

LA TRADICIÓN DE LOS GRANDES CÁNTAROS: REFLEXIONES PARA UNA ESTÉTICA DEL “ENVASE”¹

*Margarita Alvarado P.
Instituto de Estética,
Pontificia Universidad Católica de Chile.*

En el presente trabajo intentaremos establecer una estética del “envase” y de cómo esta estética opera en relación a dominios de la cerámica *mapuche*, conocidos como “Tradición de los grandes cántaros”. Se exponen los antecedentes generales tanto de los llamados *ficha metawe*² como de las urnas funerarias. Se desarrollan todos aquellos aspectos que interesa comparar para definir las posibles relaciones entre la actualización de estos colosos de la cerámica *mapuche* en determinados contextos de uso y sus connotaciones culturales y estéticas.

This paper tries establish an esthetics of the “container” as a receptable-containers, created and produced to shelter the alchemy of putrefaction and transformation to develop an efficient and irreversible degradation of its content aspects have been developed to allow the comparison of the specific characteristics of the “great jugs” and possible relations are defined between the updating of these artifacts in certain usage contexts and their cultural and esthetic connotation.

ANATOMÍA DEL ENVASE: CONFIGURACIÓN DE LO INTERIOR Y LO EXTERIOR

*¡Tu silenciosa forma, tu enigma, nuestro pensar excede
como la eternidad!*

John Keats

Un espacio métricamente medible, configurado por una realidad que recibe, que contiene y que conserva, con una forma y una superficie que enuncia plenamente la dicotomía entre su espacio interno y externo, son algunos de los aspectos estéticos que se comprometen en lo que se denomina la “tradición de los grandes cántaros” dentro del dominio cerámico *mapuche*³.

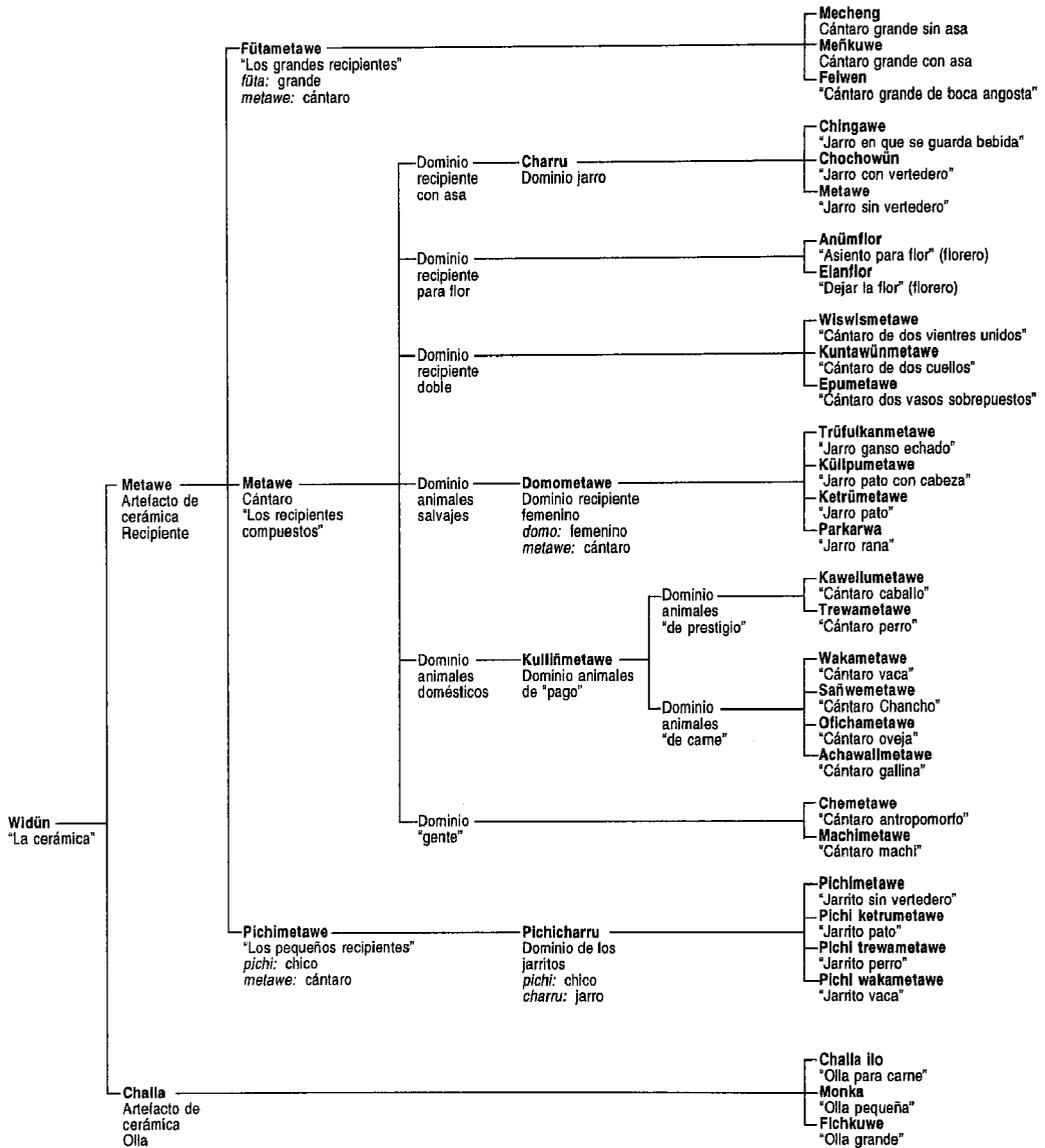
1. Este trabajo constituye parte de la investigación realizada en el Proyecto FONDECYT 1950823, durante los años 1995 y 1996.

2. Las palabras en *mapudungu* se destacan en cursiva. Se recuerda que en esta lengua no se utiliza la “s” para pluralizar.

3. La tradición de los grandes cántaros forma parte del amplio dominio de la cerámica *mapuche* –Widün– que presenta una gran variedad de formas de diseño, cada una con sus características particulares y su específico nombre (Figura 1).

FIGURA 1

ESQUEMA DE ETNOCLASIFICACIÓN



Parte de esta gran variedad de artefactos cerámicos continúa siendo producida por las expertas *widüfe* para ser utilizados como contenedores en el ámbito de lo culinario, como presente en los eventos de intercambio y relaciones sociales, y, por sobre todo, como contenedores de líquidos en los protocolos rituales propios de las rogativas y la funebria.

Estos aspectos estéticos se articulan en torno al concepto de **envase**⁴, en su función de contenedor. Es posible entonces fijar y definir ciertos códigos y modalidades que operan dentro de esta tradición, intentando no sólo catalogar los rasgos comunes, sino mostrar que, a pesar de las diferencias, e incluso a causa de ellas, formas cerámicas tan alejadas en el tiempo han sido creadas y producidas de acuerdo a conceptos estéticos compartidos, dentro de un conjunto de semejanzas y diferencias.

La acción y función de **envasar**, es decir, "echar en vasos o vasijas un líquido, introducir en recipientes cerrados líquidos u otras cosas para su conservación o transporte" (*Dicc. Ideológico* 1959: 342), actúa como un concepto básico que opera como principio ordenador que se expresa en la creación y producción de un **envase**, con determinadas características formales y tecnológicas. Es aquí donde aparece la tradición de los grandes cántaros.

Este concepto de envase opera en tres sentidos fundamentales: RECIBIR, CONTENER Y CONSERVAR. Un "gran cántaro" es una vasija que se caracteriza como recipiente; su curvo y liso espacio interior esta creado y destinado a ser una concavidad que actúa como receptor, es decir, debe aceptar y acoger un contenido. Un gran cántaro al recibir y contener pasa también a conservar, se convierte en un envase que preserva, cuida y mantiene un contenido. Esta realidad es posible sólo en la permanente dicotomía entre el interior y el exterior de un gran cántaro. Para nosotros que observamos su contorno, su silueta, su tamaño, su textura, su color, esta dualidad no siempre se hace consciente, sin embargo, ante estos colosos de la cerámica mapuche no podemos restarnos de "la realidad de su espacio interior, escondido, sombrío y misterioso, al mismo tiempo que ordinario, cotidiano y utilitario" (Martin 1990: 11). En este contexto nos damos cuenta entonces que el especialista que produce estos artefactos está modelando no sólo las paredes de un envase, sino que está dando forma, "poniendo un límite a un vacío interior", a un espacio para contener y conservar su contenido (López Quintás 1991). Sus paredes se transforman así en una "pantalla de las indomables tinieblas de su interior" (Martin 1990: 11).

Es en esta función de vasija que RECIBE-CONTIENE-CONSERVA, donde estos grandes cántaros se connotan como mediadores. Sus paredes interceden para crear ese espacio interior que se constituye en un ámbito de vinculación entre su contenido y los hombres, que acceden o depositan ese contenido. Su particularidad se manifiesta en los grandes volúmenes que alberga. En este contexto, su principal cualidad estética se expresa en que su contorno no sería nada sin su contenido.

Esta capacidad de RECIBIR-CONTENER-CONSERVAR es posible gracias a la cualidad de aislador⁵ que posee cualquier vasija de cerámica. Las piezas de alfarería, después de un complejo proceso de producción, en donde entre otras cosas se

4. "Envase: recipiente o vasija en que se envasan líquidos u otras cosas" (*Dicc. Ideológico* 1959: 342).

5. "Aislador: aplícase a los cuerpos que interceptan el paso a la electricidad y el calor" (*Dicc. Ideológico* 1959: 27).

les somete a altas temperaturas, adquieren varias cualidades estructurales, pero por sobre todo se transforman en sustancia "aislante". Sus paredes se constituyen entonces en la sustancia que intercepta cualquier influjo, moderando las consecuencias que los cambios de las condiciones externas puedan acarrear sobre su contenido o para protegerlo definitivamente. En donde mejor se puede apreciar la trascendencia de esta cualidad de la cerámica es en el mítico relato de Kai-kai y Treng-treng⁶, en donde los hombres salvados de las aguas por las fuerzas de la tierra, al estar tan cerca del sol, comienzan a quemarse las cabezas, para protegerse recurren a sus "tiestos" poniéndoselos sobre la cabeza. Sólo los artefactos de alfarería poseen las propiedades esenciales para salvar a la humanidad: "La cerámica es una materia elegida para este preciso contexto mítico por sus especiales y particulares atributos, que la transforman en un riquísimo elemento de significación. Es tierra (arcilla), mediatizada (cerámica) por un elemento perturbador, el agua, y por una energía fijadora que es privilegio de la especie de los hombres, el calor del fuego" (Mege 1991: 15). En conjunto con todas estas implicancias simbólicas, la cerámica como elemento mediador actúa en su capacidad de aislador y por lo tanto de protector.

Estos son parte de los componentes que se pueden disectar al ejecutar una anatomía del envase para observar cómo opera la dialéctica del espacio interior y exterior de un recipiente. Los grandes cántaros reciben-contienen-conservan en la magnificencia de su descomunal y abultada corpulencia, transformando sus paredes en el límite que aísla y separa definitivamente el adentro y el afuera; lo íntimo de la periferia; lo profundo de la superficie; lo cotidiano de lo fantástico.

Veamos ahora algunas características que permitan identificar el universo de la tradición de los grandes cántaros para luego ver cómo se articula la estética del envase en relación a estas piezas del dominio cerámico *mapuche*.

LA TRADICIÓN DE LOS GRANDES CÁNTAROS⁷

El dominio de la cerámica *mapuche* es un ámbito en donde la cultura está permanentemente reafirmandose y recreándose a través de los artefactos⁸. Parte de esta variedad de artefactos presenta una permanencia en el tiempo y en el espacio, demostrando que esta es una tradición sujeta a complejos procesos de cambio y tradición que se mueven en un delicado equilibrio. Los artefactos cerámicos presentan connotaciones simbólicas, estéticas y sociales materializadas en códigos específicos que se actualizan en los más variados contextos de uso.

6. Para mayores antecedentes de este relato mítico se puede consultar Gusinde 1922; Rosales 1989.

7. El término tradición se aplica aquí siguiendo la definición de Thomas: "...se entiende el conjunto de prácticas que en el curso de una cierta época suficientemente alejada y extendida, han arraigado profundamente hasta convertirse hoy en hábitos, incluso en automatismos, que por eso mismo, no son en absoluto cuestionados" (Thomas 1975: 13).

8. Recordemos que el dominio de la cerámica *mapuche* constituye un ámbito privilegiado y especialmente sensible para el estudio y conocimiento de la cultura *mapuche* al contar con referentes de carácter arqueológico, histórico y etnográfico (Adán y Alvarado 1997).

La tradición de los “grandes cántaros” no escapa a estos alcances. Dicha tradición presenta dos dominios específicos: los *fücha metawe* y las urnas funerarias, ambas distanciadas en el tiempo, pero pertenecientes a realidades culturales compartidas⁹. En lo que conocemos de la cerámica etnográfica, estos grandes cántaros son producidos para guardar fundamentalmente líquidos, lo que los asocia con el ámbito doméstico. En la tradición arqueológica aparecen asociados a una forma de enterratorio, utilizados como urnas funerarias, nuevamente en su función de contener. Tecnológicamente muestran la permanencia de una tradición constructiva común: sobre una base convexa o plana se levanta el cuerpo por medio de placas que se unen por alisado. Este tratamiento tecnológico tiene como resultado un exterior donde se combina la armonía del material con una expresión simple, alejada de artificios, revelando las verdaderas propiedades de la arcilla, “con su naturaleza sensible y variable” (Ha-Rim 1996: 51).

Estéticamente su forma y aspecto se podría definir como un diseño práctico y sin pretensiones: cuerpos abultados, extensos y demandantes; cuellos cortos y escuetos, poco ofertantes, a veces indistinguibles del cuerpo. Así sólo destaca su contorno y aspecto formal, con su superficie lisa, continua y monocroma, que en ocasiones se vuelve extraordinariamente llamativa por el prolijo pulido que presenta.

Asociados a la preparación de alimentos y bebidas, como el cocido, el tostado y la fermentación, estas grandes vasijas –como la mayoría de los artefactos de cerámica– no formaban parte de la vajilla para servir y consumir alimentos y bebidas, ni tampoco para cumplir con las etiquetas de mesa y agasajo, papel que cumplían los artefactos de madera y en ocasiones especiales de plata¹⁰. Sólo debían permanecer expectantes con sus bocas siempre solicitantes y dispuestas, siempre en espera de cumplir como recipientes para conservar su contenido.

LOS FÜCHA METAWE Y LAS URNAS FUNERARIAS

Dentro de la variedad de formas del dominio cerámico *mapuche* destacan los llamados *fücha metawe*. Son los envases de gran envergadura. Etimológicamente así lo indica su nombre, ya que el término *fücha* –utilizado aquí como prefijo– en su acepción de adjetivo señala la cualidad de “grande”¹¹. Pero además este término denota la cualidad de “viejo”, en el sentido de antiguo, que no pertenece al tiempo reciente. En esa acepción, el término *fücha* aplicado en el dominio de la cerámica resulta altamente significativo. Implica que este artefacto es la materialización de una tradición que se mantiene vigente y se reactualiza en el uso de una pieza como esta.

9. Si bien no podemos trazar una línea histórica continua entre los grupos pertenecientes al llamado “Complejo Cerámico El Vergel”, y lo que hoy día se define como la “Cultura Mapuche”, por los estudios y antecedentes hasta el momento desarrollados, sabemos que presentan rasgos sociales y culturales en común (Aldunate 1996; Adán y Mera 1996; Alvarado 1996).

10. A pesar de la invasión del plástico, el aluminio y el fierro enlozado, aún hoy día los artefactos de cerámica aparecen asociados a la preparación de alimentos más que a su consumo, sobre todo en el caso de la chicha.

11. *Fücha*. adj. grande; viejo. (Augusta 1966 [1916:54]; *Vúta*, grande (Valdivia [1606] s/n p.)

En una sociedad como la *mapuche*, lo antiguo, lo viejo implica conocimiento y sabiduría, son los ancianos quienes manejan los códigos de la tradición y el conocimiento que mantiene viva la cultura. Traspasada esta cualidad a un artefacto, este adquiere también estas connotaciones: "Está lleno de surcos, que son como las arrugas en el rostro de los ancianos... es un viejo *meshen*, tan antiguo como los más abuelos del lugar" (Ancan 1996: 3). Completa el término la palabra *metawe*, que designa todo tipo de artefactos cuya cualidad principal es ser "recipientes"¹².

En la tradición cerámica actual, para la especialista *widiufe*, sobre todo las más ancianas, este tipo de artefactos constituyen una categoría definida por las dos condiciones ya descritas: "*fiucha metawe, cántaro grande, grande... en antiguo siempre estaba en la casa, son antiguo, antiguo, adentro e'la casa el mechen, el meñkuwe, hoy no hay, se acabaron, mucho trabajo pa' hacer...*" (Testimonio ceramista Dihuilco, may. 1996)¹³.

Este importante dominio de artefactos cerámicos presenta diferentes tipos con su nombre y sus particulares características formales. Desde la observación del ojo inexperto "estos jarrones presentan cierto parecido y resulta difícil distinguir una forma de otra" (Joseph 1931: 45), pero para la alfarera y la comunidad en general son totalmente diferenciables: "*Yo sé bien cual e'cual, porque cada uno e'cada uno, cada uno tiene su forma y uno le hace la forma*" (Testimonio ceramista Chapimeo, jun. 1996).

El primero de ellos es el *meñkuwe*. Las mujeres mapuche sean o no alfareras, lo identifican como una forma de diseño por dos atributos principales, sus asas y su específica función: "*Ese e' el ma' antiguo meñkuwe pu', chuico grande con asita, dos tiene que tener, se usaba pal'muday...ya no usamo' pu', ¿dónde hay meñkuwe?, no hay pa' echar muday no ma', muday. Ese grande, así pa'l muday, con dos orejitas*" (Testimonio ceramista Chapimeo, jun. 1996) (Figura 2).

Un aspecto fundamental que caracteriza la actualización del *meñkuwe* en contextos específicos es su emplazamiento en la *ruka*. Estos grandes recipientes son colocados de manera permanente en un sitio dentro de la vivienda en donde se le "da asiento", *anüinkënum*. Como gigantes inmóviles, contemplaban por años el ir y venir de la vida doméstica, atesorando en su interior, siempre fresco y convenientemente fermentado, el licor espumante de la chicha. Por su extraordinaria corpulencia se evitaba levantarlos o manipularlos. Para extraer su contenido se introducía la mano con un artefacto más pequeño. Había que acercarse a la vasija y reclinarsse sobre ella para acceder a su interior, lo que implicaba una mecánica y una gestualidad propia de un envase como recipiente cerrado y "egoísta".

12. Dentro del dominio cerámico la palabra *metawe* posee varias acepciones. Ver Figura 1, Esquema de etnoclasificación.

13. Históricamente a estas vasijas se les considera como manifestaciones tardías. Arqueológicamente aparecen asociadas a contextos funebrios. Destacan los sitios: Gorbea (Gordon 1972-1973); Pitracó 1 (Inostroza 1985), entre otros. Complementan estos antecedentes los testimonios de los viajeros del siglo XIX (Domeyko [1845], Smith [1914], entre otros). Para el siglo XX los testimonios de varios estudiosos muestran una variedad en la descripción y nombres de estas grandes vasijas. (Augusta 1996 [1916]; Coña 1974 [1930]; Cooper 1946; Joseph 1931; Latcham 1928; Ruiz 1902, entre otros).

FIGURA 2



Estas fotos registran dos tipos diferentes de *meñkuwe*. (Uno de ellos proveniente del Museo Stom, Concepción y el otro, todavía en uso, registrado en la zona de Lumaco, IX Región).

La otra forma de diseño de los *fücha metawe* es el *mecheng*. La característica fundamental de este artefacto es su carencia de asas: "En otras partes llaman *chuico*, no tiene *na'asita*, se le *amarra pa'llevarlo*" (Testimonio ceramista Chapimeo, jun. 1996). Sus variaciones formales son notables, emparentándose algunos de ellos con vasijas de origen hispano. La manipulación y actualización de este artefacto se caracteriza por su movilidad. Es una vasija pensada y creada para el "acarreo" del agua desde su fuente natural hasta el espacio doméstico: "*Mechen ya no se hace pa'acarrear el agua, ahora puro plástico no ma', en antiguo todas teníamos mechen...*" (Testimonio ceramista Chapimeo, jun. 1996). Para esta movilidad se le instalaba una sencilla pero eficiente armazón vegetal: el *chillan mechen*. El término *chillan* significa "ensillar", *chillan kawellu* "ensillar el caballo", cuando un caballo acepta la montura, ya está domesticado; analógicamente, si la vasija está ensillada, está domesticada para cargar el agua, igual que el caballo carga al hombre (Figuras 3 y 4).

La otra variedad de formas de este dominio son las llamadas "urnas funerarias" que aparecen en sitios arqueológicos de la VIII y IX Región de Chile¹⁴. Estas vasijas se caracterizan por ser grandes envases en cuyo interior aparecen restos huma-

14. Los estudios de esta zona revelan la existencia de entierro en urnas en combinación con otras modalidades como sepultura en cista para el área de la vertiente oriental de la cordillera de la Costa de la VIII Región (Bullock 1955 y 1970). Otro antecedente lo constituye un sitio de Padre Las Casas, IX Región, excavado por Gordon (Gordon 1978).

FIGURA 3



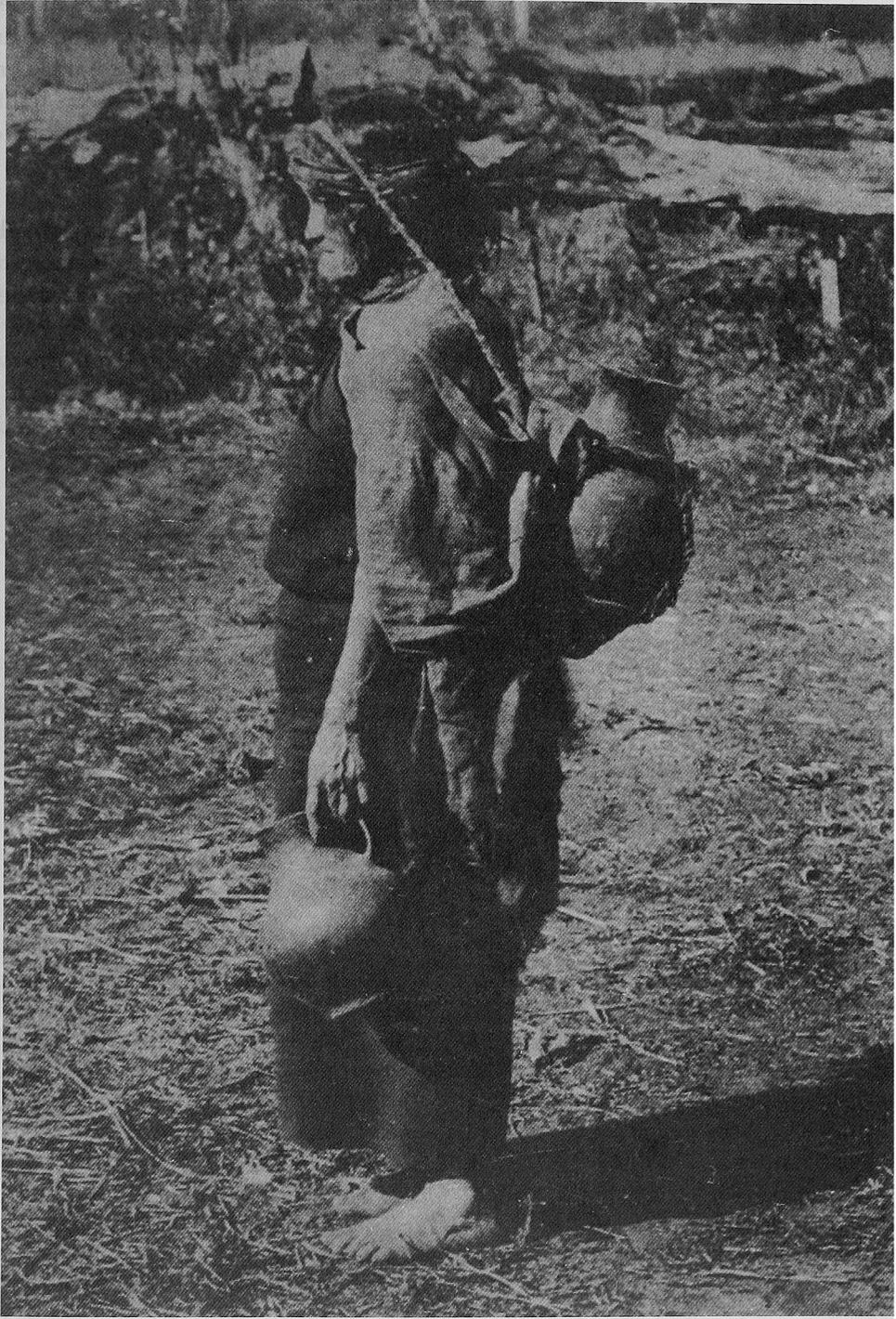
Diferentes tipos de *mecheng*. Nótese la diferencia en el tipo de boca y cuello que cada uno presenta. (Piezas del Museo Stom de Concepción y el Museo Chileno de Arte Precolombino).

nos, ya sea de infantes o adultos. De acuerdo a los estudios realizados, los cementerios pertenecientes a esta modalidad de entierro en urna eran sólo familiares, es decir, un número limitado de individuos. Probablemente se ubicaban cerca de las áreas habitacionales. Las asociaciones culturales que se han podido inferir de estos restos arqueológicos hicieron posible postular la existencia de un "Complejo Cerámico" llamado El Vergel (Menghin 1962; Aldunate 1988; Adán y Mera 1997)¹⁵. El área de expansión del Complejo El Vergel correspondería a parte del territorio clásico de lo que se denomina hoy día como La Araucanía.

En este dominio también se distinguen tipos de acuerdo a sus características estructurales y sus atributos formales. En primer lugar se reconoce un tipo de artefacto que se caracteriza porque su cuerpo y su cuello aparecen claramente diferen-

15. El Complejo El Vergel, en conjunto con el Complejo Pitren, conforman las dos principales tradiciones alfareras prehispánicas para la zona sur de Chile. Mayores antecedentes se pueden consultar en Menghin 1962; Aldunate 1996; Adán y Mera 1997, entre otros. Este complejo alfarero presenta variados tipos cerámicos, especialmente jarros monocromos y bicromos asociados con las urnas, a veces colocados en su interior (Adán y Mera 1997; Bullock 1970).

FIGURA 4



La imagen muestra a una mujer mapuche llevando un *mecheng* a su espalda.

ciados por un marcado punto de inflexión, lo que acentúa su aspecto abultado y redondo. El otro tipo se distingue porque cuerpo y cuello son difícilmente diferenciables, en consecuencia su aspecto adquiere un perfil más bien cilíndrico que se une rectamente con su base (Adan y Mera 1997) (Figuras 5 y 6). Resulta interesante comprobar que el primer conjunto presenta claras huellas de uso, sectores con hollín, mayor erosión superficial; en tanto el otro conjunto presenta un grado menor de erosión y muy escasas huellas de uso.

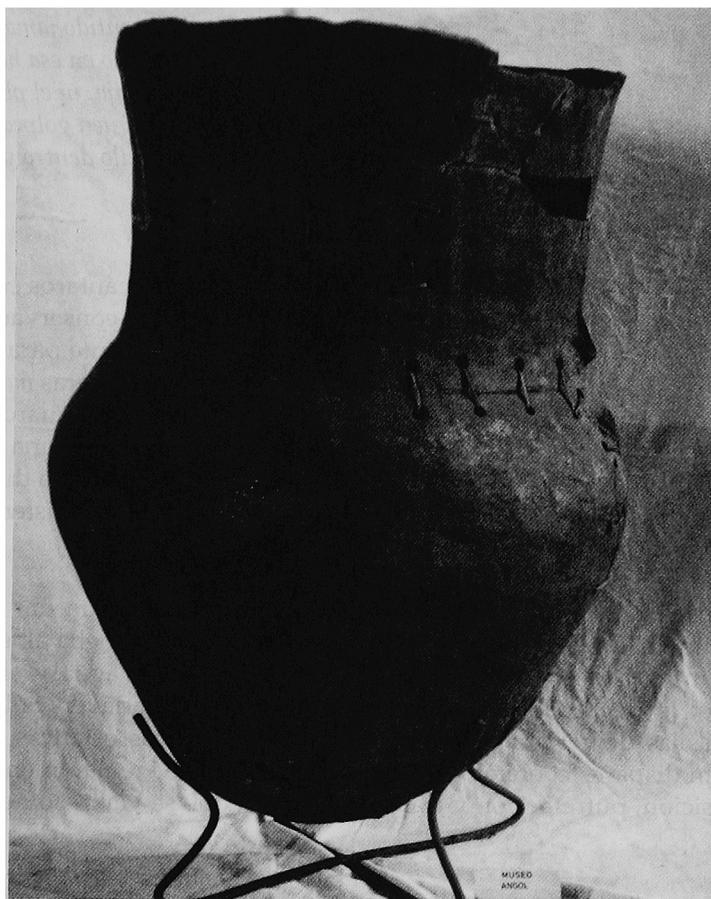
Un aspecto altamente notable de estas urnas arqueológicas son las llamadas "reparaciones" Muchas de estas vasijas presentan trizaduras, tal vez producto del proceso de cochura. Este inconveniente era subsanado por medio de una verdadera costura que se realizaba a lo largo de la fractura. En ambos costados de esta se realizaban orificios cilíndricos y paralelos en donde se introducía un filamento (vegetal o cuero) con el que se amarraba fuertemente para juntar ambos labios de la fractura. Mediante este esfuerzo creativo y tecnológico se buscaba sellar la pared del artefacto, restituyendo así su capacidad aisladora y su función de envase.

FIGURA 5



Ejemplares que grafican diferentes tipos de urnas funerarias. (Piezas pertenecientes al Museo Dillman Bullock, Angol).

FIGURA 6



Urna que muestra diferentes reparaciones en su cuello y cuerpo. (Pieza perteneciente al Museo Dillman Bullock, Angol).

Las urnas eran depositadas en posición vertical bajo la tierra, ratificando de esta manera su condición de envase. Debe haber resultado altamente dificultoso, dada la envergadura y magnificencia de su tamaño, su traslado y ubicación definitiva. Probablemente esta empresa implicaba una mecánica y una gestualidad propias de un gran contenedor movilizado sólo para ser depositado en un sitio escogido y privilegiado para el descanso de su notable contenido.

Estos son los artefactos que comprende la tradición de los grandes cántaros, veamos ahora cómo se expresa la estética del envase en relación a estos gigantes del dominio cerámico *mapuche*.

LA TRADICIÓN DE LOS GRANDES CÁNTAROS Y LA ESTÉTICA DEL ENVASE

*"Pero pocos han sentido jamás cuán sereno
puede ser el sueño en esa honda guarida.
Allí la angustia no aguija, ni el placer se apaga;
los huracanes de la desdicha siguen golpeando la puerta
pero todo está tranquilo dentro y desolado..."*

John Keats

Tal como se ha planteado, la tradición de los grandes cántaros como envases se configura a partir de su calidad de recipiente-contenedor-conservador. Sólo los *fücha metawe* y las urnas funerarias están habilitadas culturalmente para cumplir con este papel. Pero este envase, en el contexto de la tradiciones alfareras *mapuche*, posee una trascendencia particular, no es cualquier envase destinado a guardar cualquier contenido. Estos son recipientes especialmente creados para lograr una degradación eficiente e irrevocable de su contenido y para que, una vez alcanzada dicha transformación, este contenido se conserve en un estado permanente de existencia, inmutable e imperecedero.

En consecuencia, los grandes cántaros están creados para dar cobijo a una singular "alquimia" de la transmutación. Su interior de vasija debe albergar, por un lado, lo líquido, lo acuoso, lo inestable, materializado en el agua y el licor; y por otro, lo sólido, lo denso, lo estable, materializado en el cadáver. Sólo un envase como estas vasijas de cerámica concentra las características estéticas y simbólicas para recibir tan dispares contenidos. Dichos contenidos se igualarán en los procesos de descomposición, putrefacción y transformación a que se verán sometidos en este interior.

En este contexto, los grandes cántaros se relacionan con un ámbito especialmente sensible y delicado de la cultura *mapuche*: lo culinario, entendido aquí más allá del mero acto de transformar y "cocinar" determinados alimentos para la subsistencia. Lo culinario implica también el consumo de determinados alimentos y bebidas bajo estrictas normas y etiquetas, su intercambio como presente en eventos rituales o su connotación como ofrenda en contextos funebrios, transformándose en un "hecho social total" (Campos 1996). En esa extensa red de correspondencias que se expresan en relación a lo culinario, el ámbito preciso para estos artefactos se vincula con la bebida como alimento para los hombres y con el cadáver como alimento para la tierra.

LOS FÜCHA METAWA COMO ENVASES

Los *fücha metawe* son grandes contenedores destinados a envasar dos tipos de fluidos: el agua, líquido vital de la subsistencia profana; y el licor, líquido vital de la subsistencia sagrada.

El *mecheng* es el contenedor de la subsistencia profana. Destinado fundamentalmente al transporte, almacenamiento y conservación del agua. Su función de envase se relaciona con lo cotidiano, lo de todos los días, lo doméstico. Fundamentalmente debe conservar su contenido para la preparación de alimentos y bebidas para el consumo familiar. Por eso su estética se materializa en cuerpos abultados y bocas estrechas que promueven la oscuridad y la frescura, para que los procesos naturales de la alquimia de este fluido, propias de su química natural, transcurran en su vientre redondo y acogedor sin grandes alteraciones.

En oposición, los *meñkuwe* son los contenedores de la subsistencia sagrada. Considerando lo culinario como un hecho social total, la producción y consumo de *muday* aparece vinculado con las fiestas y rituales más importantes, constituyéndose, junto con la carne, en uno de los dones principales para ofrecer en los eventos de intercambio y retribución, participando así de las redes sociales y simbólicas propias de la cultura *mapuche*¹⁶. Dado que es la bebida ritual que se comparte por antonomasia, sus formas de preparación merecen una refinada atención. Culinariamente esta bebida debe tener un ambiente privilegiado y altamente eficiente para su transformación en licor y para su posterior conservación.

El complicado proceso de elaboración del *muday* queda ejemplificado en este extraordinario relato de Pascual Coña:

Todavía es interesante saber en qué forma se fabricaba de los granos de maíz la chicha. El modo tradicional es este: Muelen los granos secos y tamizan después lo molido; luego lo humedecen con agua en una batea. Esto se llama *chëfëm* (masa hinchada). Esta masa la vuelven a moler en la piedra y ahora la llaman *mëlan* (remolido); la empapan y amasan en una artesa. Antiguamente las mujeres mascaban el *mëlan*, mezclándolo con la saliva. Esta masa se cuece en seguida en una olla denominada *këlliwe*. Después de hervir se la saca y se deja enfriar en una artesa. Cuando se ha entibiado algo, se la vierte en el envase grande, llamado *meñcuwe*. Allí fermenta y está listo para beberla. Esta chicha de maíz se llama *mushka* o *muday* (Coña 1973: 147).

Esta descripción de la preparación de la bebida *muday* nos revela una lógica en el tratamiento de la bebida y un tiempo cultural que implica un proceso especial, en donde el interior del envase se puede analogar con el matraz de un alquimista. Este proceso comienza a partir del "choclo" en su condición de grano adherido a un cuerpo. El primer paso implica un corte para obtener el maíz. El grano en este nuevo estado, es intervenido culturalmente por medio de un proceso de molido amasado y cocción en donde se le somete a dos clases de "fuego" El cultural es por la cara externa de una vasija y el natural en su cara interna (Valenzuela 1981).

16. Tal como nos lo cuenta Coña: "La chicha se fabricaba para las fiestas como ser *nguillatunes*, torneos de chueca, nupcias, inauguraciones de casas nuevas, entierros, iniciaciones de machis y otros divertimientos. También era costumbre en tiempo pasado (y hoy todavía) proveer con esta chicha a los muertos como cocaví para sus almas" (Coña 1974: 146).

A partir de este momento el *meñikuwe* actúa como recipiente, comenzando el proceso de fermentación que lo transformará en bebida, habilitándolo como alimento para los hombres. Su espacio interior escondido, sombrío y misterioso se constituye en el matraz del alquimista, donde se lleva a cabo la corrupción por fermentación de su líquido contenido. La química de las enzimas y catalizadores propios de la naturaleza producirá la transformación que habilitará el *muday* como bebida para sacralizar los protocolos de intercambio y reciprocidad, y sobre todo como parte de la ofrenda funeraria. Su interior ordinario, cotidiano y utilitario recibe el *muday* como envase-contenedor para conservarlo templado y fresco para su posterior consumo. Los hombres en la "ingesta" ceremonial de esta bebida sólo irán abandonando en su profundo vientre la espesa borra de las bebidas fermentadas.

Sólo los *meñikuwe* instalados como grandes guardianes en los semioscuros y velados rincones de una *ruka* y los *mecheng* manipulados en el ir y venir del trajín diario y doméstico son las vasijas habilitadas como envase para que en su vientre se engendrara, madurara y se conservara el agua y la chicha para propiciar el sacrificio, el intercambio entre los hombres y los dioses, entre los hombres con otros hombres, para asegurar así la continuidad de la comunidad y de las tradiciones.

LAS URNAS COMO ENVASES

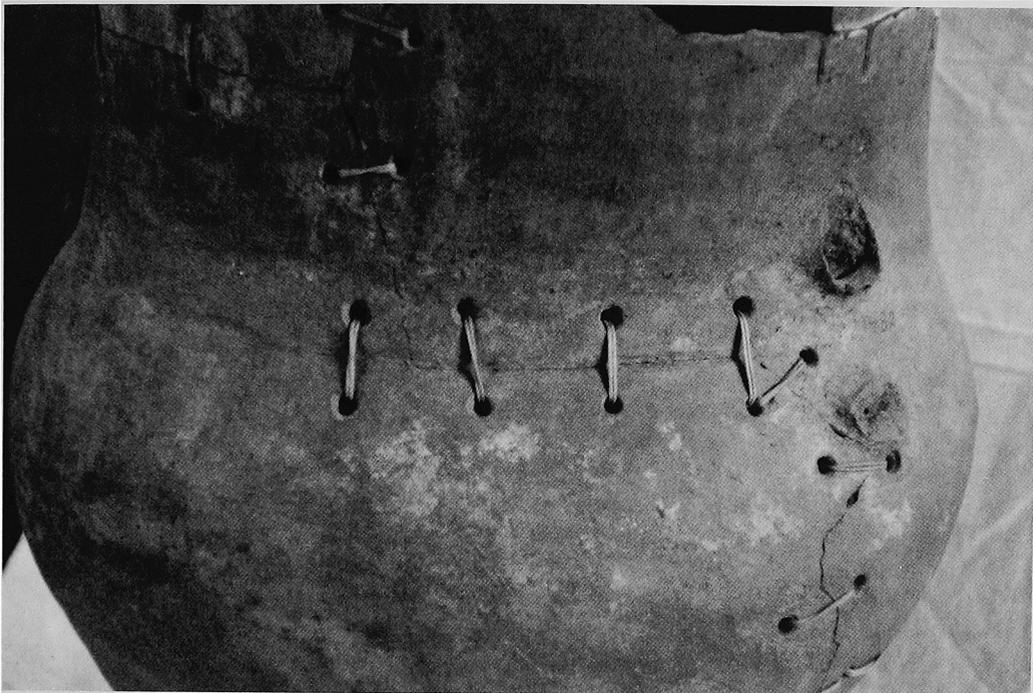
Las urnas atribuidas al llamado Complejo El Vergel son grandes contenedores destinados a cumplir la función de un "envase" funerario. Aunque este no parece haber sido el único papel que desempeñaron estos artefactos, en la intimidad de su volumen encerraron los restos de aquellas personas que en vida formaron parte de la comunidad que probablemente utilizó estos artefactos en contextos domésticos asociados con la manipulación de bebidas.

Las tradiciones *mapuche* en torno a la muerte y el morir, presentan como en todas las culturas una pluralidad de formas¹⁷. Estas costumbres funerarias implican una multiplicidad de aspectos en relación a dos realidades diferentes pero complementarias y dependientes entre sí. Cuando el último hálito de vida y energía abandona el cuerpo, este se transforma en un elemento pasivo que sufre y padece la muerte, ya que el principio vital que lo movía y el espíritu que lo alentaba lo ha abandonado¹⁸. A partir de ese momento se produce la separación entre el "difunto" y el "cadáver", ambos serán objeto de creencias y tratamientos culturales diferentes.

17. Ya se trate de representaciones, de patters, de definiciones de funciones o de reglamentaciones. Para las épocas históricas las descripciones de las costumbres funerarias abundan en antecedentes acerca de los funerales y el tratamiento del cadáver (Latham 1928, Joseph 1934, por citar algunos). Si bien no podemos reconstruir con la misma riqueza de detalles estos aspectos para el llamado Complejo El Vergel, se pueden inferir de los restos arqueológicos que nos permitan algunas comparaciones.

18. Los antiguos mapuche creían en la existencia de un espíritu llamado *puraliwe*, principio vital visible en el brillo de los ojos, su ausencia deja opacas las pupilas e indica muerte (Moesbach 1959).

FIGURA 7



Detalle de la misma pieza anterior que muestra las perforaciones y las "costuras" que unen las partes trizadas de las paredes de la pieza.

En este contexto, lo que nos interesa aquí es situar la problemática de la muerte en relación al tratamiento del cadáver y su vinculación con las urnas funerarias como modalidad de sepultación. En la tradición precolombina de El Vergel, así como para épocas históricas del mundo *mapuche* se observa que el cadáver, cualquiera fuere el tratamiento durante su funeral o velatorio, finalmente era inhumado. La forma de sepultura preponderante era por enterramiento¹⁹. Se plantea entonces una opción cultural que comprende la metáfora de la descomposición "natural" del cadáver. Esto permite que el proceso de reemplazo de las partes blandas y corrompibles del cuerpo se lleve a cabo gracias a una alquimia lógica, para que al final de esta transformación la muerte se convierta en una sustancia "endurecida" identificable, justamente, con la naturaleza: el hueso²⁰

19. Thomas en su interesante obra distingue claramente los diferentes tratamientos para el cadáver, ligando su destino a los principales "elementos" del universo: inhumación/tierra; inmersión/agua; cremación/fuego; exposición/aire, y destacando que el regreso a la "tierra madre" parece el más extendido (Thomas 1975). En el caso de las tradiciones asociadas con la Cultura Mapuche las formas de inhumación varían y encontramos enterramientos donde el cadáver está depositado en directo contacto con la tierra, en sepulturas de cistas y en vasijas de cerámica, como es el caso del Complejo El Vergel como tradición precolombina (Bullock 1955, 1970). Para tiempos históricos predominan los entierros en el llamado *wampu* o canoa funeraria (Gordon 1978, 1972-1973; Inostroza 1982, 1985).

20. "Todo lo que es material parecería que se origina y termina en la tierra, lo que equivale a decir que la materia se 'sobrevive' al retornar a la sustancia tierra. En la putrefacción del cuerpo, se realiza la sustancialización de lo material, condición necesaria para el restablecimiento imaginario del equilibrio post mortem. Pues si no cómo explicar que un cuerpo absolutamente desaparecido pueda pertenecer todavía a un individuo transformado en la otra vida" (Thomas 1975: 254).

FIGURA 8



Tres urnas
con sus respectivas
"tapas" conformadas
por partes importantes
de otras urnas y
por un fragmento decorado.
(Piezas pertenecientes al
Museo Dillman Bullock,
Angol).



Este tratamiento del cadáver implica un paso, un vínculo entre las conductas y técnicas. Conductas que se relacionan con el acicalamiento del cadáver y todas aquellas atenciones especiales a la que se le somete y técnicas que se relacionan con los procedimientos y las condiciones que en su entorno se crean con objetos y situaciones para que el cuerpo cumpla con su destino ya trazado: su corrupción como vía de transformación hacia otro estado de existencia.

En este contexto, los grandes contenedores de la tradición El Vergel aparecen como parte de esos objetos destinados a constituirse en un espacio para que el cadáver habite en su muerte. Espacio que como envase expresa una ambivalencia trascendental: fue creado para conservar un cadáver para su putrefacción. Si las vasijas utilizadas como urnas fueron también utilizadas en contextos domésticos, como al parecer algunas de ellas lo demuestran por sus huellas de uso, en la muerte cambian su significación primaria como objeto, pero destinándosele la misma funcionalidad, asegurando en la perdurabilidad de un soporte como la cerámica las condiciones para una degradación lo más eficiente posible del cadáver.

Otros tiempos y otras intervenciones culturales diferentes a las comprometidas en la preparación del *muday* están presentes en este proceso, pero la lógica es la misma. El proceso comienza con la intervención del cadáver. Sus articulaciones eran cortadas para permitir replegar el cuerpo y poder introducirlo en la vasija. Instalado dentro de la urna, esta actuaba como recipiente al acoger el cuerpo del difunto. El espacio interior ordinario, cotidiano y utilitario pasaba a cumplir su papel de envase-contenedor. Este espacio escondido, sombrío y misterioso, se constituía en el matraz para que la alquimia propia de la naturaleza produjera la putrefacción necesaria, la transformación trascendental, donde el cuerpo pasaba a constituirse en alimento para la tierra. La tierra en su "ingesta" ceremonial de este cuerpo sólo abandonaba en el profundo vientre de la urna los duros y condensados huesos del cadáver.

Esta dimensión del artefacto como urna se ratifica en el sellado de este envase. La mayoría de los hallazgos de estos enterratorios presentan una doble utilización del artefacto. Sobre la urna que sirve de receptáculo funebrio, cumpliendo el papel de una tapa que oculta y protege definitivamente su contenido, aparecen otras grandes vasijas colocadas en sentido opuesto. La inversión de un artefacto como este, que ha sido creado para asentarse sobre una base, plantea una alteración profunda de su funcionalidad como recipiente, pero al mismo tiempo lo obliga a cumplir su papel como contenedor al sellar la amplia boca de su homónima. Imaginemos la gestualidad implicada en la acción de invertir un coloso como este sobre la boca de la urna que contenía el cadáver. Al contraponer uno con otro su interior quedaba sumido en el misterio y la oscuridad.

Instalados como grandes colosos en la profundidad de la tierra, las urnas, con sus inmensos cuerpos abultados como vientres satisfechos y sus anchas bocas abiertas siempre en espera de su contenido, se transforman en ese sereno espacio, honda guarida donde la angustia no llega y donde el placer no se apaga, para que el difunto permaneciera eternamente tranquilo y desolado. En el matraz de estos gran-

des contenedores el cadáver de algún hombre cualquiera esperaba su lenta pero segura descomposición. Ingerido su cadáver por la tierra, como difunto podría alguna vez llegar a existir como un antepasado, custodio de la cultura y la tradición.

La tradición de los grandes cántaros, según lo visto hasta aquí, se articula en la dimensión del envase asociado al alimento y, por lo tanto, al cambio y la regeneración por transformación. A su dicotomía interior/exterior se asocian categorías estéticas como lo habitual y lo fúnebre. Cada dominio, en sus diferencias y semejanzas, comparte una estética común materializada en su condición de envase, donde se conjugan formas, rasgos y atributos de cada vasija.

El esfuerzo creativo y tecnológico de una comunidad humana para producir estos grandes cántaros esta inspirado y condicionado por esta dicotomía interior/exterior, donde el espacio interior actúa en dos dimensiones diferentes pero análogables.

Este interior actúa como matraz, donde por combinación, mezcla y aliación, las sustancias y materias contenidas en su interior sufren grandes cambios y mutaciones. Es aquí donde se opera la química de la descomposición para dar origen a una nueva forma de existencia, lo que podríamos llamar la "corrupción generativa" de toda sustancia contenida en su interior. Siendo matraz, también es vientre²¹: espacio orgánico y comprimido, donde se producen las mutaciones de los aspectos más básicos del alimento. Todo contenido depositado en este interior es digerido por este gran estómago con inevitable eficiencia, transformándose en nuevas sustancias para la energía y la vitalidad, alimento para los hombres y para la tierra.

El juego de relaciones que se produce en este vientre/matraz es significativo y delicado. Los grandes cántaros son envases para la bebida, bebida que se coloca junto al cadáver como ajuar funerario; el cadáver se deposita dentro del envase para su "corrupción", envase que utilizado en contexto doméstico pudo haber conservado la bebida para su "fermentación". Si recordamos lo planteado en el sentido que lo culinario es un "hecho social total", es precisamente en lo culinario donde se vincula la muerte y la vida al interior de un envase destinado a recibir-contener-conservar un contenido. Así, los grandes cántaros en su calidad de *fűcha metawe* o de urna funeraria se transforman en un vientre/matraz connotado estética y simbólicamente como un espacio para la transformación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adán, L. y Margarita Alvarado. "Una experiencia de investigación interdisciplinaria basada en colecciones museológicas". *Museos*, 1997. (En prensa).

21. Se utiliza el término vientre en su acepción de abdomen como cavidad que contiene, así como en su acepción de estómago. Análogamente se llama vientre también a la panza de las vasijas. (*Dicc. Ideológico* 1959: 867).

- Adán, L. y Rodrigo Mera. "Las tradiciones arqueológicas en la cerámica mapuche" Informe final proyecto FONDECYT 1950823, 1997.
- Aldunate, Carlos. "Mapuche: gente de la tierra" en Jorge Hidalgo et al. *Culturas de Chile, Etnografía*. Santiago: Andrés Bello, 1996; 111-34.
- Alvarado, Margarita. "La tradición de la cerámica modelada: una aproximación desde la estética". *Actas de la II Jornadas de Arqueología*, 1996. (En prensa).
- Ancán, José. "Los cántaros de la memoria. Un personal acercamiento al universo mapuche de la arcilla". Ms. 1996.
- Bullock, Dillman. "La cultura Kofkeche". Museo Dillman Bullock, 15 (1970).
- Campos, Luis Eugenio. "Representaciones alimenticias en los mapuche. Lo culinario en la gente de la tierra". Tesis Antropología Social U. de Brasilia, 1996.
- Coña, Pascual. *Memorias de un cacique mapuche*. Santiago: ICIRA, 1973.
- Cooper, John. "The Araucanian" en *Hand Book of Soud American Indians II*, Washington: Smithsonian Institution, 1946, pp. 686-760.
- De Augusta, Fray Félix José. *Diccionario araucano*. Padre las Casas, 1916.
- De Valdivia, Luiz. *Arte, vocabulario y confesionario de la lengua de Chile*. Leipzig: B. G. Teubner, 1887.
- Domeyko, Ignacio. "Araucanía y sus habitantes". Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos, 1845.
- Gordon, A., Jaqueline Madrid de Colin y Julia Monleón. "Excavación del cementerio indígena en Gorbea (Sitio GO-3). Provincia de Cautín. Chile" en *Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena*, Oct. 1971, Santiago, 1972-1973.
- Gordon, Américo. "Urna y canoa funerarias, una sepultura doble excavada en Padre Las Casas, Provincia de Cautín, IX Región, Chile". *Revista Chilena de Antropología* 1, (1978): 61-80.
- Gusinde, Martín. "Otro mito del diluvio que cuentan los araucanos" Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile, II, (1922): 183-200.
- Ha-Rim, Choe. "Estética de las botellas y copas antiguas". *Koreana* 7, N° 4 (1996).
- Inostroza, Jorge. "Informe preliminar de las excavaciones arqueológicas en el cementerio de Pitracó 1, IX Región" *Actas del IX Congreso de Arqueología Chilena*. La Serena, 1982.
- _____. "Pitracó 1: un cementerio tardío en La Araucanía". *Boletín Museo Regional de la Araucanía* N° 2 (1985): 63-78.
- Joseph, Claude. "La vivienda Araucana". *Anales de la Universidad de Chile*, 3ª parte, serie I (1931): 29-48 y 229-251.
- Latcham, Ricardo. *La alfarería indígena chilena*. Santiago: Universo, 1928.
- Levi-Strauss, Claude. "El triángulo culinario" en *Estructuralismo y dialéctica*. Buenos Aires: Paidós, 1968.
- Martin, Jean-Hubert. *Ode a l'urne*. París: Musée National d'Art Moderne, Centre George Pompidou, 1990.

- Mege, Pedro. "La imagen de las fuerzas: ensayos sobre un mito mapuche". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 5 (1991): 9-22.
- Menghin, Osvaldo. *Estudios de prehistoria araucana*. Acta Prehistórica III-IV, 1962.
- Rosales, Diego. *Historia General del Reino de Chile*. Santiago: Andrés Bello, 1989.
- Ruiz, Aldea. *Los araucanos y sus costumbres*. Santiago: Biblioteca de Autores Chilenos, 1902.
- Smith, Edmon Reuel. *Los Araucanos o Notas sobre una gira efectuada entre las tribus de Chile Meridional*. Santiago: s/ed, 1914.
- Stehberg, R. y Ramón Morales. "Rescate de una urna prehistórica". *Museo* 4 (1989): 4-5.
- Thomas, Louis-Vincent. *Antropología de la muerte*. México: F.C.E., 1975.
- Valenzuela, Rodrigo. "El sistema culinario mapuche. Una aproximación estructural" Tesis Antropología U. de Chile, 1981.