

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 34 - Santiago, 2026 - 1/14 pp.- ISSN 2452-5189



Bajo el signo de lo araucano: operaciones editoriales en el *Álbum de tejidos y alfarería araucana* (1929)

Renata Araus Barriga¹

RESUMEN: En 1929 el Estado chileno produjo el *Álbum de tejidos y alfarería araucana* para la Exposición Iberoamericana de Sevilla. El álbum reconfiguró materiales preexistentes sin constituir una obra original; las ilustraciones de tejidos provienen del *Álbum de Tejidos Araucanos* (1920) de Margarethe Ewerbeck, y las de cerámica de *La alfarería indígena chilena* (1928) de Ricardo E. Latcham. Este artículo analiza las operaciones de selección, fragmentación y recomposición que lo definieron, donde el color emerge como criterio transversal. Aquello se sustenta en anotaciones manuscritas, comparación entre ejemplares y la tensión que produce la categoría “araucano”, que homogeneizó tradiciones bajo una misma definición.

PALABRAS CLAVE: Álbum ilustrado, pueblos originarios, exposiciones internacionales, museos etnográficos.

Under the sign of the “araucanian”: editorial operations in the *álbum de tejidos y alfarería araucana* (1929)

ABSTRACT: In 1929, the Chilean state produced the *Álbum de tejidos y alfarería araucana* for the Ibero-American Exposition in Seville. Rather than being an original work, the album reconfigured pre-existing materials; the textile illustrations originate from Margarethe Ewerbeck's *Álbum de Tejidos Araucanos* (1920), and the pottery illustrations from Ricardo E. Latcham's *La alfarería indígena chilena* (1928). This article analyzes the editorial operations of selection, fragmentation, and recomposition that defined the volume, wherein color emerges as a transversal criterion. This analysis is supported by handwritten annotations, comparisons between copies, and the tension produced by the construct of “the Araucanian,” which homogenized distinct traditions under a single definition.

KEYWORDS: Illustrated album, indigenous peoples, international expositions, ethnographic museums.

¹ Licenciada en Teoría e Historia del Arte, Universidad Alberto Hurtado. ORCID ID: 0009-0005-3564-6359
Email: rntaraus@gmail.com

Introducción

En 1929 el Estado chileno, en estrecha colaboración con el Museo de Etnología y Antropología, envió a la Exposición Iberoamericana de Sevilla un álbum de gran formato, que reunía ilustraciones anteceditas por un prólogo explicativo, bajo el título *Álbum de tejidos y alfarería araucana*. Su producción respondía a una estrategia deliberada, que consistía en proyectar ante la comunidad iberoamericana una imagen nacional anclada en la autenticidad de las tradiciones indígenas del territorio. Aquello convivió estrechamente con el tipo de organización política que se desarrollaba en el país, ligada a la propuesta de Carlos Ibáñez del Campo por un “Chile Nuevo”. Es decir, se buscaba generar una suerte de replanteamiento estatal desde una posición anti oligarca y nacionalista (Herrera Styles *et al.*, 2022, p. 342). Aquello concebía el arte en dos dimensiones, una económica, orientada al desarrollo del país, y una ideológica, anclada en la idea de que la identidad nacional tenía sus raíces en los antepasados indígenas (Lizama, 2001, p. 139).

Esa búsqueda de proyección nacional encontró en la Exposición Iberoamericana de Sevilla el escenario ideal, en tanto esta se erigía como plataforma para que las naciones participantes exhibieran ideales de modernidad y progreso. En esa línea, acudir a ella también traía requisitos de participación, como edificar un pabellón que potenciaría urbanísticamente la ciudad de Sevilla, manteniéndose en pie a pesar del término del encuentro (Dümmer, 2012, p. 38). En particular, el pabellón chileno, diseñado por el arquitecto Juan Martínez Gutiérrez, expresaba una voluntad que incorporaba referencias del país y los pueblos originarios en distintos espacios. Una fuente monumental inspirada en los moais de Rapa Nui recibía a los visitantes antes de cruzar la entrada principal, decorada con formas trapezoidales de inspiración andina y revestida en piedra roja (Dümmer, 2012, p. 33). En su interior, múltiples salas que presentaban aspectos socioeconómicos del país. También, murales de Laureano Guevara y Arturo Gordon de tipos chilenos, entre ellos el pueblo *mapuche*.

Para efectos de esta investigación, la Sala de Historia cobra relevancia debido a la biblioteca que albergaba, con numerosas publicaciones científicas sobre el territorio. En ese lugar el álbum podía ser consultado, y su presencia no pasó desapercibida. Ganó reconocimiento a través de premios y menciones en la prensa, difundiendo la cultura material indígena con imágenes de colores vívidos en planas de 55 x 41,5 centímetros. Pero lo que esa visibilidad no revelaba era su origen, ya que el álbum no constituyó una obra original, sino una reconfiguración de materiales iconográficos preexistentes. Las ilustraciones de tejidos provienen del *Álbum de Tejidos Araucanos* (1920) de Margarethe Ewerbeck, y las de cerámica del libro *La alfarería indígena chilena* (1928) de Ricardo Latcham.

El álbum fue reproducido por la Imprenta y Litográfica Universo, fundada en el año 1859 por el alemán Guillermo Helfmann, en un ambiente propicio para el fomento de la literatura, la cultura y el arte (Soto, 2009, p. 194). La empresa se caracterizó por su constante actualización técnica; incorporó tecnología de punta proveniente de Europa y Estados Unidos, en la medida que los avances y progresos de la tipografía lo exigían (Soto, 2009, p. 194). En particular, el área de litografía alcanzó gran reconocimiento por la calidad de sus impresiones, siendo distinguida con medallas en exposiciones del extranjero (Soto, 2009, p. 200). Que el álbum haya sido encargado a este establecimiento revela, por un lado, las exigencias técnicas del proyecto, y por otro, el desarrollo alcanzado por la industria gráfica nacional en ese período.

Se conservan actualmente dos ejemplares de carácter oficial, con encuadernación azul y letras doradas en la portada. Uno se encuentra en el Museo Histórico Nacional y otro en la Biblioteca Nacional de Chile. Si bien no es posible confirmar que estos ejemplares específicos estuvieron en la Exposición de Sevilla, corresponderían al tiraje, desconocido hasta el momento, producido para la ocasión.

Los datos llevan a preguntarse qué decisiones formales, cromáticas y compositivas hicieron posible el resultado final del ejemplar. Este artículo tiene como objetivo responder a esa interrogante mediante el análisis de las operaciones editoriales de selección, fragmentación,

recomposición y tratamiento cromático que definieron la producción del álbum. La respuesta debe buscarse en las operaciones concretas que muestran el paso de un contexto científico a uno diplomático. Los textiles constituyen el caso principal de análisis, y las cerámicas operan como contraste que revela, en su heterogeneidad, las tensiones constitutivas del dispositivo editorial.

Para ello, el artículo se organiza en cinco secciones. La primera aborda el contexto institucional y político de producción del álbum; la segunda y la tercera analizan la sección de tejidos, contrastando el *Álbum de Tejidos Araucanos* (1920) como fuente con su reconfiguración en 1929; la cuarta y la quinta replican este ejercicio para la sección de alfarería a partir de *La alfarería indígena chilena* (1928) de Latcham; y el texto cierra con una discusión sobre las tensiones que introduce la categoría “araucano” como dispositivo clasificatorio.

Contexto de producción

El *Álbum de tejidos y alfarería araucana* fue producido por el Museo de Etnología y Antropología, institución fundada en 1912 a partir de la sección de prehistoria del actual Museo Histórico Nacional de Chile, bajo la dirección del arqueólogo alemán Max Uhle. Desde sus orígenes, el museo se concibió como un espacio de doble funcionalidad, “un campo de educación para el pueblo y otro de investigación para el sabio” (Gusinde, 1917, p.8). Su discurso fundacional, influenciado por una tradición académica germana, no trataba a los pueblos indígenas como inferiores, sino como portadores de una cultura ancestral, que debía preservarse, antes de su desaparición bajo la influencia de la modernidad. Lo indígena operaba, en ese marco, como encarnación del *Volk*, es decir, como raíz auténtica de la nación (Alegría, 2019, p. 176).

Dos figuras fueron centrales en la producción del álbum, ambas estrechamente relacionadas con la institución. Aureliano Oyarzún, director *ad honorem* del museo desde 1917, encabezó los créditos y redactó el prólogo de la sección de tejidos. Su perfil combinaba vocación científica y criterio pragmático de gestión institucional, orientado a defender y acrecentar la cultura material reunida desde la dirección de Uhle. Como él mismo declaraba en el álbum de 1929, los dibujos obedecían al propósito de “dar a conocer la industria de los tejidos araucanos y propagar el gusto por sus modelos en el país” (Oyarzún, 1929, p. 1). Ricardo Latcham, por su parte, aportó una dimensión teórica al proyecto ligada a su vasta experiencia investigativa en el territorio. Fue reconocido en la portada y redactó el prólogo que antecede la sección de alfarería. Esta participación, se enmarca en una perspectiva que había desarrollado a lo largo de su carrera, orientada a posicionar la cultura material indígena dentro de marcos de valoración estética, promoviendo el concepto de arte para referirse a los objetos creados por pueblos originarios.

Esta confluencia entre la institucionalidad del Museo de Etnología y Antropología y el impulso político, hizo posible que el álbum ocupara un lugar central en la representación chilena en Sevilla. Esa misma aspiración, sin embargo, convivió paradójicamente con una retórica de homenaje a España como “madre patria” (Dümmer, 2012, p. 40). Por ejemplo, el diario *La Nación* destacaba el “elevado espíritu racial” de la convocatoria (“La Exposición de Sevilla”, 1929, p. 1). Meses más tarde, el embajador de Chile, Conrado Ríos Gallardo señalaba en el mismo periódico que era “genial la idea de invitar a los pueblos americanos a la exposición de Sevilla en donde se guardan todos los valores de la raza” y “España puede sentirse orgullosa de haber dado un mundo de nuevas naciones [...]” (“La Reina de España”, 1929, p. 9).

Esta naturalidad con que la prensa de la época apelaba a la “raza” no es casual. Según Subercaseaux, la categoría “raza chilena” emergió como respuesta a la necesidad de cohesión social que se agudizó tras la Guerra del Pacífico y, especialmente, en torno al Centenario, en un contexto marcado por la crisis de 1891, la inmigración y el auge salitrero (Subercaseaux, 2007, p. 79). Se trataba, sin embargo, de una invención intelectual antes que de un dato objetivo, un “significante vacío” que podía llenarse con distintos rasgos y cuya eficacia dependía menos de su correspondencia con lo real, que de su capacidad de movilizar acciones y producir legitimidad

social (Subercaseaux, 2007, pp. 77-78). Esta identidad permitía sumar, aunque fuera simbólicamente, a los sectores medios y populares, “incluso a los indígenas” (Subercaseaux, 2007, p. 79), sin que ello implicara su reconocimiento efectivo como sujetos políticos contemporáneos. Esa convivencia entre ese discurso racial-colonial y la reivindicación de lo indígena como raíz de la identidad nacional, anticipa una tensión que el álbum materializa.

A esta dimensión ideológica se suma una propiamente visual. Este análisis se apoya en la noción de economía visual propuesta por Deborah Poole, que entiende el campo de la visión como un espacio organizado sistemáticamente, cuya organización está estrechamente ligada a relaciones sociales, desigualdad y poder (Poole, 2000, p. 16). Bajo esta perspectiva, el valor de una imagen no reside únicamente en su contenido representacional, sino en los circuitos que la conectan con otros mundos de imágenes y le asignan su significación (Poole, 2000, pp. 20-21). Aplicado al álbum de 1929, este marco permite comprender que tejidos y cerámicas, una vez extraídos de sus fuentes originales, dejaron de operar como registro científico para convertirse en piezas de un régimen visual orientado a la representación nacional. Su valor diplomático dependió menos de la información que portaban, que de su inserción en el circuito de prestigio que ofrecía la Exposición de Sevilla.

En ese contexto de flexibilidad ideológica, el ejemplar fue considerado la obra más destacada de las publicaciones científicas presentadas en el pabellón, y se esperaba que a su regreso, sirviera como fuente de inspiración para el desarrollo de un arte “más propio” en el país (Dümmer, 2012, p. 217).

La sección de tejidos; el álbum de 1920 como fuente

La sección de tejidos del *Álbum de tejidos y alfarería araucana* (1929) se basó íntegramente en las ilustraciones del *Álbum de Tejidos Araucanos* (1920), conservado en el Museo Histórico Nacional. Esto se sustenta, primeramente, en la declaración del propio Oyarzún en el prólogo del álbum de 1929, donde atribuye las ilustraciones a Margarethe Ewerbeck bajo la dirección de Martin Gusinde. En segundo lugar, por el reconocimiento *in situ* entre ambos ejemplares, que permitió entrever aspectos que no habían sido analizados.

Con dimensiones de 55,5 x 94,5 cm en formato horizontal, el álbum de 1920 evidencia que la operación editorial de 1929 no consistió en una reproducción directa, sino en una reconfiguración estructural que implicó cambios de orientación, escala y reorganización espacial. Sus ilustraciones están identificadas mediante la letra “N” seguida de un número correlativo, sistema que contrasta con el del álbum de 1929, donde las láminas se identifican como “LAM”, seguido de numeración romana.

Este ejemplar posee 25 ilustraciones, pero sólo 22 fueron incorporadas al álbum de 1929. Las láminas excluidas fueron la N1 y N2 (Imagen 1), que representan estructuras de carácter técnico vinculadas al proceso textil, dibujadas en lápiz negro y sin colorear. Por otra parte, la N22 representa un *macuñ* (poncho o manta) en tonos negros cuyo único par tipológico en el álbum, la lámina N16, sí fue incorporada (Imagen 2). Ambas representan un motivo escalonado, identificado como *wirin*, pero esta última está realizada en tonos marrones y rojos. Así, el color emerge como posible criterio de selección en estos tres casos de exclusión.

Con la revisión *in situ* del ejemplar de 1920, se produjeron hallazgos que añadieron nuevas capas de información. Se identificó una complejidad en la autoría de las ilustraciones, que excede la atribución nominal. Aunque Oyarzún las adjudica a “Margarethe Ewerbeck”, las firmas en el álbum de 1920 consignan alternativamente “H. Ewerbeck” y “Grete Ewerbeck”, mientras que una lámina aparece firmada por “Eva Velasco”. Además, fue posible registrar el lugar y fecha de creación de algunas ilustraciones, situándolas entre octubre y diciembre de 1920 en Santiago de Chile.

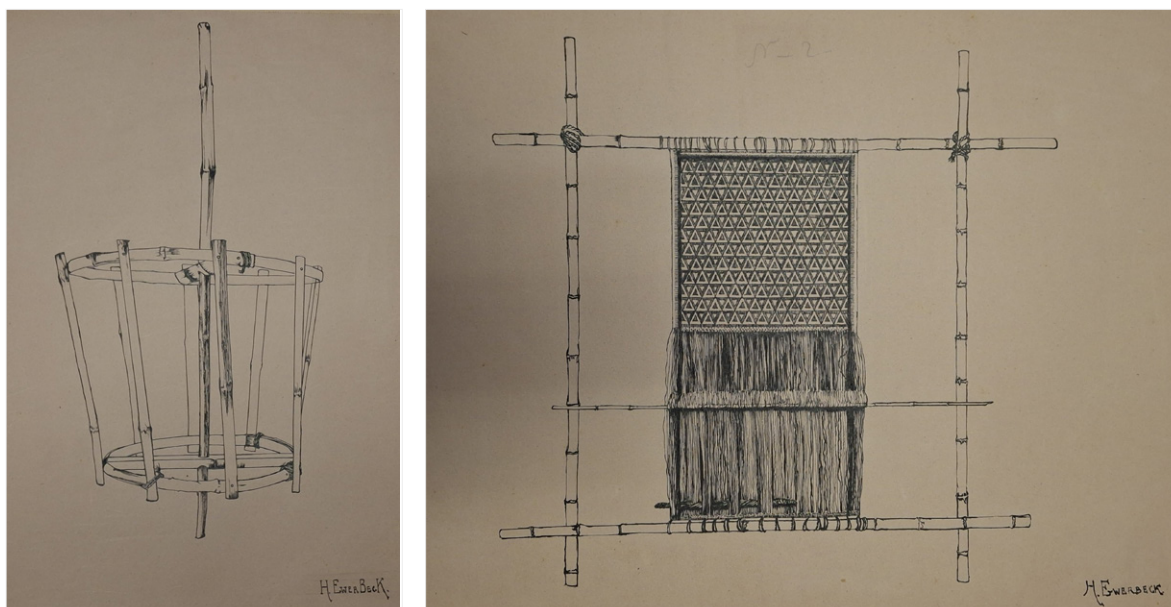


Imagen 1. Margarethe Ewerbeck, lámina N1 y N2 excluidas del *Álbum de tejidos araucanos*, 1920.



Imagen 2. Margarethe Ewerbeck. Comparación entre láminas N22 (excluida) y N16 (no excluida) del *Álbum de tejidos araucanos*, 1920.

A esto se agrega un elemento central, constituido por anotaciones manuscritas y marcas en algunas láminas. La autoría y destinatario exacto de estas se desconocen, aunque su naturaleza establece que fueron fundamentales para el proceso de preparación de la reproducción. Aquello evidenció que las transformaciones entre ambos proyectos respondieron a decisiones conscientes y no a limitaciones técnicas. A través de esto es posible documentar tres tipos de intervenciones, que abarcan desde delimitaciones del área a reproducir hasta ajustes espaciales y modificaciones cromáticas.

En cuanto a las delimitaciones del área a reproducir, algunas ilustraciones presentan trazos en lápiz grafito que producen un efecto de “corte”. Al contrastarlas con su reproducción en el álbum de 1929 se constata que la extensión de un trío de *trarihues* (fajas) (LAM. VII), por ejemplo, es más corta que en las originales (N6 y N12) (Imagen 3). Esto respondería probablemente a motivos de espacio y un encuadre selectivo que privilegió secciones específicas.



Imagen 3. Biblioteca Nacional, Museo Histórico Nacional. Comparación LAM.VII (1929) con láminas N6 y N12 (1920).

Respecto a las notas halladas en el álbum de 1920, una es “paralelos”, inscrita en grafito sobre el doblez de la faja N10 (Imagen 4). Esta funcionó como una directriz técnica orientada a regularizar el recorte del motivo, que sustituyó el doblez original por un corte rectilíneo paralelo durante su adaptación en la LAM. V del álbum de 1929 (Imagen 5). La otra nota, considerada como la más significativa, es “Ojo! Bajar un poco al color. Sobre todo a las líneas rectas/negras” (Imagen 6), debido a la claridad del mensaje y su extensión. La instrucción fue considerada ya que al comparar la lámina N24 con la LAM. XII (Imagen 7) se advierte un cambio tonal en las líneas verticales, independientemente de si la palabra final es “rectas” o “negras”, dado que la escritura no permite distinguir con certeza.

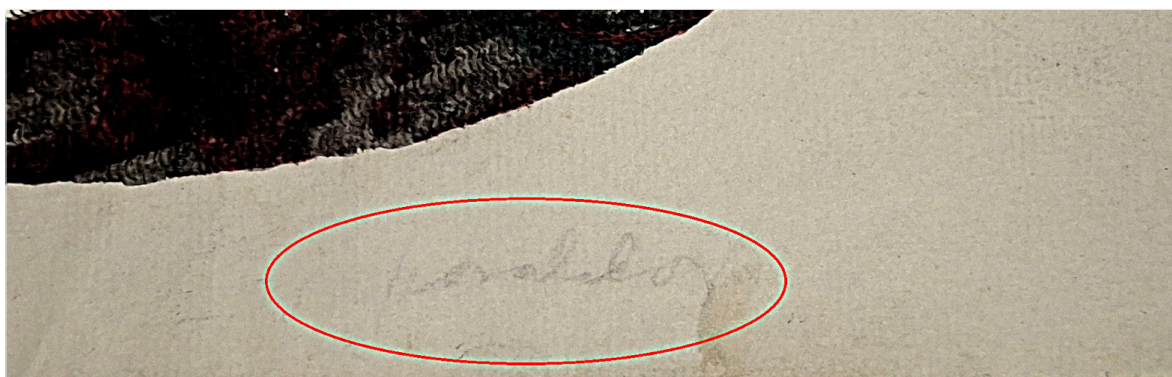


Imagen 4. Museo Histórico Nacional. Inscripción en lámina N10 del *Álbum de tejidos araucanos*, 1920.



Imagen 5. Museo Histórico Nacional, Biblioteca Nacional. Comparación lámina N10 y LAM. V.

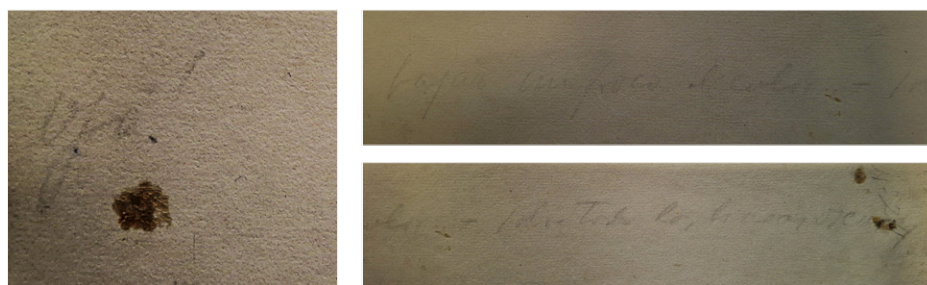


Imagen 6. Museo Histórico Nacional. Inscripción en lámina N24 del *Álbum de tejidos araucanos*, 1920. Transcripción: "Ojo! bajar un poco al color. Sobre todo a las líneas rectas/negras".



Imagen 7. Museo Histórico Nacional, Biblioteca Nacional. Comparación lámina N24 (1920) y LAM. XII (1929).

Estos casos dan cuenta de que no se modificó únicamente el color o la disposición de las imágenes, sino que también las condiciones bajo las cuales los tejidos *mapuche* se hicieron visibles y legibles, en un nuevo contexto editorial. Ninguna de estas intervenciones registra una corrección de posibles errores técnicos. Responden, en cambio, a la necesidad de traducir ilustraciones producidas en distintos momentos y con técnicas diversas a un formato editorial específico, con criterios estéticos y espaciales propios.

La sección de tejidos; el álbum de 1929 como resultado

El álbum de 1929 presenta un formato vertical, con láminas de papel que pueden extraerse de ranuras interiores, configurando un dispositivo modular pensado para una exhibición o comparación individual de las piezas. En los dos ejemplares conservados, sin embargo, las láminas se encuentran adheridas a estas ranuras, presumiblemente por decisiones de conservación institucional o de propietarios anteriores.

El examen de las 12 láminas resultantes revela que la compilación no fue azarosa. Salvo en cuatro casos que se trasladaron de forma individual (LAM.I, LAM.II, LAM.X y LAM.XI), cada lámina reúne entre dos y tres ilustraciones de 1920, reorganizadas espacialmente para adaptarse al nuevo formato. Las composiciones resultantes combinan *trarihues* y *macuñ* en una misma plana, con excepción de las láminas III, IV y XII, que agrupan exclusivamente fajas o ponchos. La lámina III, por ejemplo, compila tres fajas provenientes de páginas distintas (N5, N9 y N13) (Imagen 8), mientras que la lámina IV reúne dos (N11 y N15) (Imagen 9). En el caso de la lámina XII, los *macuñ* presentan cortes que redujeron su extensión original para permitir la coexistencia del espacio disponible, mientras que los reproducidos como unidad no muestran modificaciones significativas.



Imagen 8. Biblioteca Nacional, Museo Histórico Nacional. Comparación LAM. III y láminas N5, N9 y N13.



Imagen 9. Biblioteca Nacional, Museo Histórico Nacional. Comparación LAM. IV y láminas N11 y N15.

Las agrupaciones resultantes muestran, además, afinidades cromáticas e iconográficas. Es factible pensar que el criterio de selección estuvo ligado, al menos en parte, a la paleta de colores o la simbología de los textiles, considerando que la cultura *mapuche* plasma en ellos conocimientos técnicos, relaciones sociales y significados específicos. Sin embargo, ese factor se establece como una pendiente línea de investigación.

Finalmente, la descontextualización es quizás la operación más determinante. Los tejidos aparecen sin cuerpos que los produzcan o los usen, sin referencias a las tejedoras que los crearon, a las comunidades de las que provienen, ni a las funciones ceremoniales o cotidianas que cumplían. El resultado es una cultura material sin sujetos, despojada de la densidad social que la constituye. Según explica Subercaseaux (2002, p. 31) esto responde a un factor socio-cultural que definiría a Chile, relacionada con un ideal asimilacionista de los estados-naciones del siglo XIX, que tendía a negar las diferencias culturales, proyectándolas como desventajas. Lo anterior sería un asunto que contrasta con otros países del continente, como en el caso de Paraguay, Bolivia, Ecuador y Brasil, por mencionar algunos, que se identifican por la gran presencia y circulación de la diversidad cultural (Subercaseaux, 2002, p. 34). Entonces, tal descontextualización y omisión, ejemplifica cómo la cultura *mapuche* tendría un peso muy débil en la identidad nacional (Subercaseaux, 2002, p. 33).

La sección de alfarería; el libro de 1928 como fuente

La sección de alfarería del álbum tiene su origen en *La alfarería indígena chilena* (1928) de Ricardo E. Latcham, publicación que también participó de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Su producción respondió a un encargo gubernamental que llevó al autor a ponerlo “al día” de manera apresurada (Latcham, 1928, p. 8), reuniendo material visual acumulado durante décadas de trabajo arqueológico en el territorio. El libro se estructura como un discurso científico especializado que alterna entre tipologías, cronologías y territorios amplios, con ilustraciones dibujadas a mano ante la imposibilidad de contar siempre con una cámara fotográfica en el momento oportuno, según explica Latcham (1928, p. 8).

Al igual que en la sección de tejidos, la identificación de correspondencias entre ambos proyectos revela que las 12 láminas de alfarería de 1929 no reprodujeron láminas completas del libro, sino que recompusieron figuras individuales extraídas de páginas no consecutivas. La Lámina VII del álbum (Imagen 10), por ejemplo, reúne figuras provenientes de cuatro láminas distintas del libro (numeradas como XVIII, XLII, XLIII, LI) (Imagen 11), distribuidas a lo largo de páginas no contiguas. Esta operación de selección, extracción y reorganización visual evidencia que la lógica de compilación fue transversal en ambas secciones del álbum.



Imagen 10. Biblioteca Nacional, Ricardo Latcham. LAM. VII del álbum de 1929.



Imagen 11. Biblioteca Nacional, Ricardo Latcham. Láminas XVIII, XLII, XLIII, LI de *La alfarería indígena chilena* de 1928.

La reproducción implicó además transformaciones técnicas significativas que, a diferencia de los tejidos, no se manifiestan en instrucciones manuscritas sino directamente en el resultado visual. De las 48 figuras reproducidas, 16 estaban originalmente ejecutadas en grafito o lápiz negro y fueron reinterpretadas completamente a color en el álbum, como el caso de LAM.I (Imagen 12). Las 32 ilustraciones restantes conservan tonalidades similares a las originales, aunque no idénticas. Dado que Latcham solía describir textualmente los colores de las piezas, la traducción de esas descripciones a representación cromática constituyó una operación interpretativa. De esa forma, una vasija representada en grafito comunicaba información sobre forma y decoración, mientras que la misma vasija con engobes rojos y motivos negros comunica además una dimensión estética susceptible de apreciación visual.



Imagen 12. Biblioteca Nacional, Ricardo Latcham. Comparación LAM. I (1929) y LAM. I (1928).

La sección de alfarería; el álbum de 1929 como resultado

El examen de las 12 láminas de alfarería resultantes revela una operación que excede la mera recomposición técnica. Como bien se anticipa, estas páginas se componen siempre de cuatro piezas ilustradas, en tonos rojos, marrones, grises y negros. Cada una de ellas es identificada geográficamente, lo que logra hacer un trazado de norte a sur del territorio. Esto último es considerado contraproducente si pensamos que el álbum dice ser de tejidos y alfarería araucana.

Al respecto, la tipología de piezas representadas evidencia que solo las láminas IX, X, XI y XII corresponden a alfarería de las provincias centrales y australes (Imagen 13), siendo únicamente la última la que incorpora piezas procedentes del territorio *mapuche* propiamente tal. Las ocho láminas restantes representan alfarería de culturas del norte de Chile, como la Diaguita y Atacameña, con influencias Chíncha y Tiahuanaco. Aquello no pasó desapercibido ni siquiera para el mismo Ricardo Latcham.

En el prólogo de la sección de alfarería, en una nota al pie, reconoce que el título podría presentar objeciones de los entendidos, justificando el término “araucano” como denominación geográfica de “uso común” que extendería el límite desde el río Choapa hasta el Reloncaví (Latcham, 1929, p. 22). Esta tensión se registra, además, en la propia materialidad del objeto. Mientras la portada interior impresa mantiene el rótulo “Tejidos y Alfarería Araucana”, el empaste exterior modifica la sintaxis a “Tejidos Araucanos y Alfarería”, que intentó separar la cerámica de la categoría étnica mediante una enmienda tardía. Por lo tanto, la contradicción fue percibida por los productores.



Imagen 13. Biblioteca Nacional, Museo Histórico Nacional. LAM. IX, X, XI y XII, 1929.

La categoría “araucano” operó como un contenedor que homogeneizó tradiciones materiales diversas bajo una denominación que porta genealogías coloniales profundas, omitiendo la autoría y diluyendo las especificidades culturales e identitarias de las comunidades del norte y centro del país que confeccionaron originariamente estas vasijas. Además, esta operación se alinea con la realidad geopolítica de 1929, año en que se dio por concluido el proceso estatal de radicación indígena. Mientras algunas comunidades *mapuche* habían sido circunscritas por dicho proceso a reducciones fragmentadas en el sur del país, otras quedaron fuera de él, sin acceder a título alguno sobre sus tierras, las cuales pasaron a manos de colonos y particulares una vez declaradas fiscales (Bengoa, 1985, pp. 356-357).

A esto se agrega, nuevamente, la descontextualización de los objetos, siendo presentados como formas estéticas autosuficientes. Aquello se debe, por un lado, a la extracción de las cerámicas de sus contextos culturales de producción y uso, por el otro, que se incorporan bajo una categoría étnica que no les corresponde. Tal problemática no puede desligarse del contexto de producción examinado al inicio de este artículo. Aquí hay un Estado que, en su búsqueda de proyección internacional, encontró en la cultura material indígena un recurso simbólico para construir una identidad nacional “auténtica”. Esto introdujo decisiones políticas sobre qué conocimiento preservar, qué información subordinar y qué significados privilegiar en el resultado final. La relevancia del álbum radica, precisamente, en cómo se revela un discurso que se sirvió de los pueblos originarios como materia prima estética y diplomática, sin implicar la identificación de diversidad cultural ni de la situación política real de las comunidades representadas.

Conclusión

El recorrido realizado por las operaciones editoriales del álbum permite constatar que las decisiones formales, cromáticas y compositivas que transformaron la cultura material indígena en imagen diplomática no fueron accidentales ni meramente técnicas. Respondieron a una lógica editorial sistemática que operó en dos niveles simultáneos; por un lado, la selección y reconfiguración de materiales preexistentes, y por otro la construcción de un régimen visual que presentó a los objetos despojados de sus contextos culturales de origen, para hacerlos funcionales a un proyecto de representación nacional. Dentro de ese régimen, tejidos y cerámica recibieron un tratamiento distinto. Los primeros se presentaron como expresión de una tradición estética homogénea y perdurable, mientras que la segunda fue ordenada bajo criterios cronológicos y geográficos, propios de un aparato clasificatorio.

Resulta significativo que un mismo artefacto presenta pueblos tan distintos de maneras tan disímiles, y recae en la categoría “araucano”. Mientras el término era cuestionado en círculos académicos por su imprecisión, el álbum lo movilizó deliberadamente porque su amplitud semántica resultaba funcional al proyecto diplomático. Incorporar materialidades heterogéneas bajo una categoría unificadora proyectaba una imagen de nación con raíces indígenas profundas, sin requerir especificaciones etnográficas que pudieran complejizar la narrativa. Aun así, la incongruencia no pasó inadvertida, y a pesar de que se intentó enmendar la situación, quedaron vestigios comprobables.

En la sofisticada puesta en escena de Sevilla 1929, lo indígena fue sumamente funcional como símbolo de identidad nacional y fetiche de la diplomacia cultural, pero nunca como una realidad social e histórica que el Estado estuviese dispuesto a legitimar en su propio territorio. Mientras las páginas pretendían celebrar la riqueza visual de las culturas, las comunidades *mapuche* enfrentaban procesos de radicación que fragmentaba los territorios. Tal yuxtaposición revela que el álbum termina por decir más sobre el Estado que lo produjo que sobre los pueblos que representa. Como bien se refleja, el país estaría regido por una situación extrema de homogeneización y déficit de espesor cultural (Subercaseaux, 2002, p. 33).

En suma, estudiar el álbum como objeto, antes que como mero vehículo de contenidos, permite acceder a una dimensión que su cara visible no revela. Desgranarlo, identificar similitudes y diferencias con sus fuentes, reconstruir el proceso editorial que lo hizo posible, es reconocer que no se trata de un simple ejemplar, sino de una idea y un propósito particulares hechos materia. El objeto explica cosas que el discurso no dice, como las decisiones que lo constituyen, las tensiones que lo atraviesan y los silencios que lo definen.

Bibliografía

- Alegría, L. (2019). El Museo Etnológico y Antropológico de Chile y la gestión del patrimonio indígena. En L. Alegría, *Historia, museos y patrimonio. Discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción, Chile 1830-1930* (pp. 165-186). Santiago: Ediciones del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Bengoa, J. (1985). *Historia del pueblo mapuche (siglo XIX y XX)*. Santiago: Ediciones Sur.
- Dümmer, S. (2012). *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929*. Santiago: RIL Editores.
- Ewerbeck, G. y H. (1920). *Álbum de tejidos araucanos*. Museo Histórico Nacional, Chile.
- Gusinde, M. (1917). Prólogo. En *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile. Tomo I* (pp. 1-18). Santiago: Imprenta Universitaria.
- Herrera Styles, P., Zamorano Pérez, P. y Vera Manríquez, R. (2022). Dictadura y Arte: Lo indígena como modernidad artística y esencia de lo chileno en el gobierno de Carlos Ibáñez Del Campo (1927-1931). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 44 (121), 339-370. doi: <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2022.121.2795>
- La Exposición de Sevilla se inaugura hoy. (1929, 5 de mayo). *Diario La Nación*, p. 1.
- La Reina de España y las Infantas hicieron ayer una visita al pabellón chileno de la Exposición de Sevilla. (1929, 24 de octubre). *Diario La Nación*, p. 9.
- Latcham, R. (1928). *La alfarería indígena chilena*. Santiago: Imprenta y Litografía Universo.
- _____. (1929). Prólogo [sección de alfarería]. En *Álbum de tejidos y alfarería araucana*. Santiago: Imprenta y Litografía Universo.
- Lizama, P. (2001). El cierre de la Escuela de Bellas Artes en 1929: Propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena. *Aisthesis* 34, 134-152. Recuperado de <https://revistaaiethesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/4572/4246>
- Museo de Etnología y Antropología de Santiago. (1929). *Álbum de tejidos y alfarería araucana*. Santiago: Imprenta y Litografía Universo.
- Oyarzún, A. (1929). Prólogo [sección de tejidos]. En *Álbum de tejidos y alfarería araucana*. Santiago: Imprenta y Litografía Universo.
- Soto, J. (2009). *Historia de la imprenta en Chile. Desde el Siglo XVIII al XXI*. Santiago: Editorial Árbol Azul.
- Subercaseaux, B. (1997). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.
- _____. (2002). *Nación y Cultura en América Latina. Diversidad cultural y Globalización*. Santiago: LOM Ediciones.