



De roble pellín o laurel. Guardianes de *Wallmapu*
Jorgelina Araceli Sciorra
Arte e Investigación (N.º 19), e064, mayo 2021. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e064>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

DE ROBLE PELLÍN O LAUREL GUARDIANES DE *WALLMAPU*

MADE OF PELLIN OAK OR LAUREL
GUARDIANS OF *WALLMAPU*

JORGELINA ARACELI SCIORRA / Jasci_21@hotmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Artes.
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 7/1/2021 | Aceptado: 15/4/2021

RESUMEN

El artículo realiza una aproximación a la trayectoria de Antonio Paillafil Llancaleo, hacedor de seres ancestrales que se revitalizan en sus creaciones. Se analizan instalaciones, conjuntos escultóricos y obras efectuadas por el tallador que fueron exhibidas en distintas partes del mundo con el objetivo de transmitir su cultura. El protagonista de ellas es el *chemamüll* (*che*: 'gente' y *mamüll*: 'madera', en *mapudungun*), ser protector del espíritu de los difuntos a quienes acompañan hasta su destino final junto a sus antepasados. Construidos en roble pellín o laurel, estos tótems de grandes dimensiones son reelaborados por la mano del escultor con la intención de que su historia y sus significaciones no se olviden.

PALABRAS CLAVE

Arte mapuche; *chemamüll*; cosmovisión originaria

ABSTRACT

The article makes an approach to the trajectory of Antonio Paillafil Llancaleo, maker of ancestral beings that are revitalized in his creations. Installations, sculptural ensembles and works made by the carver that were exhibited in different parts of the world with the aim of transmitting their culture are analyzed. The protagonist of them is the *chemamüll* (*che*: 'people' and *mamüll*: 'wood', in *Mapudungun*), being the protector of the spirit of the deceased whom he accompanies to their final destination along with their ancestors. Built in pellin oak or laurel, these large totems are reworked by the sculptor's hand with the intention that their history and meanings are not forgotten.

KEYWORDS

Art mapuche; *chemamüll*; original worldview



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

«Pero voy a volver de nuevo,
y, entonces,
debajo de las mismas pitras
vamos a conversar,
y tú,
palabra a palabra
me vas a recordar el “mapudungun”
que los años han llenado de olvido.»
Pedro Alonso Retamal (1987)

En los últimos años las expresiones de resistencia del pueblo mapuche transitan por nuevos soportes y espacios de difusión en el marco de un mundo globalizado. Demostración de ello son el trabajo del poeta Juan Paulo Huirimilla y su *Viaje al Osario* (2005) publicado en formato digital; los textos bilingües de Leonel Lienlaf distribuidos por la red; la obra de Lorenzo Aillapán, conocido como el hombre pájaro, que fue distinguido con el premio Casa de las Américas de Literatura en Lengua Indígena (1994) y como Tesoro Humano Vivo de Chile (2012) por su legado al patrimonio inmaterial de su país; los poemarios *Sembrando vida. Wallmapu entre imágenes y poesía* (2007) y *Voz de mujer. Poesía de mujeres mapuches para todos* (2008), ambos del Colectivo We Newen, de circulación digital; la transmisión en internet del grupo musical Wechekeche Trawun (2008); o la producción de la documentalista Jeannette Paillán, quien entre otras menciones recibió la distinción Bartolomé de Las Casas (2013) en reconocimiento a su labor por la defensa de los pueblos originarios (García Barrera, 2009).

En los ejemplos listados se advierte el interés de los artistas por visibilizar la existencia de una cultura viva y en constante lucha por sus derechos. En esta línea se encuentra la producción de Antonio Paillafil Llancaleo, quien rescata con sus creaciones tradiciones que quisieron ser erradicadas en el proceso de conquista y colonización. A efecto de ello surgen sus *kemu-kemus*, *chemamülles* y *kollones*, seres ancestrales que recuperan su protagonismo de la mano del tallador y que hoy circulan por distintas partes del mundo.

Efectuar una aproximación a estas piezas implica reflexionar acerca de la distinción históricamente construida entre el arte y la artesanía (Bovisio, 2002) e indagar sobre los estereotipos elaborados en relación con la figura del artista y de su obra (Ciafardo & Belinche, 2008), desde un marco conceptual latinoamericano que privilegie las manifestaciones populares y sus problemáticas actuales hasta el momento escasamente debatidas en las historias canónicas del arte. En palabras de Zulma Palermo (2014), conformar plataformas de pensamiento propias que deconstruyan la convicción de que «el bien, la verdad y la belleza» están en otro lugar y no en el propio» (p. 10).

EL CHEMAMÜLL EN LA COSMOVISIÓN MAPUCHE

Antonio Paillafil ('serpiente tranquila') Llancaleo ('piedra de río') nació en Puerto Saavedra, región de La Araucanía —denominación que la sociedad no mapuche utilizó para referirse a *Wallmapu* luego de la conquista—, pero a los tres años de edad debió emigrar con su familia a la capital metropolitana de Chile para radicarse definitivamente en la comuna de San Bernardo, donde actualmente vive con su esposa e hijos (Zúñiga, 2019). Allí enseña a trabajar la madera durante extensas jornadas en la Casa de la Cultura de la Municipalidad.

El escultor posee una sólida formación en la talla, que adquirió de sus padres. Legado de ellos también son sus conocimientos del mundo de las *machis*, del que descende. Quizá por esto, el hacedor, desde muy temprana edad, sintió la necesidad de expresar en sus elaboraciones la cosmovisión de sus antepasados, entre las que se destacan sus *chemamülles*, especies de tótems de gran tamaño que se erigían próximos a la tumba de los difuntos. Ellos representan cuerpos humanos con rasgos estilizados que inicialmente confeccionaban los mapuches en madera de roble pellín o laurel, de una sola pieza.

La presencia de estos seres resultaba trascendental en el velorio de los muertos, pues se consideraba que protegían el espíritu del extinto en su pasaje hacia otro plano de su existencia, donde se reencontraba con sus antepasados. Por el contrario, su ausencia en los enterramientos podía provocar que el *püllü* ('espíritu') de la víctima fuera poseído por un brujo y convertido en una existencia maligna.

Estas tallas, fabricadas hasta comienzo del siglo xx, fueron consideradas paganas por los primeros evangelizadores y, en consecuencia, destruidas o vendidas. En el presente constituyen las colecciones de los museos precolombinos de Chile [Figura 1].

Dada la importancia simbólica de estas creaciones, Antonio Paillafil comenzó a reelaborarlas en el marco de la producción contemporánea, con la intención de darlas a conocer entre las nuevas generaciones.



Figura 1. Chemamülles exhibidos en el Museo Chileno de Arte Precolombino. Museo Chileno de Arte Precolombino. Recuperado de <http://www.chileantesdechile.cl/vitrinas/zona-sur/chemamulles/>

LA GENTE DE MADERA. TÉCNICAS Y CARACTERÍSTICAS

Efectuar una indagación en la producción de este escultor implica aproximarse a la diversidad de sus elaboraciones, que abarcan tanto tallas en pequeño formato como obras de gran tamaño que son exhibidas tanto en espacios de *artesanías* como en museos y centros culturales. En la construcción de ellas no efectúa bocetos previos y muchos de sus diseños provienen de sus *peumas*, tiempo en el que, de acuerdo a sus afirmaciones, también se encuentra en actividad, pues los sueños son trascendentales para su pueblo. Debido a ello es que Paillafil Llancaleo considera sus realizaciones como un portal para descubrir el otro lado del ser humano.

El tallador inicia su trabajo con una motosierra. Luego recurre a azuelas, gubias y mazos para generar los detalles. Con un esmeril angular de diferentes velocidades lija la madera y, por último, la protege con impregnantes o cera de abeja ya que esta contiene propiedades antisépticas (Zuñiga, 2019). En su labor reutiliza maderas de descartes, especialmente la del ciprés, por su abundante resina y además por ser firme y liviana, pero evita cortar los árboles pues reconoce que su pueblo protegió miles de años el bosque nativo. Sobre ello afirma: «La naturaleza está dentro de toda nuestra vida, desde que nacemos hasta que morimos» (Paillafil Llancaleo en Astudillo, 2015, s. p.).

Tanto las temáticas como los procedimientos y las materialidades que este hacedor presenta en sus realizaciones, reproducen modos de hacer tradicionales que al mismo tiempo se enriquecen con sus experiencias en espacios artísticos. Ello posibilita analizar su producción en clave contemporánea, tal como lo postula la historiadora del arte Mariel Cifardo (2016) al expresar:

El pasado en imágenes llega hasta nosotros, consciente o inconscientemente, y deja su impronta y sus vestigios en las imágenes del presente [...] se trata de poner en discusión cierta mirada folclórica que condena al arte latinoamericano a su anquilosamiento en el pasado, a ser visto como pieza de museo antropológico, negando, de este modo, su derecho a la contemporaneidad (p. 25).

Las creaciones que a continuación se analizan [Figuras 2 y 3] manifiestan dichos rasgos. Ellas son el resultado de la actividad de Antonio Paillafil en el Taller *Pillan Mamüll*, ('espíritu de la madera'), lugar donde difunde sus conocimientos a los y las estudiantes que asimismo intervienen en la confección de sus instalaciones. Aquí no se piensa a las obras en términos individuales, sino como un proceso colectivo en el que se comparten experiencias, motivaciones y técnicas.

La primera de ellas [Figura 2] refiere a la constelación *Chakana* o cruz andina, símbolo milenario que etimológicamente remite a puente, unión o cruce. En este caso, se aludiría a la *chakana mapuche*, de la que se representa solo una de sus partes, la superior, con el inframundo en el centro. La pieza se compone de tres escalones a un lado y a otro de su eje vertical en los que se plasman las etapas de la vida (niñez, juventud, adultez y ancianidad) y sus diferentes estados (reflexión, sabiduría y autoconocimiento). *Chemamülles* y *kemu kemus* que se ubican sobre cada peldaño otorgan un sentido espiritual al conjunto. Los últimos cumplen una función destacada en la religiosidad mapuche pues representan al árbol escalonado que la *machi* emplea para acceder a los planos cósmicos. En esta ocasión la talla presenta tres peldaños que, en términos del diseñador Alejandro Fiadone (2007), refiere a los mundos: sobrenatural benéfico, Mapu y sobrenatural maléfico. También se los puede fabricar de siete pasos (todos los estratos), de cuatro (solo los estratos del mundo de arriba) o de seis (omitiendo el inframundo). Estos tótems aparecen en la figura 3, emplazados uno junto al otro sobre una base circular cuyos diseños recuerdan los símbolos que se incorporan en la membrana del *kultrún*, timbal de ceremonias mapuche que es utilizado por la *machi* en sus rogativas y que evoca la cuatripartición cósmica. Se interpreta que ellos aluden al sol, la luna, los puntos cardinales y las estaciones del año.

En estas obras con una mirada en el pasado, se reelaboran seres ancestrales y se los revitaliza en exposiciones que trascienden las vitrinas de un museo precolombino.



Figura 2. *Chakana mapuche* que muestra los momentos de la existencia humana en la Tierra, con *chemamülles* y *kemu kemus*. Celeste Painepan. Akucha Platería. Recuperada de <https://twitter.com/AkuchaPlateria/status/1009112445808529409/photo/2>

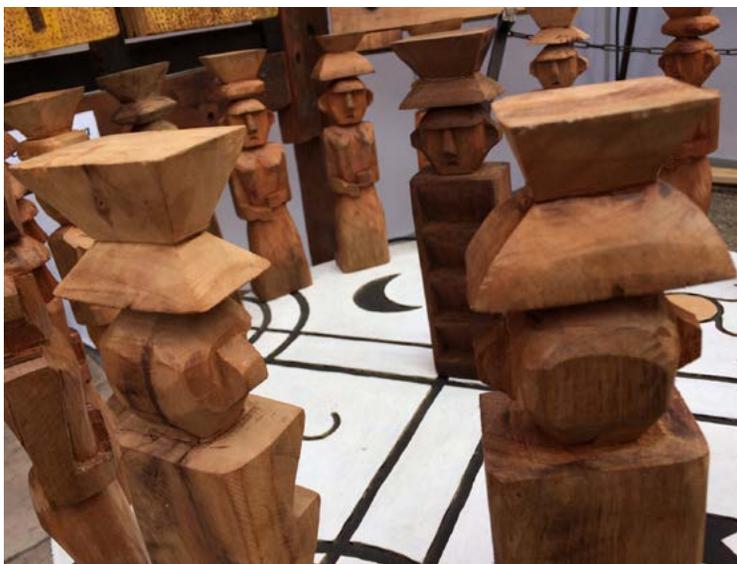


Figura 3. *Espiritualidad y cosmogonía mapuche*. Jaime Cuyanao. WAIKIL. Recuperada de <https://twitter.com/JaimeCuyanao/status/920672360000294912/photo/1>

LA EXPERIENCIA NACIONAL E INTERNACIONAL DEL *CHEMAMÜLL*

El tallador ha participado en exposiciones locales, nacionales e internacionales. Entre las efectuadas en su país se puede mencionar la instalación *Chemamüll, gente de madera* (2015), realizada en el Parque Cultural de Valparaíso, que contó además con una muestra fotográfica y la presentación del tenor Miguel Ángel Pellao.

Mawida Chemamüll: bosque de la memoria [Figura 4] se desarrolló en el Año de las Memorias Indígenas, eje temático que presentó el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile en el 2018. En esta oportunidad el artista trabajó junto con un grupo de colaboradores en la confección de más de veinte *chemamülles* de diferentes tamaños cuya disposición en la explanada del edificio hacía pensar en un enterramiento masivo. Hombres, mujeres y niños de madera se alojaron en el espacio abierto, algunos de pie y otros tendidos sobre el suelo, con el objetivo de «no olvidar las muchas vidas mapuches que se han tomado sin razón alguna, desde la llegada de los españoles hasta hoy en día, dónde sólo ha cambiado el rostro del opresor, pero el escenario es el mismo» (Pillan Mamüll, 2018, s. p.). El evento incluyó además proyecciones y cantos que fueron acompañados por los sonidos del *kultrún*.

En estas realizaciones Paillafil Llancaleo alternó la materialidad de sus piezas al exponer la corteza del tronco en algunas zonas y eliminarla en otras, trabajando en la profundidad del árbol. Ello generó un contraste de texturas y tonalidades que, junto a las grietas naturales de la madera y a las marcas que intencionalmente dejan sus herramientas sobre la superficie, otorgaron un rasgo particular a las figuras y evidenciaron, de ese modo, las decisiones estéticas de su autor.

Entre las últimas creaciones exhibidas del artista se encuentra *Los pasos de la vida por la tierra* (2019) [Figura 5], que confeccionó junto con su hijo, Joel Paillafil Rojas, y con la artista argentina Elena Acosta. Las esculturas se emplazaron en la estación Bío Bío de la Línea 6 y se inauguraron el 24 de junio, en coincidencia con la celebración del *We tripantu*, año nuevo mapuche. Para la ocasión estuvieron presentes la ministra de Transportes y Telecomunicaciones, la ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y el presidente del directorio del Metro de Santiago.

El grupo se conformó de once *chemamülles*, una *machi* y cinco parejas que simbolizan la armonía de lo femenino y de lo masculino, y que representan las distintas etapas humanas entre la niñez y la vejez. La solidez del bloque de madera, sus rasgos geométricos y su actitud serena se convierten en los gestos expresivos del conjunto.

El espacio en el que las esculturas se emplazaron fue uno de amplia circulación de transeúntes. Dos de estas parejas, de unos dos metros de alto, se establecieron cerca de las escaleras del metro, mientras que el resto se montó sobre el muro principal de la estación para priorizar su vista frontal. Los espectadores pudieron observar los tótems en lo alto y desde allí tomar contacto con la religiosidad mapuche.



Figura 4. Chemamülles que integraron Mawida Chemamüll: bosque de la memoria (2018). Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Recuperado de <https://ww3.museodelamemoria.cl/Informato/mawida-chemamull-un-bosque-de-espiritus-en-el-museo-de-la-memoria/>



Figura 5. Los pasos de la vida por la tierra (2019). Estación Bío Bío del Metro de Santiago. Agencia Uno Chile. Recuperado de <https://twitter.com/agenciaunochile/status/1143254972546637827/photo/1>

Además de estos alcances locales y nacionales, las producciones de Paillafil Llancaleo se han expuesto en distintas partes del mundo. Una de sus piezas totémicas —de ocho metros de altura— se encuentra desde el año 2008 en el Museo de Sitio Inti-Nñan (Camino del Sol), cerca de Quito, como parte del proyecto «Bosque totémico antropológico intercontinental» (Pérez Bidegain, 2015).

En el 2015, fue invitado a integrar la comitiva presidencial que visitó el Vaticano, donde llevó dos tallas en miniatura para el Papa Francisco. El mismo año sus *chemamülles* integraron la exposición «The art of ancient cultures» [El arte de las culturas antiguas de Chile], que se desarrolló en el Instituto Cervantes de Nueva York (del 22 de septiembre al 1 de octubre) y que contó además con manifestaciones pertenecientes a las culturas aymara, atacameña, rapa nui, diaguita, kawéskar y mapuche.

El escultor también actuó en la Expo Milán 2015 convocado por la Fundación Artesanías de Chile, en el marco del programa Artesanía Viva. En él se organizaron charlas de difusión sobre su pueblo, además de enseñarse la talla de *hombres de madera*. En aquel evento el escultor construyó dos *chemamülles*, una *domomamüll* ('mujer') y un *wentrumamüll* ('hombre'), de dos metros de alto por cincuenta centímetros de diámetro (Pérez Bidegain, 2015), que luego regresaron a su país cedidos por la cancillería a través de la Expo Milán y emplazados en el Patio de los Canelos del edificio de la Moneda. Para su instalación se siguieron las indicaciones de la dirección de patrimonio de la Presidencia de la República y las recomendaciones del área de pueblos indígenas del Ministerio de Desarrollo Social (Vargas, 2016). En la ceremonia privada, ante la presencia de las autoridades, el artista colocó a sus tallas en un soporte y luego las rocío con agua. Sobre ello explicó:

Yo en la elaboración de las piezas tengo toda mi energía y al momento de entregarlas a otras personas tengo que llevarme mi energía, por eso se hace la ceremonia en que les lanzo agua con mi boca y así se les otorga esa energía a los custodios de las piezas (Paillafil Llancaleo en Ministerio del Interior y Seguridad Pública, 2016).

Lo mencionado evidencia la amplia y relevante actividad del tallador. Asimismo, revela la necesidad de contar con un abordaje que se construya desde el campo plástico, ya que la mayor información existente sobre sus elaboraciones proviene de notas periodísticas y de entrevistas que circulan en redes sociales. Quizá este desinterés de la historia del arte por sus obras tenga relación con que, desde sus orígenes, esta se ocupó de manifestaciones que se ajustaron a los conceptos europeos acerca del arte. Como señala Juan Acha (en Acha y otros, [1991] 2004), la disciplina, surgida del Renacimiento, privilegió lo individual frente a lo social, exaltó la libertad creativa del artista y apostó al *genio*, al objeto original que alcanzó su máxima expresión con la estética idealista, la que excluyó al *arte popular*,

desplazándolo al plano de las artes decorativas. Por ello, tal como lo indican Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar en *Hacia una teoría del arte americano* [1991] (2004), resulta necesario modificar la percepción de las creaciones americanas y destacar la importancia de un pensamiento visual autónomo y una autodeterminación estética dentro del proyecto nacional y americano.

REFORMULACIONES CONCEPTUALES

Se advierte que, para una correcta indagación de la producción de Antonio Paillafil, resulta necesario adecuar categorías de análisis que superen antiguos prejuicios y segregaciones impuestas por el proyecto eurocentrado. La primera de ellas resulta ser la antigua separación entre el arte y la artesanía (Palermo, 2014), ámbitos entre los que circula la obra del escultor.

¿Qué determina que estas elaboraciones sean consideradas un producto artesanal o un hecho artístico? ¿Su lucro mercantil? ¿Su factura? ¿Los agentes del campo?

Escobar (en Acha y otros, [1991] 2004) manifiesta que la división entre el arte y la artesanía acepta la falsa distinción entre el *gran arte* y el *arte menor*, cuestión que esconde una sobredimensión de los valores creativos de la cultura dominante y una desestimación de los valores de las culturas populares. En palabras del autor, la modernidad enfatizó el desinterés y la inutilidad del objeto artístico en términos kantianos, desentendiéndose de sus funciones utilitarias y de sus rituales para centrarse en la forma. Postura que para Escobar no sería ideológicamente neutra, sino que se correspondería con el valor del objeto para el mercado.

En una misma línea de pensamiento, la historiadora del arte María Alba Bovisio (2002), sostiene que reducir el *arte indígena* al terreno de la artesanía resulta funcional a los intereses de los agentes que consolidan el campo. Por un lado, los lugares de exposición en los que estas piezas son exhibidas y los de comercialización reproducen esas diferenciaciones. En general los productos artesanales —considerados como piezas arqueológicas— se presentan en museos etnográficos o antropológicos mientras que las consideradas *obras de arte* se exponen en espacios institucionales específicos. Los puntos de venta también delimitan privilegios al comercializarse unos en ferias de artesanos o puestos turísticos y los otros en galerías privadas. Bovisio (2002) asevera que esta situación impide al artesano competir en el mercado capitalista e incorporar nuevas tecnologías que aumenten su productividad y vuelvan más rentable su actividad, por lo que se reproducen situaciones de desigualdad entre ambos sectores.

Palermo (2014), en una dirección decolonial, analiza las argumentaciones que el pensamiento moderno mantuvo para separar ambos campos. De acuerdo a sus afirmaciones, ellas se basan en la creencia de que el arte, concebido como una

obra única y creado por un artista que experimenta, manipula e inventa técnicas y materiales, se produce para el puro goce estético, mientras que la artesanía, realizada en grandes cantidades y generalmente por un autor que se pierde detrás de ellas, se rige por el valor de uso o económico. La autora sostiene que en dichas diferencias valorativas se reconoce la impronta de la episteme moderno-colonial, ya que «se hace visible el principio de autoridad (derechos de autor, lo que implica valor económico) y, vinculado a ello, el de propiedad privada» (Palermo, 2014, p. 12), valores que no tienen que ver con la contemplación y el goce pero que, sin embargo, están presentes en la producción artística que se jerarquiza por sobre la artesanal.

Por su parte, Escobar (2013) enfatiza la importancia de reconocer el arte popular de origen indígena, dado que estas creaciones se presentan en desobediencia de los paradigmas modernos. En palabras del autor, este *arte indígena* «admite modelos de arte alternativos a los del occidental e implica recusar un modelo colonial que discrimina formas culturales superiores e inferiores, dignas o no de ser consideradas como expresiones privilegiadas del espíritu» (Escobar, 2013, p. 5). El pensador entiende que estas manifestaciones pueden apoyar las reivindicaciones que hacen las comunidades originarias de su autodeterminación, de su derecho a un territorio propio y a una vida digna.

Por fuera de esta dicotomía, Antonio Paillafil confecciona intencionalmente sus tótems manteniendo técnicas artesanales para difundirlas en el ámbito artístico, sin perseguir con ellas un lucro mercantil ni un éxito personal pues caracteriza a su trabajo un fuerte compromiso social con la comunidad. Da cuenta de ello los numerosos talleres y las charlas acerca de su cultura que ha desarrollado a lo largo de su vida. En sus declaraciones considera que el arte en Chile se crea desde y para una elite, por eso su propósito es democratizar su acceso, pero, sobre todo, que las personas «desarrollen su parte creativa y lado espiritual» (Zúñiga, 2019, s. p.).

Este hacedor se aleja de las concepciones sobre el artista en términos occidentales, pues entiende a la escultura como una forma de expresión espiritual —de sus creencias y tradiciones— y una manera de registrar su historia familiar (Zúñiga, 2019). Por ello no persigue un mayor beneficio que el de convertirse en un vehículo revitalizador de sus raíces y fortalecedor de la memoria ancestral mapuche. Tampoco firma sus tallas, ya que, para su sociedad, el nombre y el apellido son aspectos sagrados. En concordancia con ello, sus creaciones generalmente carecen de títulos.

De acuerdo a sus palabras, Paillafil Llancaleo se propone eliminar con su labor, imaginarios cargados de prejuicios acerca del mapuche *vicioso* u *ocioso*, que fueron construidos en el proceso de colonización para legitimar una sociedad considerada *civilizada* en desmedro de otra que se entendió como *bárbara* y por

ende peligrosa. Al respecto, el investigador Daniel Belinche (2010) sostiene: «En su formulación retórica, el bárbaro es el otro inferior, que puede ser regenerado para que de esa manera alcance el estatuto de hombre civil, aunque nunca al nivel del civilizador. En caso contrario, se da paso a la legitimación del genocidio» (p. 13).

La personalidad del tallador también se aleja de aquellos estereotipos o lugares comunes creados sobre la figura del artista a lo largo del tiempo, que los considera seres especiales, sensibles, excéntricos, bohemios, casi divinos o, por el contrario, atormentados, inadaptados y desquiciados (Ciafardo & Belinche, 2008). Distanciándose de estas nociones, el escultor sostiene ser poseedor de un *don* que le fue entregado para llenar los vacíos espirituales de su gente. Por ello procura en sus obras visibilizar el patrimonio de su pueblo para las futuras generaciones, *dejar escuela*.

Se puede pensar, entonces, en concordancia con lo postulado por Adolfo Albán Achinte (2014), que el arte en las comunidades y sujetos étnicos, como asimismo ocurre en la producción de este escultor, se está constituyendo como un acto decolonial que «interpela, increpa y pone en cuestión las narrativas de exclusión y marginalización» (p. 57).

CONSIDERACIONES FINALES

Para la redacción de este artículo fue necesario recurrir a archivos de internet: fuentes periodísticas, entrevistas y páginas web de museos, dado que no se han encontrado hasta el momento investigaciones elaboradas desde la teoría del arte que profundicen en la trayectoria de Antonio Paillafil Llancaleo. Este asunto resulta llamativo si se considera el extenso recorrido que el escultor presenta como referente del arte mapuche y actor de relevancia en la recuperación de las costumbres de su pueblo.

Se ha indicado que sus realizaciones pueden incluirse dentro del concepto de *arte indígena* plasmado por Escobar (2013), pero, de igual manera, sus búsquedas creativas posibilitan una lectura en clave contemporánea, que otorga a sus obras un carácter dual. Esto se evidencia en los *chemamülles* que reelabora, los que originalmente fueron confeccionados con un fin ritual y en el presente son resignificados por el escultor, que los identifica como protectores espirituales. En ellos, tal como afirma la investigadora Ciafardo (2016): «El pasado en imágenes llega hasta nosotros consciente o inconscientemente, y deja su impronta y sus vestigios en las imágenes del presente» (p. 25).

La amplia convocatoria que tiene este hacedor en su país y en el extranjero es un indicador de su legitimación como productor cultural, aun cuando sus realizaciones no se ajusten a los cánones occidentales establecidos. Eliminando

distinciones entre uno y otro ámbito, sus obras recorren espacios artesanales o instituciones artísticas sin diferenciación; por ello el análisis de estas requiere una nueva mirada sobre la imagen que supere tales dicotomías y aporte un abordaje especializado sobre el tema.

La situación evidencia que producción y teoría aún se encuentran desfasadas en Latinoamérica, motivo por el cual se necesita consolidar un espacio de indagación que se ocupe de estas temáticas, las aborde desde problemáticas inherentes a la región y las instale en el ámbito para generar nuevas instancias de reflexión sobre ellas.

REFERENCIAS

Acha, J., Colombres, A. y Escobar, T. [1991] (2004). *Hacia una teoría americana del arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol, Serie Antropológica.

Albán Achinte, A. (2014). Artistas Indígenas y Afrocolombianos: Entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia. En Z. Palermo (Comp.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (pp. 53-73). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Del Signo.

Astudillo, E. (31 de julio de 2015). Antonio Paillafil deslumbra al público con tallados en madera en Expo Milán 2015. *Dato Express.cl*. Recuperado de <http://www.datoexpress.cl/antonio-paillafil-deslumbra-al-publico-con-tallados-en-madera-en-expo-milan-2015/>

Belinche, D. (2010). América, la tierra donde sopla el viento. *La Puerta. Publicación de Arte y Diseño*, 4(4), 6-17. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39852>

Bovisio, M. A. (2002). *Algo más sobre una vieja cuestión: «ARTE» ¿vs? «ARTESANIA»*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR).

Ciafardo, M. y Belinche, D. (2008). Los estereotipos en el arte: un problema de la educación artística. Los artistas son de Piscis. *La Puerta. Publicación Internacional de Arte y Diseño*, 3(3), 27-38. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39793>

Ciafardo, M. (2016). Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad. *Octante*, (1), 23-33. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante/article/view/162>

Escobar, T. (2013). Arte indígena: el desafío de lo universal. *Revista Casa de las Américas*, (271), 3-18. Recuperado de <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/271/hechosideas.pdf>

Fiadone, A. E. (2007). *Simbología mapuche en territorio tehuelche*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Maizal Ediciones.

García Barrera, M. (2009). Comunicación intercultural y arte mapuche actual. *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, (28), 29-44. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012009000100003>

Ministerio del Interior y Seguridad Pública. Gobierno de Chile. (24 de mayo de 2016). Dos chemamüles, persona de madera en mapudungún, recuperan su lugar en el Palacio de La Moneda. Recuperado de <http://ssi.gob.cl/noticias/2016/05/24/dos-chemamules-persona-de-madera-en-mapudungun-recuperan-su-lugar-en-el-palacio-de-la-moneda/>

ARTÍCULOS

Museo de la Memoria. (7 de noviembre de 2018). Mawida Chemamüll: un bosque de espíritus en el Museo de la Memoria. Recuperado de <https://ww3.museodelamemoria.cl/Informate/mawida-chemamull-un-bosque-de-espíritus-en-el-museo-de-la-memoria/>

Palermo, Z. (2014). Introducción. El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial. En Z. Palermo (Comp.), *Arte y estética en la encrucijada decolonial* (pp. 9-16). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Del Signo.

Pérez Bidegain, M. J. (14 de septiembre de 2015). Antonio Paillafil: el artesano mapuche que traspasa fronteras. *El Mercurio*. Recuperado de <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=183016>

Pillan Mamüll. (18 de noviembre de 2018). *Inicio* [Perfil de Facebook] Recuperado de <https://www.facebook.com/tallermadera.tallermadera>

Retamal, P. A. (1987). Quila. En *Nepegñe, peñi, nepegñe (Despierta, hermano, despierta)*. Poesía mapuche (pp. 24-25). Santiago de Chile, Chile: By Nuke Mapu Ediciones.

Vargas, F. (24 de mayo de 2016). Esculturas mapuches usadas en Expo Milán fueron instaladas al interior de La Moneda. *Emol*. Recuperado de <https://www.emol.com/noticias/Nacional/2016/05/24/804398/Esculturas-mapuche-usadas-en-Expo-Milan-fueron-instaladas-al-interior-de-La-Moneda.html>

Zúñiga, D. (30 de julio de 2019). Arte, espiritualidad y madera: la trayectoria del escultor mapuche Antonio Paillafil. *Madera* 21. Recuperado de <https://www.madera21.cl/escultor-mapuche-antonio-paillafil/>