajfel, H. (2017). *Grupos humanos y categorías sociales*. Editorial Herder.
- Ullán, A. & Hernández, M. (1990). Psicología social y conducta artística: el arte, entre el individuo y la sociedad. *Arte, Individuo y Sociedad*, (3), 147-151. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9090110147A>
- United Nations. (2008). *Estate of the world's indigenous peoples*. United Nations.

Voces en Lucha. (2015). *Maia-Maia Pewenche memoria y resistencia Mapuche*. [Documental].

Youtube. <https://youtube.com/watch?v=YaHfVDHvii4>

## Anexo



Miguel Ángel Pellao y su actuación en el Teatro Municipal De Las Condes con la canción *Es mi orgullo ser Pehuenche*: <https://www.youtube.com/watch?v=yqJStw1vwQ4>

## Canción "Es mi orgullo ser pehuenche"

Introducción Em A Em A Em

6 Em A C D Em  
Ah ah ah ah ah ah ah ah ah

14 **A** Em D Am Em  
Na-cía - lláen la cor - di - lle - ra don-deel frío es sem - pi - ter - no con es -

19 D Am Em Em  
qui - vas pri - ma - ve - ras y con - ge - lan - tes in - vier - nos don de fue - ron con - fi -

24 D Am Em Em C C  
na - dos ha-ceun si - glo mis an - ces - tros vil-men - te - de sa - lo - ja - dos

30 Am Am B B  
de to - do lo que fue nues - tro

34 Em A Em A Em A Em A

38 **B** G G D Am Em  
Es mior - gu - llo ser pe - huen - che mi no - ble pue-blean ces - tral li-ber -

43 Em Am B Em G  
ta-rio con-se - cuen-te lu-cha - dor y muy le - al El ol - vi - doel a - ban -

2

48 D Am Em Em Am  
do - no no nos han de do - ble - gar nues - tro piw - kees muy gran - dio - so na die

53 B Em **A** Em D Am  
lo pue - de ne - gar Cre - ción don - de sea - mal - ga - man de - ses - pe - ran - zay po -

59 Em Em D Am Em  
bre - za En don dea - la ñu - que ma - pu des - de ni - ño se res - pe - ta El ne -

64 G D Am Em Em  
wen nos da la fuer za pa'en - con - trar tan - ta pu - re - za el pe - huén nos da la

69 C C Am Am B B  
vi - da Nge ne - chén nues - tra no - ble - za

75 Em A Em A Em A Em A

79 Em A C D Em  
**A** Ah ah ah ah ah ah ah ah

87 Em D Am Em  
Ha - ce lar - gos a - ños fui - mos bru - tal - men - te des - po - ja - dos a - llí

92 Em D Am Em  
don - de na - diea - guan - ta el pe - huen - che fueol - vi - da - do Cre - e -

96 G D Am Em Em C  
mos lle - góel mo men to de no ser más ig - no - ra - dos y queel huin - ca re - co - noz -

102 C Am Am B B

ca que nues - tra san-gre ha he - re - da - do

107 Em A Em A Em A Em A

111 **B** G G D Am Em

Es mior - gu - llo ser pe - huen - che mi no - ble pue - bloan - ces - tral li - ber -

116 Em Am B Em G

ta - rio con - se - cuen - te lu - cha - dor y muy le - al El ol - vi - do el a - ban -

121 D Am Em Em Am

do - no no nos han de do - ble - gar nues - tro piw - kees muy gran - dio - so na die

126 B7 Em Em A C D Em Em

lo pue - de ne - gar Ah ah ah ah ah ah ah ah Ah ah

138 A CODA C D Em

ah ah ah ah pe - huen - che pue - bloan - ces - tral

La participación e integración de los instrumentos originarios en la instrumentalización musical.

The image displays a musical score for five instruments, arranged vertically. The instruments are labeled on the left: Trutruka, Pifilka, Trompe, Kaskawillas, and Kultrún. The score is written in 6/8 time, indicated by the '6' over the '8' in the time signature. The top two staves, Trutruka and Pifilka, use a treble clef with a '8' below it. The bottom three staves, Trompe, Kaskawillas, and Kultrún, use a bass clef with a '8' below it. The Trutruka part consists of four measures of music, each containing a single note with a dot, connected by a long horizontal line. The Pifilka part also consists of four measures, each containing a single note with a dot. The Trompe part consists of four measures, each containing two notes with dots. The Kaskawillas part consists of four measures, each containing two notes with dots. The Kultrún part consists of four measures, each containing two notes with dots. The score ends with a double bar line.

Tannya Ormeño Treca, Artista Visual Pewenche de la comuna de Alto Bío-Bío.

