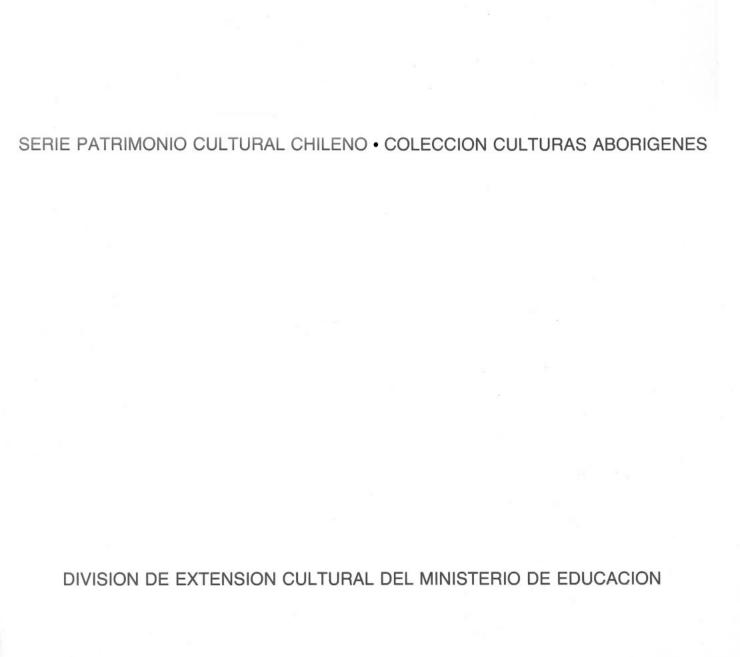


APEROS

MATRA



PORTADA: Mujer Mapuche trabajando en telar vertical (witran)

© Copyright Ministerio de Educación. Departamento de Extensión Cultural y Museo Chileno de Arte Precolombino. Arte Textil Mapuche. Inscripción Nº 75.077 Derechos Reservados. Marzo 1990.

ARTE TEXTIL MAPUCHE

PEDRO MEGE ROSSO



MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

AGRADECIMIENTOS Agradecemos la colaboración y valiosas sugerencias de Margarita Alvarado, en la producción de esta edición.

CONTENIDO

PRESENTACION

Pág. 7

INTRODUCCION

Pág. 8

SUSTANCIA MATERIAL

Pág. 11

PROCESOS DE REPRESENTACION

Pág. 15

EL UNIVERSO TEXTIL

Pág. 21

El dominio del vestido

Pág. 23

El dominio de los enseres

Pág. 44

El dominio de los aperos

Pág. 50

LOS TEXTILES COMPLACIENTES

Pág. 57

NOTAS

Pág. 61

BIBLIOGRAFIA

Pág. 62



PRESENTACION

El rescate de nuestro patrimonio cultural es una acción de imperiosa urgencia, sobre todo cuando se trata de salvar testimonios de culturas minoritarias que están en vías de desaparecer como consecuencia de los conflictos de intereses que se plantean con las formas de vida y valores de la sociedad actual.

Con la ayuda del Ministerio de Relaciones Exteriores y el Instituto Indigenista Interamericano de la Organización de Estados Americanos, el Museo Chileno de Arte Precolombino ha emprendido una acción que pretende hacer colecciones razonadas y documentadas de las artesa-

nías aborígenes que aún están vigentes en el país.

En esta oportunidad, y gracias a la cooperación del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, que ha realizado una sostenida labor de difusión de las culturas aborígenes, se publican los resultados del proyecto "El tejido mapuche: un rescate etnográfico". Sus objetivos no sólo fueron formar las colecciones que aquí se presentan, sino dar a conocer el "lenguaje" o significado de las estructuras textiles, sus iconografías y las taxonomías clasificatorias de los tejidos mapuches. Debemos agradecer la generosa colaboración del profesor Héctor Mora, de la Universidad Católica de Temuco, quien participó en este proyecto. Creemos haber dado un paso más en el conocimiento de nuestros ancestros americanos y, por lo tanto, de nuestra propia identidad.

Carlos Aldunate del Solar MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO Editor

INTRODUCCION

Mi mamá era muy hacendosa, no era nada floja; hacía mantas con dibujos y sabía muchas labores finas.

(MOESBACH, 1930, 1973)

Es evidente que los textiles mapuches son pensados para satisfacer una función práctica. Las reflexiones que surgen acerca de esta industria no abordan cuestiones que se relacionen con la imperiosa necesidad de optimizar una tecnología, pues, en general, un textil cualquiera es altamente eficiente por definición y funcionalmente óptimo.

Si, en su ámbito, los textiles mapuches son insuperables en términos de eficiencia, ¿qué produce en ellos la diferencia de sus contenidos? Esto se explica porque su variabilidad es introducida por razones que van más allá de las funciones técnicas de cada tipo de textil. Una alfombra y una manta, material y tecnológicamente, son semejantes; sin embargo, no deja de ser gracioso ver a los no mapuches pisando mantas y cubriéndose con alfombras o frazadas. La faja que una mujer mapuche usa en su cintura y la que utiliza para sujetar a su hijo en el kupulwe (cuna transportable) son, desde un punto de vista funcional, idénticas. La diferencia entre los diversos tipos de tejidos se establece en un plano simbólico, y se hace progresivamente más fuerte en la medida que el observador de los textiles se va compenetrando de la cultura mapuche.(1)

La función establece de por sí una tipología básica (manta, chal; frazada, alfombra; faja para la cintura, ceñidor de cabeza, etc.), que puede determinar una clasificación gruesa de todos los textiles, pero ésta sería incapaz de asumir la parte más sustancial de la variabilidad textil: los contenidos de expresión.

Si los textiles se han producido de manera tan diferente dentro de cada "función", es por lo que se quiere significar con ellos, a partir del delicado juego de interpretaciones. Los tejidos, por sus evidentes contrastes de formas y colores, nos advierten de su posibilidad de significación. Entonces, con ansiedad nos dedicamos a la búsqueda de las palabras que nos expliciten estos significados.

Si en los textiles existe algún problema, éste es necesariamente de expresión, y si en ellos existe un cosmos, hay que buscarlo más allá de las prácticas de su utilización, en el orden de la

palabra.

En la cultura mapuche, la mujer es la especialista en tejidos; ella los confecciona y los diseña. Tejer no es nunca una obligación, es un placer; se teje con empeño, con voluntad y en público. Toda mujer sabe abrigar con sus tejidos, pero no todas saben el significado de sus contenidos. Existen ciertos códigos de expresión textil reservados sólo para las virtuosas, pero las formas se pueden copiar, ya que los textiles se exhiben. La interpretación de esas formas requiere del acceso a un conocimiento restringido.

Una gran tejedora —duwekafe— adopta a una alumna, le enseña de todo y, después, al final de su proceso de aprendizaje general, le enseña a tejer. Por último, le enseña a expresarse debidamente en su telar. Para tejer bien se requiere de una gran memoria. El textil en su totalidad debe ser pensado —rakiduam—, en un plano técnico y simbólico, con anterioridad a su realización.

Los textiles mapuches integran conocimientos elaboradísimos en diferentes planos. Primero, se ubican todas las técnicas que suponen su manufactura; en un segundo plano, los contenidos culturales específicos que expresan sus símbolos; y por último, en un tercer plano, una refinada concepción estética.

S

USTANCIA MATERIAL

C

uando se expresa a través de objetos, el primer nivel de significación está dado por la materia en que se ha construido

dicho objeto. En la selección de la materia prima ya hay una intención cuyo significado va más allá de su simple funcionalidad técnica. Los significados asociados a la materia son muy diferentes si se trata de piedra, arcilla, hueso o lana.

La materia de un textil es la lana; su atributo elemental es ser perecible, ser una materia frágil con una gran potencialidad de transformación. Si se le humedece o se le deja al sol, varía inmediatamente su condición sustancial.

La sustancia del tejido, tan alterable y perecible, necesita de un especial manejo; la lana debe ser manipulada por manos sensibles y ágiles, porque ésta pertenece al dominio de lo suave y frágil. Para los mapuches la mujer es suave y elástica, aunque no dé la sensación de fragilidad. Su delicadeza es constitutiva, y acompañada de su firmeza la habilita para trabajar en el universo de lo frágil. En definitiva, necesita ser más dura que la lana para poder manipularla, pero debe ser, a su vez, lo suficientemente delicada como para comprender y manejar su ductilidad básica.

Independientemente del significado que se le asigna a la lana en su vinculación con la operadora, adquiere por sí misma un valor propio. Después de esquilada, lavada y cardada, la lana es hilada, abandona su condición natural y se transforma en un objeto cultural. Asume aquí un contenido muy especial: se antropomorfiza y adquiere características humanas. El resultado del proceso del hilado es la creación de dos grupos de lanas: las femeninas y las masculinas (no hembras ni machos). Domokal -lana-mujer- es la más delgada; wentrukal -lana-hombre- es necesariamente más gruesa. La lana-mujer requiere de más trabajo, pero resiste menos; es más frágil, pero permite posteriores sutilezas de expresión en los textiles: "sutilezas de mujer". La lana-hombre necesita menos trabajo en su confección, dura más, es más sólida y resistente, pero permite menos sutileza en la expresión. Esta última es la lana diaria, para obje-



2. (1774): Pollkütrarüwe: Faja femenina



3. (1824): Trarikanlama: Alfombra teñida y decorada con técnica ikat

tos cotidianos, hechos para resistir golpes.

De este modo, la lana logra su máximo grado de femineidad en la medida en que se sumerge progresivamente, a través del hilado, en el dominio de lo frágil y elástico. Las tejedoras, cuando hilan, saben que un hilo muy torcido tiende a la dureza. Siempre se esboza una sonrisa de satisfacción cuando se comprueba la firmeza de un *domokal* al ser éste ovillado. Surge aquí una inquietante contradicción: ¿será el hilo de la lana femenina más duro que la solidez de la gruesa lana masculina?

Por último, el textil en sí adquiere un valor según la técnica empleada para confeccionar el tejido, el grado de perfección que se alcanzó en su realización y diseño, y la calidad de las tinturas. Sin saber lo que nos expresan los símbolos de un tejido, un primer grado de interpretación de su significado está dado por su misma materia o sustancia.

En esta valoración de la materia tejida, encontramos un claro índice que evidencia a simple vista la calidad de ésta: wisiwel. Wisiwel es todo elemento de cualquier figura tejida en líneas oblicuas a las de la urdimbre. El tejido en diagonal, para que adquiera el atributo de ser wisiwel, debe ser perfecto. Debe estar constituido por líneas rectas diagonales sin discontinuidades. Este permite a simple vista detectar los atributos de la confección material al ser extraordinariamente difícil su realizacion. Se transforma en un valor textil en sí mismo y, por extensión, traspasa el valor que adquiere a los ojos de sus evaluadoras a la totalidad del textil donde se le ha ubicado.

P

ROCESOS DE REPRESENTACION

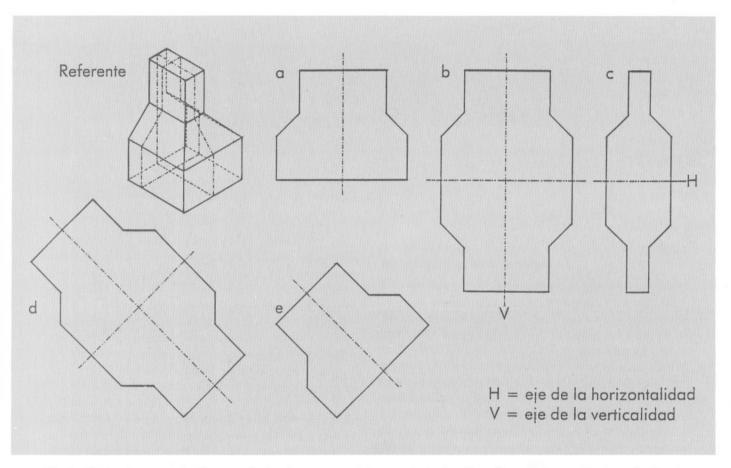


Fig. 1.- Técnica de representación por corte. Las figuras son cortadas con ejes horizontales y / o verticales para luego ser desplegadas. La figura "referente" es sometida a múltimples posibilidades de alteración por corte en el diseño textil mapuche: a, b, c, d, e.

uando se analiza la iconografía de los textiles se descubre que está sometida a una noción de representación diferente

de las de nuestra cultura. La clave básica para comprender la mecánica figurativa en los textiles mapuches, consiste en darse cuenta de que lo que se representa ha sufrido un profundo proceso de transformación. Los objetos, en la realidad, poseen tres dimensiones; son necesariamente volumétricos. La tejedora se enfrenta al problema de llevar esos objetos tridimensionales al plano de dos dimensiones de la realidad de su tejido. Ocupa para ello una técnica representacional de gran difusión en América India, la del "desdoblamiento por corte". El objeto que se quiere representar en el plano del textil, se somete a un corte vertical imaginario, sin cortar su parte frontal (figura 1). Esta figura cortada por la parte poste-

rior es desplegada hacia ambos lados, abriéndola, (figura 2) y transformándola en una figura plana, susceptible de ser representada en el textil.

Siempre, producto de nuestra tendencia al "realismo representacional", se nos hace difícil decodificar las representaciones de los textiles. Sólo al revertir el proceso de desdoblamiento conseguimos configurar la forma original en el volumen, pudiendo así ser descifrada. Siendo el "desdoblamiento por corte" la técnica elemental de representación, ésta se acompaña de otras técnicas que permiten elaborar y reelaborar nuevas figuras a partir de las desdobladas. La "desmembración" es otra técnica por "corte", donde a la figura inicialmente desdoblada se le cortan partes. Algunas de ellas son desechadas y otras son agregadas a lo que quedó de la figura inicial, pero en diversos lugares. Así nace una nueva figura, que ha sido privada de ciertos elementos originales y, a la vez, complementada con la anexión de algunos elementos en lugares que no corresponden a su posición primigenia (figura 3).

La "desarticulación" consiste en establecer, a partir de una figura inicialmente desdoblada, una nueva simetría. Los iniciales cortes del desdoblamiento generan una simetría en la figura representada; mediante la desarticulación se alteran estos ejes, gene-

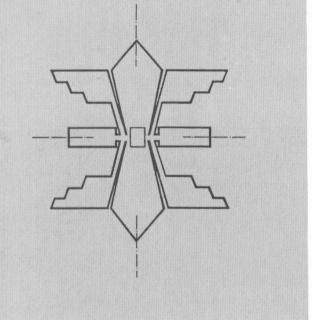


Fig. 2.- "Desdoblamiento" a partir de cortes verticales y horizontales.

Fig. 3.- Técnica de re-elaboración figurativa por "desmenbración".

rando un nuevo equilibrio. A veces, este proceso ha sido tan brusco, que la figura desdoblada no consigue mantener la simetría indispensable para el textil. Se hace necesario, entonces, establecer otra figura idéntica con una disimetría opuesta a la primera, para recuperar el equilibrio necesario a la totalidad del textil (figura 4).

La "dislocación" es la técnica de articular de un modo distinto dos componentes de una figura, cambiando la ubicación de sus unidades componentes (figura 5).

El "desollamiento" consiste en ocupar sólo el perfil

de una figura, su piel, para construir otra nueva figura (figura 6).

Las tejedoras llaman ñimin a esta colosal técnica carnicera de la representación. Los continuos procesos a que son sometidas las figuras iniciales las hacen parecer cada vez más abstractas y difíciles de interpretar por los aficionados. Decodificar el ñimin requiere acceder al código privado de las tejedoras, básicamente femenino y noble. Los nobles idearon el ñimin, para desalentar las imitaciones plebeyas y extranjeras.

Figura y color forman una unidad y se articulan de

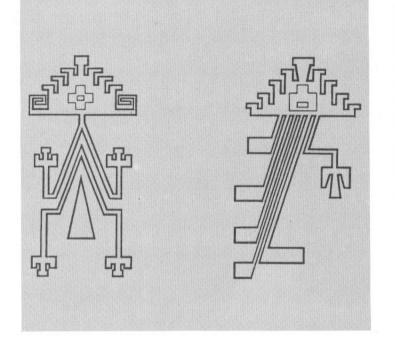


Fig. 4.- Técnica de re-elaboración figurativa por "desarticulación" combinada con "desmenbración".

manera necesaria. Lo que dice una figura es confirmado por el color, y viceversa. Si un color desdice a una figura ,o a la inversa, se está transgrediendo un patrón de representación de gran rigidez. Las inconsistencias de una representación —entre color y forma— nos llevarán de inmediato a la esfera de lo decadente, de lo que llamaremos más adelante "los textiles complacientes". Figura y color son solidarios entre sí y también solidarios con la "materia" del textil. Cuando el hilado se hace grueso, el tejido suelto y el teñido descolorable, está en peligro la solidaridad entre los colores y las figuras.

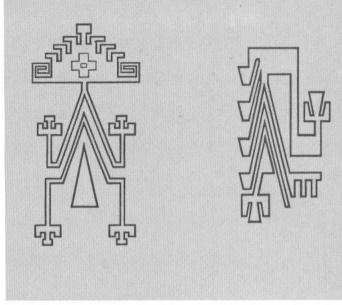
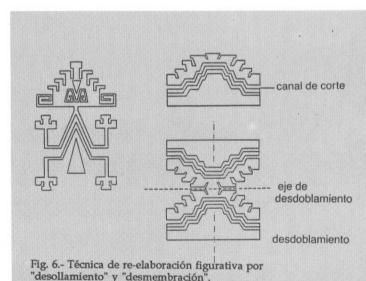


Fig. 5.- Técnica de re-elaboración figurativa por "dislocación" y "desmebración".





Uso de la vestimenta en la rogativa del ngillatún. (Gentileza Martín Thomas)

L UNIVERSO TEXTIL

Al primero lo denominaremos "dominio de la vestimenta", ngeren (también conocido como takun), cuyo símbolo pivotal será el cuerpo de los hombres donde se posará. El segundo será el "dominio de los enseres", cuyo símbolo central será el espacio interior de la casa, ruka. Por último, el tercer dominio será el "de los aperos", cuyo símbolo pivotal está encarnado en el caballo.

El cuerpo humano, el espacio interior de la casa y el caballo son los entornos para los cuales se teje. En realidad, siempre se teje para los seres humanos: para sus cuerpos, la casa que habitan y sus caballos. Siempre, todo símbolo es antropométrico, a la medida de los seres humanos.

Ordenaremos los textiles a partir de dos criterios funcionalmente relacionados. En un principio, utilizaremos una clasificación de las categorías básicas de los textiles que ordenarán jerárquicamente el universo textil, de las más generales a las más particulares. Esta taxonomía se acompañará con los contenidos de cada categoría, generando un paradigma de los textiles (ver cuadro 1).

entro del "universo de lo tejido" –düwen–, encontramos grandes agrupaciones con características funcionales y expresivas bien delimitadas. Llamaremos, por comodidad, "dominio" a cada una de estas agrupaciones. Cada dominio obedece a una específica realización textil. Posee, así lo creemos, un símbolo central, en torno al cual giran los demás símbolos.

EL DOMINIO DEL VESTIDO, NGEREN

Luego me llevaron. Regalaron a mi madre una capa comprada en la tienda para que no se afligiese y acto seguido me subieron al caballo.

(MOESBACH, 1930, 1973)

ividimos el dominio ngeren en cuatro géneros: chamal, trarüwe, iwtue y trarülonko (ver cuadro 1 en portada interior). A su vez, cada una de estas constelaciones será subdividida en unidades más pequeñas, las que serán tratadas a continuación, por separado y con más detalle.

CHAMAL, el paño fundamental

El *chamal* es un paño cuadrangular tejido y liso; constituye la prenda básica de la vestimenta mapu-

che tradicional para hombres y mujeres; de ahí su evidente neutralidad. No posee de por sí ninguna característica que le haga particularizante. No tiene designación de sexo y su designación de edad sólo puede deducirse por la relación proporcional: tamaño-edad. En un sentido estricto no es paño blanco, ya que el blanco es un color; es un paño sin color, al no estar teñido. Su simpleza representacional da el fundamento para posteriormente soportar a los demás vestidos sobre él. El *chamal*, como expresión, es "una hoja en blanco", la que será posteriormente teñida para designar sexo y edad. Su elementaridad

se ve así forzada por el color a que es sometida. El *chamal* es teñido después de ser tejido, lo que remarca el valor de su color y lo proyecta sobre los ejes de edad y sexo.

La neutralidad de uso del *chamal* es anulada por la invasión del color, que determina su uso. Si es negro, lo ocupará siempre una mujer; si no es negro y al no estar teñido, será de los niños y niñas; los hombres pueden prescindir del color negro cuando utilizan el *chamal*: no es éste un color indispensable en la prenda masculina.

KEPAM, un rectángulo de color.

"El kepam debe ser negro, ninguna mujer puede usarlo de otro color" (Hilger 1957: 228). Las tejedoras son inquebrantables en esta afirmación y la practican con igual determinación. No se ha visto un kepam que no sea negro. El kepam es el chamal de la mujer; ésta se envuelve en él, cubriendo su cuerpo desde los hombros hasta los tobillos. Se afirma sobre los hombros con un alfiler o tupu. Las solteras se cubrían ambos hombros, y en las casadas, el hombro izquierdo quedaba al descubierto. El kepam debe ser negro, pero de un negro tan puro, tan intenso,

que logre los matices del azul. Todo *kepam* verdadero debe poseer un resplandor azulado. Su tejido será muy fino, de una continuidad plena, y como debe resplandecer "el azul", su lana tiene que ser de gran calidad.

Descubrimos la verdadera esencia de este tejido en el exclusivo esfuerzo técnico puesto en su realización. Es la única prenda que siempre será teñida después de tejida. Sabemos que sus formas no le pertenecen, ya que éstas son las del *chamal*; tampoco se le agrega ningún símbolo determinante de su condición de *kepam*. Su tránsito de *chamal* a *kepam* se realiza gracias al esfuerzo exaltado en su teñido. El *kepam* es sólo color. Es negro; no es un tejido rectangular en negro, ya que su forma no le pertenece, así como tampoco sus técnicas de tejido e hilado. Es sólo negro, y tiñe a la mujer de este color.

Hay una sutil ambigüedad en el teñido de esta pieza. El color negro es el color básico, el color por antonomasia, el color de la humanidad. Es un negro tan positivo que se permite el azul y se le valora por esto "en azul". El *kepam* debe resplandecer en azul, color básicamente positivo, que representa a la divinidad sublime.

Con su prenda básica, la mujer hace un sutil juego de significación. Primero establece que éste es sólo color (teñido después de tejido); elige el color negro



4. (1645-1620): Kepam: Vestimenta femenina

y luego lo hace resplandecer en azul, gracias a lo delicado de su lana y a la perfección del tejido, además de la infiltración de tinturas azules. Entonces su *kepam* es negro, el color de la ropa "real", acompañado de tonalidades en azul, el color de la "realización alegre" de los dioses. ¿Será que para los mapuches lo que exterioriza en primera instancia una mujer es su cultura? ¿O es que en toda mujer mapuche brilla lo divino, los atributos de la divinidad celeste?

Algunas veces, los *kepam* sufren la invasión del color, el que se agrega cosiéndole paños multicolores en la parte inferior de sus puntas. Da la sensación como si desde el piso se les subieran arrebatadamente los colores, que los invaden sin un estricto patrón aparente y los caracterizan sólo con un fuerte contraste tonal. Los *kepam* tan prolijamente negros son siempre una tentación para los demás colores.



Como el negro del *kepam* no admite fácilmente la intromisión de otros colores, aquellos del marco, al no poder penetrar en el campo negro, se han desbordado hacia afuera. Este borde de color se reproduce por las cuatro esquinas del *kepam* en forma de borlas *-madaka-*. Todo *kepam* con borlas requiere con anterioridad el *wiltri*. Se producen así los *kepam* llamados *wiltrimadakakepam*.

5. (1970): ${\it Wiltrimadakakepam:}$ Vestimenta femenina con reborde y borlas

WILTRIKEPAM, rectángulo negro con marco de colores

El *kepam* es, eventualmente, delimitado por colores. Se le cose una trenza con hilo de varios colores, cuya combinación más característica es el rojo-verde-blanco, llamada *wiltri*. Es así como se enmarca al *kepam* en colores.

CHIRIPA, un rectángulo de eficiencia.

Es el *chamal* que utiliza el hombre. Se lo pasa entre las piernas fajándoselo firmemente a la cintura. El padre Ernesto Wilhelm de Moesbach (1930) registró una detallada descripción, por boca del cacique Pascual Coña, de cómo se viste la *chiripa*: "Para ponérsela despliegan en su espalda el paño chamal de modo que uno de sus (cuatro) bordes cae hacia abajo. El borde superior lo toman en sus dos extremos con una y otra mano; lo hacen pasar alrededor del cuerpo y unen sus dos puntas delante del vientre. Ya bien juntas, las retiene la mano izquierda, la derecha va

en busca del borde opuesto que raya con el suelo. Los coge en su mitad, lo sube por entre las piernas y lo enrolla delante del vientre, junto con las dos puntas del borde superior, juntadas en la mano izquierda. Allá ciñe después todo junto; tiene forma de pantalón".

Hay en el uso y valoración de la *chiripa* una inmediata diferencia de significado con el kepam. Este pretende cubrir el "centro" del cuerpo, dejando descubiertos brazos, hombros, tobillos y pies. La chiripa intenta "proteger cubriendo" desde la cintura hasta el muslo; es una especie de pañal que protege los genitales envolviéndolos, no los entuba ni los amarra como en las prácticas amazónicas. Es una prenda práctica, fundamentalmente eficiente. Cubre justo lo que necesita proteger. Sus símbolos son "móviles". No están sujetos a una ortodoxia de la representación, como lo están los del kepam. No exige el teñido, se lo usa en blanco por un placer espontáneo. Si se le agregan líneas café o negras, es por temor a abandonar la prenda a un "vacío" sígnico, a un "salvajismo" de los chamales de niños. No parece adecuado usar prendas sin teñir, blancas, ya que ese exceso de luz no mediatizada por el color parece siempre desproporcionado.



6. (1969): Chiripa: Vestimenta masculina



8. (1904): Ñimintrarüwe: Faja femenina en ñimin



TRARÜWE, soportes corporales

El trarüwe es la faja de mujer. Se los puede dividir en dos grandes grupos: los pichitrarüwe –faja pequeña– y los trarüwe propiamente tales. Los primeros son de niñas impúberes y los segundos de mujeres adultas fértiles, ya que se los puede utilizar sólo después de la primera menstruación.

Ante todo, la faja de mujer desempeña una función práctica. Sostiene firmemente la cintura de la mujer, lo que la hace eficiente para poder soportar el pesado trabajo doméstico. Permite afirmar el cuerpo de la mujer por la cintura. También sujeta el kepam femenino, a modo de un verdadero cinturón. Cumple además con una función estética, pues con esta prenda irrumpe la fuerza del color en la vestimenta de la mujer, rompiendo la neutralidad negra del kepam. Genera un sentido horizontal de la forma y del color, al ubicar toda su riqueza simbólica en una franja que ciñe la cintura. Los colores y las figuras quedan "acostados" sobre el kepam, de modo que para poder verlos hay que doblar la cabeza. Es una ruptura plena: color, figura y simetría se rompen subversivamente en el trarüwe. La simetría se altera, porque, como lo demuestran todas las representaciones por "corte" de la figura humana, se opone un nuevo eje horizontal al "verdadero" eje, que es la línea vertical del cuerpo.

Por último, las fajas cumplen una función semiótica; expresan significados con sus colores y figuras. Nos "hablan" de sus propiedades simbólicas y de las mujeres que las portan, como también de ciertos contenidos elementales de la cultura mapuche.

Toda faja debe poseer dos estructuras: una que denominaremos Borde y otra Centro. Ambas son un campo en el cual se mezclan colores y formas. Estas poseen además diferentes mecanismos para representar. El Borde se somete básicamente a una suerte de álgebra combinatoria de colores y formas geométricas; mientras que el Centro es destinado a soportar figuras, representaciones ideográficas de contenidos culturales. Estas últimas también se organizan a partir de patrones seriales, pero sus combinaciones no alcanzan el grado de complejidad que presentan los Bordes. Toda faja que posea esta compleja estructura textil se la llamará *ñimintrarijue*.

El Borde está compuesto por cinco subunidades que reciben diferentes denominaciones. Son éstas, del margen exterior hacia el centro, las siguientes: *upul*—el margen—, *welungiñe*—alternancia de colores—; *pichiñimin*, —pequeñas figuras—; *wilpa*—segmentos alternados de colores claros y brillantes—; y *trifülel*—



9. (1684): Nimintrarüwe: Faja femenina en ñimin

10. (1659): Ñimintrarüwe: Faja femenina en ñimin



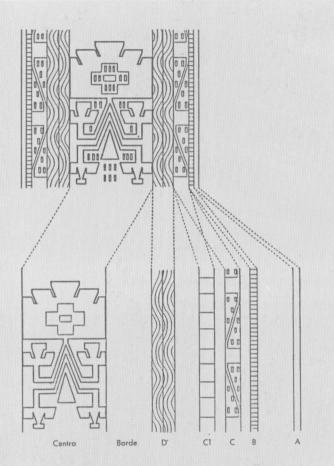


Fig. 7.- Subunidades del borde del Trarüwe: $A = Upul_1$ $B = Welungniñe; C = PichiñiminiC_1 = Wilpa; D = Trifülel$

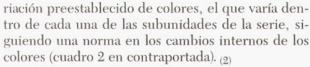
ondas de colores—. El Borde se sitúa a ambos lados de la faja, frente a frente e invierte de manera simétrica estas subunidades (figura 7).

Upul es la banda exterior del Borde, constituída por una franja delgada de color rojo o, excepcionalmente, en café. Welungiñe se forma por la alternancia en pareja de segmentos de colores positivos (blanco) y negativos (rojo, negro v azul). Pichiñimin se compone de una figura compleia construida por un desdoblamiento y dos desarticulaciones. Wilpa se configura, al igual que welungiñe, por la alternancia de segmentos de color, donde la variación de los colores en segmentos involucra a toda la gama de los colores establecidos por la tejedora mapuche. Trifülel se compone por dos haces de ondas, cada uno de los cuales combina dos pares de ondas, que se oponen por sus colores. El primer haz basa la oposición de sus colores a partir de un juego de negativos y positivos. El segundo combina sus colores a partir de específicas vinculaciones simbólicas entre ellos. Los colores varían de manera preestablecida y significan una norma que determina su distribución.

Estas unidades del Borde se relacionan entre sí formando verdaderas "frases", donde no necesariamente siempre están presentes la totalidad de sus partes. Estas "series de unidades" poseen un patrón de va-



11. (1785): *Nimintrarüwe:* Faja femenina en *nimin*, representando a *lukutuel* decapitado, invirtiendo su cabeza y sacado el corazón.



En el Centro, la figura siempre lleva color rojo o negro sobre un fondo blanco. La figura del Centro del *trarüwe* es *Lukutuel* –el arrodillado–, construido por desdoblamiento (figura 8). *Lukutuel* representa a un hombre, o a una mujer, arrodillado en actitud de rogativa en el gran rito ceremonial *ngillatun*.

Gracias a la técnica de representación *ñimin*, Lukutuel sufrirá múltiples transformaciones dentro del Centro, con el fin de articular nuevas formas. Una de estas se logra por la desmembración y dislocación del cuerpo del "arrodillado" para



12. (1708): Wirintrarüwe: Faja femenina con Wirin



13. (1704): $\tilde{N}imintrar\ddot{u}we:$ Faja femenina en $\tilde{n}imin$





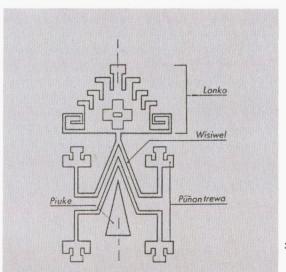


Fig. 8.- Lukutuel: figura construida por un corte en desdoblamiento vertical con sus partes componentes: Lonko, cabeza; wisiwel, cuerpo; Piuke, corazón y Puñontrewa "las huellas que deja un perro al pisar una superficie blanda, son sus manos y pies".

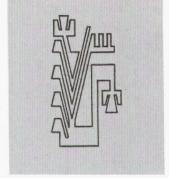


Fig. 9.- Temu

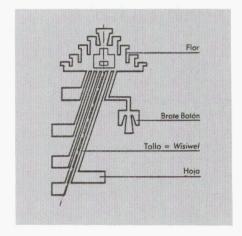


Fig. 10.- Rayen

configurar una nueva forma, el temu. El temu es un árbol (Temu divaricatum) que nace de la reelaboración de los elementos de Lukutuel (figura 9). De hecho, el cambio de la figura en otra nueva ha dado como resultado la evolución de una figura antropomorfa a una fitomorfa. El temu es un árbol que se asocia a poderes mágicos que encierran las aguas cercanas, aguas capaces de dar una vida saludable a los niños recién nacidos cuyos ojos son lavados en ellas. Se las llama temuco, "aguas de temu".



16. (1776): \hat{N} imintrarüwe: Faja femenina en \hat{n} imin; al centro lukutuel y temu.

Al sufrir el tronco de *Lukutuel* una desarticulación, y sus extremidades varias desmembraciones, también se construirá a *rayen*, la flor. Esta simboliza en la mujer la posibilidad de ser fecunda; de una fecundidad, diríamos en Occidente, bella (figura 10).

Es así como el *ñimin* del Centro siempre crea sus figuras con muy pocos elementos, los que someterá, por sucesivos cortes y readiciones, a una posibilidad ilimitada de generación de expresiones.



17. (2140): Trarüchiripa: Faja masculina

TRARüCHIRIPA, soportes corporales

El abandono temprano en la utilización de la *chiripa* por parte de los hombres mapuches, no nos ha permitido el poder analizarla hoy en sus contenidos simbólicos. Por lo que sabemos, la faja de hombre fue más sencilla en sus figuras. Al parecer, generalmente era de color rojo, color de los hombres con poder. Cumplía la misma función que la faja femenina. La sencillez de sus representaciones no estimuló su estudio. Quedamos perplejos ante un enigma heredado por la insensibilidad de nuestros antecesores: si la

mujer tejía ambas prendas, ¿por qué buscaba la máxima complejidad en la suya y la máxima simplicidad en la de sus hombres?; ¿por qué ocupar toda la gama cromática posible en las mujeres y hacer las masculinas monocromas? Evidentemente, la cintura es una parte del cuerpo que encierra un profundo simbolismo para los mapuches. En el caso de la prenda femenina, resulta más claro —por así decirlo— el entender su significado más elemental: poder de reproducción encerrado en la sangre de su abdomen. Pero en las fajas masculinas, el significado de la monocromía roja permanece en el misterio.



18. (1729): **Konolweikülla:** Faja femenina con franja púrpura

IKÜLLA, textiles parcos

La capa de mujer — ikülla— envuelve con energía a su dueña. Hay un enorme gesto de pudor en la eficacia envolvente de cubrir a la mujer sin estridencias. Las mantas cubren a los hombres con un estruendo en la expresión de sus símbolos, hablando como lo deben hacer los hombres al alternar con sus semejantes. Las ikülla no despliegan una "significación retórica",

sólo nos muestran un negro intensamente oscuro y brillante y nos aclaran en forma inmediata que estamos enfrentados a una persona íntegra.

La ikülla es una prenda esencialmente adulta. Debe ser llevada por mujeres reconocidas como tales en su ambiente social, pero a veces nos sorprende una niña con capa. Pronto descubrimos que es una capa "inacabada", al faltarle un detalle crucial: una gran franja de color paralela a sus bordes. Es una franja

que redefine plenamente la *ikülla*. Esta prenda es susceptible de ser regalada, en cuyo caso debe estar invadida por el color a manera de una franja. Se obsequian principalmente en los matrimonios, de mujer a mujer, inaugurando con este acto a una mujer adulta de una forma plena. Con este don, la joven recién casada pasa a integrar cabalmente la sociedad de las adultas. Pero como las mujeres "no gustan" de expresar en sus capas los contenidos de su situación social, sólo se queda en el formalismo de la expresión. Con sus capas nos dicen que son mujeres adultas, sin especificar el contenido de esta expresión.

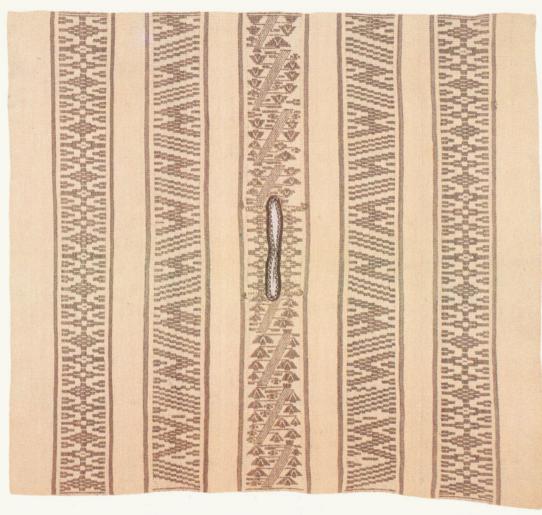
Se eligen tres colores para la gruesa franja de una *ikülla*: el azul *-kalfü-*; el púrpura *-konolwe-* y el verde *-karü-*. Aquí el color también permanece misterioso. Está, pero nos desconcierta en su significado profundo. No sabemos si estos colores adquieren un particular contenido en este contexto. La elección tan estricta de sólo tres colores, más allá de ser evidentes índices sociales y ecológicos –lugar de pertenencia, si es uno u otro color–, nos hace sospechar un significado algo más elaborado. Sólo sabemos que las *machi* prefieren el púrpura; se nos dice que "es un color de *machi*", sin saber el porqué de esta predilección.

MAKUÑ, mensaje sobre el ser masculino

Las mantas $-maku\tilde{n}$ — son prendas exclusivamente masculinas. No pueden ser utilizadas bajo ninguna circunstancia por una mujer. Esto obliga a las tejedoras a cuidar de manera especial la elección de sus símbolos. Aparte de este primer elemento de especificidad simbólica, existe otro que hace a las mantas



19. (2037): Ñiminnekermakuñ: Manta decorada en tejido ñimin



20. (1745): **Niminnekermakuñ:** Manta decorada en tejido **ñimin**

aún más precisas en la elección de las formas de expresión que contienen. De este modo, hay mantas confeccionadas sólo para cubrir y otras hechas solamente para expresar un significado. De hecho, toda

manta expresa masculinidad, aunque sea un *kachü-makuñ* (la manta gris, de uso diario), cuyos colores son el producto de lanas naturales, que van en tonalidades del gris oscuro, pasando por los tonos cafés



21. Hombre adulto con manta que simboliza poligamia, acompañado de sus mujeres.

hasta llegar al blanco. El *kachümakuñ*, que supuestamente cumple una función práctica, nos dice que su usuario es un hombre en tenida de diario. Expresa así su condición de hombre adulto en una situación cotidiana.

Si las mantas se llenan de colores, es porque sus símbolos se han enriquecido. Considerando que cada manta con colores ha sido tejida por una mujer para un hombre, se puede valorar esta prenda como un mensaje dirigido por ella a él. Por esto, las mantas con figuras y colores teñidos son intransferibles. Las mujeres, en definitiva, expresan lo que para ellas son sus hombres por medio de las mantas que les obsequian.

Las mantas están compuestas por tres unidades básicas: el Campo –tue—, las Columnas de Representación –wirin— y el Borde –upul—. El Campo (una superficie, por lo general, de tierra o potrero) de la manta es el área total de ésta; sobre ella se ubicarán verticalmente las Columnas de Representación que



22. (2038): *Trarikanmakuñ:* Manta con franjas decoradas por técnica *ikat*

23. (1901): *Kulatrarinmakuñ*: Manta tejida decorada con tres franjas obtenidas por la técnica *ikat*.

24. (1720): Sañitrarinmakuñ: Manta teñida decorada en todo su campo con técnica ikat.

negro es un color reservado principalmente para los nobles — ülmen—; a diferencia del rojo, que se asocia a la sangre y hace referencia al poder del hombre que porta la prenda. Poder que viene de la sangre en sí, pues es un signo de vitalidad, de energía vital. Los hombres que se cubren con estos ponchos son capaces además de producir la emanación de la sangre de sus enemigos; adquieren para ellos lo que es vital para otros. Un kelümakuñ, manta roja, es un "símbolo fuerte", que obliga al que la utiliza a ser un "hombre de sangre".

Las Columnas de Representación son un área restringida, donde se explicita de manera más precisa la condición del portador de la manta. Se hace mención en ellas a si su dueño tiene varias mujeres, si posee caballos, araucarias, tierras cultivables, hermanos poderosos, etc. Además de explicitar su condición socioeconómica, aclara la procedencia ecológica del sujeto: si es costino, del valle, de la precordillera o trasandino.



El Borde, si es producto de los flecos, indicará en forma muy precisa las características materiales del textil. Los flecos permiten con gran facilidad descubrir la calidad del hilado y el tipo de torsión, que son los dos componentes que configuran la materia prima de toda manta.

Las figuras presentes en las mantas siguen, al igual que las de los *trarüwe*, la misma técnica de representación: el *ñimin*. Las figuras se construyen por

desdoblamiento con sus posteriores procesos de desarticulación y desmembración. En su mayoría, las mantas tienen figuras similares a las del trarüwe; pero han sufrido un cambio en su forma y significado. Las tejedoras, al incluir en los textiles masculinos figuras femeninas, son obligadas a masculinizarlas. Para las mujeres mapuches el hombre es un ser "rígido, duro y cortante". En consecuencia, los símbolos que deben llevar las mantas han de poseer esos atributos estéticos. La tejedora rigidiza desarticulando y "llenando" de ángulos y aristas las suaves figuras femeninas de las fajas. De este modo logra el efecto de lo masculino en figuras inicialmente femeninas, a las que cambia además el sentido. Es así como el temu, árbol femenino, se transforma en kolümamell, el arrayán (Myrceugenella apiculata). masculino en esencia por lo torcido de sus ramas (figura 11).

Otra representación de gran importancia es el wirin—sendero—, que toma la forma de líneas escalonadas. Tenemos la tendencia a ver en esta representación rombos escalonados, pero la figura que produce la tejedora es una línea escalonada sin solución de continuidad—praprawe—; no es una figura euclidianamente encerrada. Cada escalón del wirin simboliza el triunfo personal del portador de la manta. No es un diseño "realista", donde todos los escalones su-

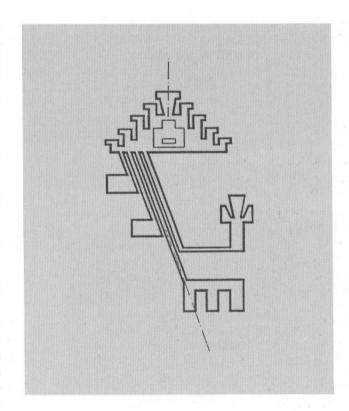


Fig. 11.- Kolümamell



25. (1915): Sobremakuñ: Pequeña manta de uso ceremonial.

26. (1689): Sobremakuñ: Pequeña manta de uso ceremonial.





27. Hombre con manta de diario, delicadamente decorada con *wirin*, líneas de colores, indicándonos con estos detalles su posición de privilegio.

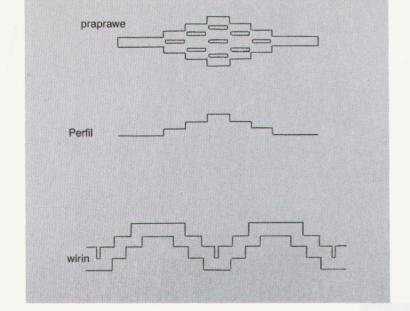


Fig. 12.- Wirin, construido en base a la utilización del perfil de praprawe

28. (1728): Sobremakuñ: Pequeña manta de uso ceremonial

mados dan el número de los triunfos personales. Wirin es sólo una imagen y no una representación que imita la realidad. Su presencia simboliza solamente la multitud de los éxitos de un gran hombre (figura 12).

La llamada "manta cacique" es una manta ritual y corresponde en nuestra clasificación a todas las subcategorías de los nekermakuñ y de los trarikanmakuñ (ver cuadro 1). Especial mención merece dentro de las "mantas caciques" el sobremakuñ. Es una manta pequeña que se coloca sobre la vestimenta diaria, para asistir a reuniones ceremoniales. Posee dimensiones que acentúan su intención estrictamente simbólica sobre la funcional. No envuelve a su usuario, sino que es una especie de "antimanta". Está más cerca de la esfera de la palabra que de la de los utensilios; es una prenda hecha solo para significar.



EL DOMINIO DE LOS ENSERES

Allí, en un rincón de tu ruka siguen durmiendo nuestros sueños con tus hilados, "Mamayeja".

(LIENLAF, 1989)

PONTRO, textiles de calor y color

os *pontro*, o frazadas, intiman con los hombres por su sencillez. No existe en ellos, aparte de sus colores, nada más que su "función de pesadez". El *pontro* debe ser compacto, grueso y macizo.

El primer dato expresivo de todo *pontro* es su peso. Antes de fijarse en la calidad de sus colores o lo preciso de su manufactura, hay que evaluar su pesadez. De hecho, la técnica del tejido de la frazada busca el máximo grosor de los hilos y espesor de la

trama. Si un *pontro* pesa, ha cumplido su función elemental: el cobijar. El que duerme bajo él debe sentirse agradablemente aplastado bajo su peso. Como símbolo el *pontro* es una pieza de puro color. Al estar decorado con franjas de colores, no tiene que ver con figuras, sino que ofrece un solo efecto cromático. El color se manifiesta para la tejedora en los tonos del arco iris *-relmü-*, del cual los obtiene. Si las figuras importaran para el *pontro*, sus franjas de colores deberían ser necesariamente curvas, como lo son de hecho en el arco iris. Pero, aparte de un posible problema técnico del diseño, de la difi-



29. (1773): Wilpapontro: Frazada decorada con líneas de colores claros

30. (1759): Wirikanpontro: Frazada decorada con franjas de colores

cultad en el tejer, se nos ha enseñado que en los *pontro* "no importa" la figura, ya que es en sí una "forma de color". También para los mapuches el problema del color es, en definitiva, un problema de luz. El arco iris sintetiza perfectamente el color y la luz, ejemplo que siguen las frazadas.

Como las frazadas deben abrigar, ¿no se habrán éstas llenado de calor, por medio de la luz tibia que contiene el color? Pareciera que los *pontro* lograran así una maravillosa síntesis de lo funcional y de lo simbólico, al ser de una sustancia pesada y compacta y, por otro lado, al incluir una dosis de calor extra en sus colo-



30



31. (1762): *Trarikanlama: Lama* decorada con técnica *ikat*.

res. Diríamos que sus símbolos poseerían una eficacia térmica al ser de pura luz cálida: luz emergente que construye arco iris después del frío de la lluvia.

LAMA, textiles eruditos

Los contenidos simbólicos de la *lama* son muy variados. En ellas, las formas de representar esos contenidos disímiles están sometidos a cánones estrictos de registro.

La *lama* es una alfombra, sin aparente asociación directa con un tipo especial de usuario. Esta "pertenece" a la *ruka* –casa–. Es de todos, y al ser de todos –hombres, mujeres, niños, solteros, casados, suegros, primos, etc.–, puede expresarlo todo. Sólo parece existir una única restricción de expresión. Aparentemente, es poco aconsejable que las *lama* "hablen" sobre sujetos individualizables. Si llegan a "hablar" sobre personas, siempre lo hacen en un sentido general, ya que son las ropas las que están reservadas para las expresiones de tipo personal. Podemos decir que las *lama* abordan temas genéricos. Sencillamente, eligen tópicos generales, nos pueden "hablar" de los *lonko* –caciques– y sus especiales vinculaciones con su contexto social; de enfer-



32. (1748): Külawechunlama: Alfombra decorada con triángulos.

medades y de los remedios que curan; de estrellas o constelaciones y su especial influencia sobre los hombres...

Todos estos tópicos pueden personificarse en determinados hombres o mujeres, pero el significado de las *lama* siempre permanecerá despersonificado. Los intérpretes de éstas hacen el trayecto desde el conocimiento general que ellas contienen, a su explicación en el dominio de los hombres.

La lama, más que cualquier otro tejido, parece almacenar un "conocimiento universal" sobre los objetos. Si se pueden individualizar los componentes de significación que exhibe, es sencillo acceder a la clave de su código, ya que almacena conocimiento social, posible de ser compartido por todos los miembros de la cultura. Tal vez, el que "todos" se puedan parar o sentar sobre una *lama* y la observen sin ningún tipo de aprensión, la hace simbólicamente eficiente para el tipo de conocimiento que contienen sus representaciones.

Existen ciertos temas altamente estandarizados que tratan las *lama*, hasta el grado de poseer categorías específicas con que se etiquetan (ejemplos: *poñilama*, *kulawechunlama*, *wanglenlama*). Junto con éstas encontramos otras que tocan tópicos menos recurrentes, pero también cruciales para la cultura mapuche. En las *lama* se "escriben", como nos explica una tejedora, contenidos que se han supuesto especialmente estratégicos y que no deben ser olvidados. En nuestra clasificación la hemos etiquetado como



"lama mnemotécnica" (ver cuadro 1). Daremos un ejemplo de ella y de la clave simbólica con que opera. Encontramos una lama (foto N°) cuyos elementos simbólicos básicos son: líneas paralelas en la base de la lama, líneas en zigzag a lo largo; triángulos, cruces; y una gran figura de forma vegetal que se repite. Se nos enseña que las líneas paralelas son la tierra; las líneas en zigzag son venas hinchadas de sangre, muy especialmente por su intenso color rojo; los triángulos son corazones, que se asocian a las cruces,

que simbolizan a un hombre o a una mujer. En definitiva, son corazones de personas; y la figura de forma vegetal que los acompaña es el *chilko* (*Fuchsia magellanica*), que a su vez está directamente relacionado con las líneas paralelas –la tierra–, que sustentarían a la planta.

Con estos elementos significantes, la tejedora establece una relación de sentido entre ellos: "el *chilko* sería para la sangre, es medicina". En suma, esta *lama* es una verdadera receta médica que nos infor-

34. Lama mnemotécnica: Alfombra que registra conocimiento medicinal con: chilko, venas, corazones, tierra, hombres y rewe. (Museo Nacional de Historia Natural, Santiago)

ma que el *chilko* es una planta que sana enfermedades circulatorias y relacionadas al corazón. La cultura mapuche poseía un conocimiento acabado del sistema circulatorio, tan elaborado que podía medicar a partir de sus patologías, conocimiento que en Occidente demoró mucho.

Las tejedoras, siempre mujeres sabias, anotan en sus *lama* conocimientos refinados, cruciales y fáciles de olvidar, que además deben ser transmitidos socialmente. La tejedora sabe que está enfrentada a un tipo de mensaje que es necesario propagar. Las *lama* "educan" un conocimiento refinado y erudito, estratégico para la sobrevivencia de la cultura. Es éste un conocimiento especializado, encerrado en la hermenéutica de las tejedoras.

Una gran tejedora nos confesó sobre el contenido de las *lama*: "Es como una enseñanza que nos deja". Las *lama* son un gran registro que se expresa por sutiles decodificaciones, donde la técnica de decodificar consiste en saber asociar sus elementos, sin un conocimiento previo de la *lama* en particular. (3)





35. (Id.): detalle.

EL DOMINIO DE LOS APEROS

Tomarás de nuevo tu caballo *pillan* tu caballo alazán, que te da bravura. Rogarás otra vez al Dueño de los Hombres, que habita en medio de los cielos.

(AUGUSTA, 1934)

CHAÑU, los textiles acogedores

i uno introduce los dedos suavemente entre los largos flecos de un pelero, *chañu*, siente una suavidad tibia y reconfortante. Es un textil diseñado para el placer del contacto íntimo. La técnica de *chañu* busca producir un volumen denso en el textil. Debe funcionalmente aminorar el roce de la montura en contacto con el lomo del caballo. Mediatiza utensilio y bestia. El *chañu* que-

da así cubierto bajo la montura, sólo se le asoman sus largos flecos — chiñai—. Son, por lo general, negros y sin figuras.

Se podría decir que el *chañuntuku* es una complicación del pelero, que nace al ser puesto sobre la montura. Se llena de colores y de figuras y, lo que es aún más importante, se inunda de flecos. Estos flecos ya no son los *chiñai*, flecos producidos por la urdimbre, sino los *mawell*, gruesos y suaves flecos que se tuercen al frotar las fibras con la mano sobre la rodilla. Claude Joseph, al buscar una etimología de *mawell*,



36. (1900): Wallpamawellchañuntuku: Pellón con flecos torcidos agregados al borde.

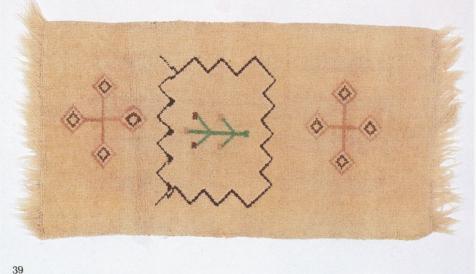
37. (1694): *Düwenmawellchañuntuku*: Pellón con flecos torcidos agregados al borde y al cuerpo.

38. (1821): Wallpamawellchañuntuku: Pellón con flecos torcidos agregados al borde.



37





39. (1763): Chiñaichañuntuku: Pellón con flecos de urdimbre en los

extremos.

40

(1760):
 Chiñaichañuntuku: Pellón con flecos de urdimbre en los extremos.



39

que llama mahull, los relaciona con la lluvia. Su etimología real nos dirige más bien a maw -soga de ñocha-. Es probable que la tejedora le haya establecido a Joseph la relación entre los flecos y la lluvia, pero él tal vez pensó que se trataba de un ejercicio de filología comparada muy de moda en su círculo, y no de asociaciones simbólicas. Entre una tupida lluvia de la región mapuche y lo espeso de los flecos del chañuntuku no deja de haber una sugerente relación. La similitud fonética (de sonido) de mawell y mawun -lluvia-, pudo haber confundido a Joseph. Donde había una analogía simbólica creyó descubrir una filiación fonética. Esta "lluvia" de flecos combina a los chiñai-flecos de la urdimbre-, y a los mawell -flecos agregados- y produce dos estratos de flecos: los de la urdimbre y los que se le agregan en los bordes, sin flecos de urdimbre. Por último, algunos chañuntuku cubren todo su cuerpo de mawell.

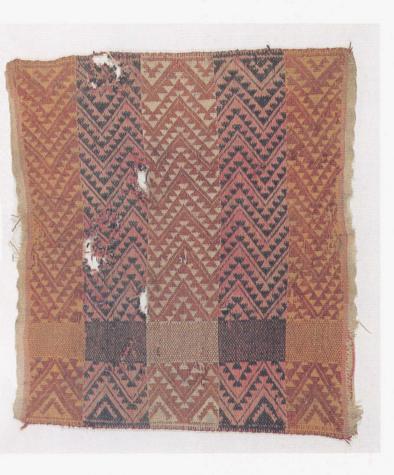
Los *chañuntuku* son máquinas de tibieza y suavidad, atributos que le vienen de su densidad textil. Si son usados como choapinos, es por simple tentación, pues al sacarlos de las monturas y ponerlos sobre el suelo, producen el mismo efecto mullido. Una superficie tan porosa como la de estos textiles no es amiga del polvo; sí lo son las *matra*, rígidas, duras y lisas. Cuando un *chañuntuku* deja la limpieza del cuero de su montura es para acceder al vicio de la tibieza suave de su dueño.

MATRA, apero con sexo

La matra es un tejido que se pone entre el pelero y la montura—lo llamamos "sudadero"— y posee una función que no se relaciona de manera estricta con el equipamiento del caballo. Una matra nos recuerda, en sus dimensiones y diseños de figura y color, a las lama. Se pueden ocupar las mismas categorías de las lama para ordenar las matra. Lo que en realidad las distingue es una franja de tejido horizontal diferente que se ubica en su centro. Esta franja marca el punto donde se dobla sobre el lomo del caballo para caer



41. (1609): Matra: Sudadero (de hombre)



42. (1629): Matra: Sudadero (de muier)

hacia ambos costados. Existen algunas en que la franja aludida no se ubica en el centro del textil, sino en una posición de asimetría, en donde queda desplazada del centro, de modo que si se coloca sobre el lomo del caballo, la prenda es más larga hacia un lado que al otro. Si sucede esto, estamos enfrentados a una *matra* de mujer, que monta tradicionalmente de lado y necesita una tela que aísle sus piernas del contacto con el pelaje del caballo.

Esta franja de tejido diferente de la *matra* no implica tanto un cambio de punto en el tejido, como una interrupción momentánea de los motivos que contiene. La franja se "sobrepone" a los motivos, acentuándolos. Es lo que los lingüistas llaman una "marca sémica", en directa relación al sexo del usuario del símbolo.

Las *matra*, a diferencia de los *chañuntuku*, son utilizadas como choapinos y, eventualmente, como cobijas.



43. (1749): *Matra: Sudadero* decorado con estrellas.



44. (1825): Wanglenkutama: Alforja decorada con estrellas.



45. (1778): Pollkükutama: Alforja decorada con segmentos de líneas.

KUTAMA, textiles contenedores

Las alforjas rescatan las técnicas de manufactura de las *lama*. Los símbolos que llevan son algunos de los que encontramos con mayor frecuencia en éstas. Es así como se pueden encontrar dos dominios tan diferentes: el doméstico y el ecuestre, con idénticos signos. La neutralidad de los símbolos de la *lama* permite, sin mayores problemas de contradicción, el tránsito entre estos dominios diferentes. El dominio simbólico del caballo es extraordinariamente específico y requiere, por lo general, símbolos especiales. Sólo la neutralidad simbólica de las *lama* puede explicar la penetración de sus representaciones en las *kutama*.

OS TEXTILES COMPLACIENTES

n la actualidad, encontramos textiles que son un claro reflejo de lo que sucede en las mentes de las tejedoras. Básica-

mente, han dejado de producir textiles para su gente y, cada vez con mayor fuerza, se ha introducido la ropa industrial en su vestimenta. Se teje para vender, y cuando se produce algo para vender, no se piensa tanto en el objeto que se crea como en circunstancias económicas y lo atractivo que puede ser el producto para el comprador. Pero éste no sabe ni remotamente cuál debe ser la clave textil para cada una de las prendas. En otras palabras, no sabe qué tipo de colores y figuras deben poseer determinadas prendas para que sean verdaderas. Es probable que la elección de los compradores de textiles se guíe generalmente por circunstancias estéticas y no atienda

a una fidelidad cultural y de significado. Por ejemplo, si se reconoce una figura de una faja femenina – trarüwe—, de gran complejidad y delicadeza, probablemente no sabrá establecer bajo qué condiciones de hilado y colores debe ser sometida y en qué contexto textil debe aparecer. Así podrá la tejedora, si el comprador lo quiere, tejer una manta con esa figura, agregando un motivo exclusivo de faja femenina dentro de una manta masculina. Se genera, de esta manera, un "angustioso" sin sentido estético y, por extensión, cultural.

Por otro lado, con gran rapidez se abandonan las técnicas más complejas de elaboración textil. Se engruesan los hilados, se popularizan las tinturas industriales, se teje con una urdimbre de lanas de mala calidad, gruesas y menos tupidas, etc., empo-

46. (1559): Trarülonko: Textil complaciente (tipo trarilonko)

breciendo la calidad textil. En general, la actual industria de tejidos mapuches da origen a productos "desechables", de corta vida y fácil deterioro, por su mala calidad material y la pobreza de las técnicas empleadas en su confección.

La tejedora que con anterioridad transmitía en sus textiles mensajes de acuerdo a un estricto código de significación, actualmente mezcla los símbolos por conveniencia económica, lo que produce incoherencias, expresiones contradictorias o hasta absurdas. Por ejemplo, símbolos de menstruación en una manta de cacique; símbolos que se llevan en la cabeza de los hombres puestos en fajas de mujer; símbolos mutilados ferozmente por un comercio insensible.

Se produce, además, algo aterrador para la sensibilidad estética mapuche: la invasión del color en piezas de colores naturales y tonos opacos y , lo que es aún peor, falsas combinaciones. Por ejemplo, el insoportable rojo de un símbolo sobre el campo gris de una manta. ¿Es posible pensar, si se es medianamente sensible, que una mujer pueda someter a sus hom-





47. (1633): Trarüwe: Faja femenina.



48. (1922): Manta masculina decorada en *ñimin* con figuras de faja femenina que simbolizan la fertilidad en la mujer.

bres a la tortura visual de usar una manta que combina figuras café con negro sobre un fondo grisáceo? La mujer mapuche gusta mostrar sus capacidades de tejedora en la ropa de sus hombres y no se someterá ni obligará a ellos a sufrir semejante humillación. No existe en la actualidad el poder económico para tejer como antes, y descubrimos que una parte importante de lo que se teje es para los winka —extranjeros—, sin importar lo que se diga con esos textiles. Total, el que se lo ponga no se dará cuenta de lo que está expresando con su prenda y muchas veces ni siquiera imaginará lo que éstas simbolizan.

Es tentador pensar que, aparte de la evidente estrategia económica que persigue la actual producción artesanal -es decir, vender lo que busca el comprador, en grandes volúmenes a un mínimo costo-, tal vez se persiga un fin lúdico, un juego que consistiría en bromear con los símbolos textiles a costa de los compradores y de los consumidores. Por ejemplo: ver a un hombre rico vestido de pobre, o a la inversa; a una mujer de hombre; a un hombre cubriéndose con una alfombra como si fuera una manta; a la utilización de un pelero como choapino; o a un varón con una manta que expresa que puede menstruar. No debe dejar de producir risa el espectáculo que dan los winka a las tejedoras con su particular utilización de la artesanía textil. Nos sonreímos los winka al ver cómo combinan los mapuches nuestros símbolos textiles; para ellos debe ser aún más cómico el ver cómo nosotros combinamos los suyos.

N

OTAS.

- (1) Para una visión introductoria y general de la cultura mapuche consultar Aldunate (1986).
- (2) En un trabajo anterior (Mege 1987: 111), donde se trató en profundidad este problema, se establecieron sólo siete unidades ("cadena sintagmática"), con un número menor de posibles transformaciones dialectales. En el presente trabajo, se han aumentado tanto el número de unidades como la combinación de colores ("flexiones paradigmáticas") en cada una de ellas.
- (3) La analogía con la escritura es tentadora, pero la mecánica significante de la lama opera de manera diferente.

B

IBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALDUNATE DEL SOLAR, CARLOS: Cultura mapuche, Santiago, Ed. Ministerio de Educación; Serie el Patrimonio Cultural Chileno, Colección Culturas Aborígenes. 1986.

AUGUSTA, FRAY FÉLIX JOSÉ DE: Lecturas Araucanas, Padre las Casas, Chile Editorial San Francisco. 1934. Diccionario araucano, Padre las Casas, Chile, Editorial San Francisco. 1966.

HILGER, SISTER M. INEZ: Araucanian Child Life and its Cultural Background, Washington. Smithsonian Institution. 1957.

JOSEPH, H. CLAUDE: Los tejidos araucanos, Padre Las Casas, Chile, Editorial San Francisco. 1931.

LIENLAF, LEONEL: Se ha despertado el ave de mi corazón, Santiago, Chile, Editorial Universitaria. 1989.

MEGE, PEDRO: "Los símbolos constrictores: una etnoestética de las fajas femeninas mapuches", Santiago de Chile. 1987. En Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino Nº 2.

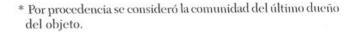
"Los símbolos envolventes: una etnoestética de las mantas mapuches", Santiago de Chile. 1989. En Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino Nº 3.

MOESBACH, ERNESTO WILHELM DE: Pascual Coña. Memorias de un Cacique Mapuche, Edit. Talleres Gráficos de ICIRA, Santiago de Chile. 1930.

C

ATALOGO COLECCION TEXTILES MAPUCHES

- 0. Nº ORDINAL/Nº colección
- 1. DESCRIPTOR: Nombre indígena/español
- 2. MATERIA PRIMA
- 3. PROCEDENCIA: Comunidad
- 4. DIMENSIONES





1-15 (1617, 1618, 1619, 1620, 1621, 1622, 1623, 1645, 1646, 1783, 1792, 1793, 1794, 1800, 1819)

KEPAM / VESTIDO FEMENINO

lana
1617 al 1623, Barros Arana; 1645 al
1646, Temuco 1792 al 1794, Niagara
1783, 1800 y 1819 origen desconocido
1617: 128.5 x 151.7 cm. 1618: 163 x
117.5 cm.
1619: 160.5 x 116 cm. 1620: 150 x
121 cm.
1621: 125 x 114 cm. 1622: 161 x
129 cm.
1623: 157 x 133 cm. 1645: 149 x
132 cm.
1646: 160 x 192 cm. 1783: 170 x
112 cm.

112 cm. 1792: 168 x 132 cm. 1793: 149 x 122 cm.

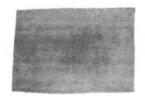
1794: 162 x 127 cm. 1800: 160 x 136 cm.

1819: 173 x 125 cm.



16 (1970)
MADSAKAWILTRIKEPAM /
KEPAM CON BORLAS Y
BORDE DE COLORES
lana

origen desconocido 141 x 112 cm.



17 (1969) CHIRIPA / VESTIMENTA MASCULINA lana

origen desconocido 166 x 124 cm.



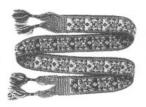
18 (1706)

PICHITRARÜWE / FAJA DE

NIÑA
lana

origen desconocido

161 x 5 cm.



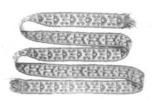
19 (1557) **NIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Valdivia 224 x 5 cm.



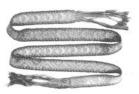
23 (1654) **NIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Rulo ,Imperial 300 x 8 cm



20 (1633) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA CON BORLAS** lana origen desconocido 236 x 7 cm.



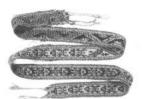
24 (1655) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEME- NINA** lana origen desconocido 266 x 6.2 cm.



21 (1652) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA CON FLECOS** lana Almagro, Imperial 303 x 6 cm.



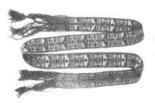
25 (1656) **ÑIMINTRARÜWE**; FAJA FEMENINA lana origen desconocido 304 x 7 cm.



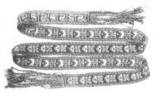
22 (1653) **NIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Tres Cerros, Teodoro Schmidt 342 x 9 cm.



26 (1657) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Lumaco 272 x 8 cm.



27 (1658) **ŃIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Melipeuco 314 x 8.5 cm.



31 (1662) **ÑIMINTRARÜWE** / **FAJA FEMENINA** lana Truf-Truf 400 x 7.5 cm.



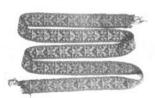
28 (1659) *ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA* lana Bajo Huapi, Lago Budi 217 x 6.4 cm.



32 (1663) **NIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana origen desconocido 263 x 8 cm.



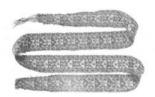
29 (1660) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana origen desconocido 324 x 7.8 cm.



33 (1670) **NIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Imperial 363 x 7 cm.



30 (1661) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Truf-Truf 280 x 8.7 cm.

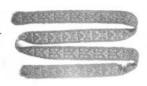


34 (1671) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Truf-Truf 261 x 8.5 cm.



35 (1672) *ÑIMINTRARÜWE /* FAJA FEME-NINA

lana Carén, Melipeuco 320 x 8.5 cm.



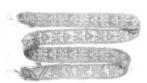
39 (1676) *ÑIMINTRARÜWE / FAJA* FEMENINA

lana Imperial 302 x 7.8 cm.



36 (1673) *ÑIMINTRARÜWE / FAJA* **FEMENINA**

lana Carén ,Melipeuco 282 x 7.5 cm.



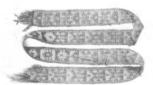
40 (1677) *ÑIMINTRARÜWE /* FAJA FEMENINA

lana Piwichen 267 x 8.5 cm.



37 (1674) *ÑIMINTRARÜWE / FAJA* FEMENINA

lana Isla Huapi, Lago Budi 254 x 6.5 cm.



41 (1678)

ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA

lana Tres Cerros, Imperial 237 x 7.0 cm.



38 (1675) **ŇIMINTRARÜWE** / **FAJA FEMENINA** lana

lana Chol Chol 336 x 7 cm.



42 (1679)

ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA.

Tres Esquinas, Almagro. 309 x 7.0 cm.



43 (1680) NIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA lana Tres Cerros, Imperial 300 x 7.0 cm.



47 (1684) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Los Botros 355 x 7.0 cm.



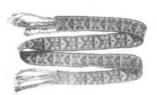
44 (1681) *ÑIMUNTRARÜWE / FAJA* **FEMENINA** lana Carahue



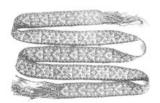
48 (1685) **NIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Carahue 323 x 8.0 cm.



45 (1682) ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA lana Cullinco Bajo 280 x 7.5 cm.



49 (1686) ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA lana Conguillio 282 x 7.5 cm.



46 (1683) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Truf-Truf 396 x 8.5 cm.



50 (1687) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Cullineo 237 x 7.0 cm.



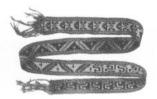
51 (1692) **NIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Truf-Truf



55 (1708) **NIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Truf-Truf 264 x 6.5 cm.



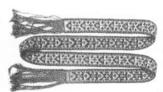
52 (1693) **NIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Roble Huacho 185 x 7.5 cm.



56 (1709) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Tres Cerros 286 x 8.0 cm.



53 (1703) **ÑIMINTRARÜWE** / **FAJA FEMENINA** lana Truf-Truf 303 x 7.5 cm.



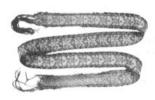
57 (1710) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Tres Cerros 339 x 8.0 cm.



54 (1705) **ÑIMINTRARÜWE** / **FAJA FEMENINA** lana Lago Budi 262 x 6.3 cm.



58 (1711) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Argentina 240 x 6.5 cm.

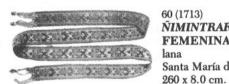


59 (1712) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Carahue

295 x 8.0 cm.



63 (1716) **NIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Cullinco 290 x 7.0 cm.



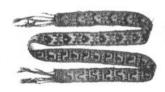
60 (1713) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Santa María de Llaima



64 (1717) **NIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Roble Huacho 300 x 7.5 cm.



61 (1714) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Isla Huapi 234 x 6.0 cm.



65 (1722) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Cullinco 290 x 8.0 cm.



62 (1715) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Huamaqui 226 x 7.5 cm.



66 (1767) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Tres Cerros 355 x 8.0 cm.



67 (1768) **NIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana La Posta 244 x 6.1 cm.



71 (1777) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Roble Huacho 318 x 8.0 cm.



68 (1769) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Truf-Truf 287 x 8.0 cm.



72 (1783) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Roble Huacho 276 x 7.5 cm.



69 (1775) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Lago Budi 290 x 7.0 cm.



73 (1784) ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA lana Lago Budi 238 x 5.0 cm.



70 (1776) **NIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Truf-Truf 368 x 8.0 cm.



74 (1785) **ŇIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Lago Budi 250 x 5.5 cm.



75 (1786) **ŇIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Imperial 225 x 6.0 cm.



79 (1884 a) **NIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Roble Huacho 266 x 7.0 cm.



76 (1795) **NIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Carahue 300 x 6.5 cm.



80 (1884 b) *ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEME- NINA* lana Roble Huacho 280 x 7.8 cm.



77 (1817) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Truf-Truf 363 x 10 cm.



81 (1904) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Truf-Truf 311 x 8.0 cm.



78 (1819) **NIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Roble Huacho 284 x 7.0 cm.



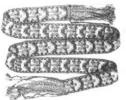
82 (1930) **ÑIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Roble Huacho 160 x 6.7 cm.



83 (1931) **NIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Quetrawe 335 x 8.6 cm.



87 (1774) **POLLKÜTRARÜWE / FAJA FEMENINA**lana
Isla Huapi
295 x 6.0 cm.



84 (2213) **NIMINTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Quetrahue 350 x 9.0 cm.



88 (1691) TRARÜCHIRIPA / FAJA MASCULINA lana Temuco 225 x 8.0 cm.



85 (1704) WIRINTRARÜWE / FAJA FEMENINA lana Roble Huacho 320 x 6.0 cm.



89 (2140) TRARÜCHIRIPA / FAJA MASCULINA lana Trapa-Trapa 286 x 10 cm.



86 (1707) **POLLKÜTRARÜWE / FAJA FEMENINA** lana Isla Huapi 305 x 7.5 cm.



90 (2141) TRARÜCHIRIPA / FAJA MASCULINA lana Trapa-Trapa 253 x 10 cm.



91 (2142) TRARÜCHIRIPA / FAJA MASCULINA lana Trapa-Trapa 242 x 10.5 cm.



95 (1818) **KACHÜMAKUÑ / MANTA DE HOMBRE** lana

Roble Huacho 160 x 130 cm.



92 (1559) *TRARÜLONKO / CINTILLO* lana Valdivia 127 x 4.0 cm.



96 (1971) **KACHÜMAKUÑ / MANTA DE HOMBRE** lana CholChol



93 (1729)
KONOLWEIKÜLLA / CAPA DE
MUJER CON FRANJA
PÚRPURA
lana
Imperial

300 x 180 cm.

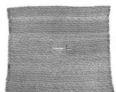


97 (1628) **ŇIMINNEKERMAKUŇ / MANTA DE HOMBRE**

lana Melipeuco 172 x 129 cm.

143 x 134 cm.

124 x 123 cm.



94 (1747) KACHÜMAKUÑ / MANTA DE HOMBRE lana Mehuin 158 x 130 cm.



98 (1745) **ÑIMINNEKERMAKUÑ / MANTA DE HOMBRE** lana Lumaco



99 (1746) **ÑIMINNEKERMAKUÑ / MANTA DE HOMBRE** lana Los Piños

161 x 150 cm.

125 x 110 cm.

168 x 153 cm.



103 (1788) **ÑIMINNEKERMAKUÑ / MANTA DE HOMBRE** lana Cherquenco 165 x 151 cm.



100 (1756) **ÑIMINNEKERMAKUÑ / MANTA DE HOMBRE** lana Roble Huacho 142 x 130 cm.



104 (1780) **ÑIMINNEKERMAKUÑ / MANTA DE HOMBRE** lana Truf-Truf 149 x 136 cm.



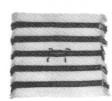
101 (1796) **ÑIMINNEKERMAKUÑ / MANTA DE HOMBRE** lana Vilcún



105 (1798) **ÑIMINNEKERMAKUÑ** / **MANTA DE HOMBRE** lana Quepe 131 x 121 cm.



102 (1787) **ÑIMINNEKERMAKUÑ / MANTA DE HOMBRE** lana Vilcún



106 (1820) **NIMINNEKERMAKUN** / MANTA **DE HOMBRE** lana Tres Cerros 146 x 130 cm.



107 (1902) **ÑIMINNEKERMAKUÑ / MANTA DE HOMBRE** lana Icalma

134 x 127 cm.



111 (1781)
WIRIKANŇIMINNE
KERMAKUŇ / MANTA DE
HOMBRE
lana
Tres Cerros

160 x 144 cm.



108 (1922) **ŇIMINNEKERMAKUŇ / MANTA DE HOMBRE** lana Tres Cerros 143 x 131 cm.



112 (2038)
TRARIKANMAKUÑ / MANTA
DE HOMBRE
lana
Carahue
135 x 130 cm.



109 (2037)
NIMINNEKERMAKUÑ / MANTA
DE HOMBRE
lana
Contulmo
138 x 135 cm.



113 (2039)

TRARIKANMAKUÑ / MANTA
DE HOMBRE
lana
Carahue
156 x 146 cm.



110 (2139) **ŇIMINNEKERMAKUŃ / MANTA DE HOMBRE**lana

Contulmo
258 x 157 cm.



114 (1757)

KÜLATRARINMAKUÑ / MANTA

DE HOMBRE
lana
Cullinco
150 x 137 cm.



115 (1758)

KÜLATRARINMAKUÑ / MANTA

DE HOMBRE
lana
Cullinco
154 x 135 cm.



119 (1719)
SAÑITRARINMAKUÑ / MANTA
DE HOMBRE
lana
Chochol
157 x 126 cm.



116 (1799)

KÜLATRARINMAKUÑ / MANTA

DE HOMBRE
lana
Cullinco
142 x 130 cm.



120 (1720)
SAÑITRARINMAKUÑ / MANTA
DE HOMBRE
lana
Cholchol
150 x 132 cm.



117 (1901)

KÜLATRARINMAKUÑ / MANTA

DE HOMBRE
lana
Cholchol

173 x 149 cm.

137 x 97 cm.



121 (1689)
SOBREMAKUÑ / MANTA DE
HOMBRE
lana
Carahue
136 x 97 cm.



118 (2035)

KÜLATRARINMAKUÑ / MANTA

DE HOMBRE

lana

Imperial



122 (1728)
SOBREMAKUÑ / MANTA DE
HOMBRE
lana
Roble Huacho
85.5 x 60 cm.



123 (1797 a y b)
SOBREMAKUÑ / MANTA DE
HOMBRE Y SU REBORDE
lana
Imperial
97 x 81 cm.



126 (1765) WIRIKANPONTRO / FRAZADA lana Tres Cerros 195 x 172 cm.



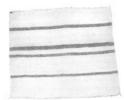
123 (1797 b) REBORDE DE MANTA



127 (1773) WILPAPONTRO / FRAZADA lana Temuco 153 x 145 cm.



124 (1915) **SOBREMAKUÑ / MANTA DE HOMBRE** lana Ercilla 100 x 80 cm.



128 (1779) WILPAPONTRO / FRAZADA lana Temuco 181 x 158 cm.



125 (1759) WIRIKANPONTRO / FRAZADA lana Temuco 188 x 147 cm.



129 (1972) WIRIKANPONTRO / FRAZADA lana Almagro 168 x 154 cm.



130 (1903) WANGLENLAMA / ALFOMBRA lana Imperial 70 x 41 cm.



134 (1761)
TRARIKANLAMA / ALFOMBRA lana
Contulmo
106 x 53 cm.



131 (1968) WANGLENLAMA / ALFOMBRA lana Temuco 195 x 146 cm.

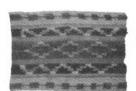


135 (1762)
TRARIKANLAMA / ALFOMBRA lana
Contulmo
95 x 64 cm.



132 (1748)

KÜLAWECHUNLAMA /
ALFOMBRA
lana
Allipeu
97 x 54.5 cm.



136 (1789)

TRARIKANLAMA / ALFOMBRA lana
Contulmo
87 x 67 cm.



133 (1782) KÜLAWECHUNLAMA / ALFOMBRA lana Peleco 79 x 49.5 cm.

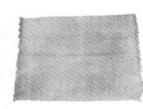


137 (1790)
TRARIKANLAMA / ALFOMBRA lana
Contulmo
119 x 61 cm.

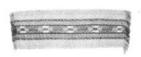


138 (1791)

TRARIKANLAMA / ALFOMBRA lana
Contulmo
144 x 142 cm.



142 (1826) **CHAÑU / PELERO** lana Cunco 167 x 135 cm.



139 (1824) TRARIKANLAMA / ALFOMBRA lana Contulmo 111 x 57 cm.



143 (2145) CHAÑU / PELERO lana Trapatrapa 95 x 52 cm.



140 (1823) TRARIKANLAMA / ALFOMBRA lana Contulmo 169 x 165 cm.



144 (2146) **CHAÑU / PELERO** lana Tratrapa 100 x 53 cm.



141 (1822) TRARIKANLAMA / ALFOMBRA lana Contulmo 206 x 201 cm.



145 (1751) CHIÑAICHAÑUNTUKU / PELLÓN lana Huerere 170 x 96 cm.



146 (1760) CHIÑAICHAÑUNTUKU / PELLÓN lana Allipén 99 x 89 cm.

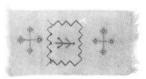


150 (1821)

WALLPAMAWELL

CHAÑUNTUKU / PELLÓN
lana

Contulmo
159 x 59 cm.



147 (1763) CHIÑAICHAÑUNTUKU / PELLÓN lana Temuco 129 x 62.5 cm.



151 (1900)

WALLPAMAWELL

CHAÑUNTUKU / PELLÓN
lana
Imperial
110 x 50 cm.



148 (1764) CHIÑAICHAÑUNTUKU / PELLÓN lana Querehua 138 x 63 cm.



152 (1694) **DÜWENMAWELL CHAÑUNTUKU / PELLÓN** lana Icalma 90 x 68 cm.



149 (1973) CHIÑAICHAÑUNTUKU / PELLÓN lana Aillipén 87 x 52 cm.



153 (1695) DÜWENMAWELL CHAÑUNTUKU / PELLÓN lana Icalma 120 x 106 cm.



154 (1696)

DÜWENMAWELLCHAÑUNTUKU/
PELLÓN
lana
Icalma
129 x 113 cm.



158 (1750) MATRA / SUDADERO lana Liquiñe 87 x 71 cm.



155 (1609) MATRA / SUDADERO lana Temuco 120 x 66 cm.



159 (1766) MATRA / SUDADERAO (DE MUJER) lana Lonquimay 1245 x 139 cm.



156 (1629) MATRA / SUDADERO lana Liquiñe 86 x 79 cm.



160 (2143) KUTAMA / ALFORJA lana Trapatrapa 88 x 32 cm.



157 (1749) MATRA / SUDADERO lana Liquiñe 91.5 x 71 cm.



161 (1778) **POLLKÜKUTAMA / ALFORJA**lana

Liquiñe

90 x 33 cm.



162 (2144) **POLLKÜKUTAMA / ALFORJA** lana Trapatrapa 99 x 34 cm.



163 (1825) *WANGLENKUTAMA / ALFORJA* lana San José de la Mariquina 90 x 34 cm.



164 (2147) KÜLAWECHUNKUTAMA / ALFORJA lana Trapatrapa 45 x 31 cm.

EDITOR Carlos Aldunate del S.

FOTOGRAFIAS Fernando Maldonado

DISEÑO, DIAGRAMACION Enriqueta Riesco

CUADRO 2.-COMBINATORIA DE COLORES EN EL BORDE DE LOS TRARÜWE

UNIDAD : BORDE

: SUBUNIDADES DEL BORDE : SUBUNIDAD A: UPUL

SUBUNIDAD B: WELUNGIÑE SUBUNIDAD C: C1 = PICHIÑIMIN C2 = WILPA

SUBUNIDAD D: TRIFÜLEL

CLAVE DE LECTURA

DEL CUADRO: ; Un punto y coma significa colores mu-

tuamente excluyentes. La presencia de uno supone la ausencia de los de-

más de la serie.

/ Una línea oblicua alude a colores en relación de oposición. La presencia de uno en el patrón de variación supone la oposición a otro de la misma subuni-

dad.

= Este signo se refiere a los colores contenidos en la subunidad.

UNIDADES DEL BORDE, LECTURA HORIZONTAL.

1ª UNIDAD

UA = rojo.

U B = negro;rojo/blanco. U C1 = rojo;verde;púrpura. U D (Da / Db) = blanco/negro;rojo. (Dc / Dd) = rojo;naranja/verde.

2ª UNIDAD

U A = rojo;café.

U B = negro; rojo; púrpura/blanco; rosado. U C2 = blanco; negro; rosado / rojo; verde;

amarillo; azul; café; naranja.

U D (Da / Db) = blanco; verde; rosado; naranja/negro;

rojo; azul; café.

(Dc / Dd) = amarillo;rosado,naranja/negro;rojo;

verde; azul; café.

3ª UNIDAD

U A = rojo;café. U B = azul/blanco. U C2 = rojo/azul.

U D (Da / Db) = verde; azul/blanco; rojo.

(Dc / Dd) = azul / blanco; rojo; verde; rosado.

4ª UNIDAD

UA = rojo.

UB = blanco/negro;rojo.

U C2 = rosado; naranja/rojo; verde.

U D (Dc / Db) = rojo; naranja/verde; rosado; púrpura.

5ª UNIDAD

U A = rojo. U B = rosado/azul. U D (Da / Db) = blanco/azul. (Dc / Dd) = verde/rojo.

6ª UNIDAD

UA = rojo.

UB = negro;rojo/blanco. UD (Da / Db) = negro;verde/rojo;azul.

7ª UNIDAD

U A = rojo;café;naranja.

UB = blanco/negro; rojo; azul.

U C2 = negro; verde; azul; café / rojo; amari-

llo; rosado; naranja.

8ª UNIDAD

UA = rojo.

U B = negro; rojo; azul / blanco; amarillo. U D (Dc / Db) = verde; azul / amarillo; rosado; naranja.

9ª UNIDAD

UA = rojo. UB = verde/gris.



MUSEO CHILENO PRECOLOMBINO



DIVISION DE EXTENSION CULTURAL DEL MINISTERIO DE EDUCACION