



u6c

los lenguajes del witrálwe

Atlas de la iconografía textil mapuche

PAULINA OLIVARES RAMÍREZ





PAULINA OLIVARES RAMÍREZ

los lenguajes del witrálwe

Atlas de la iconografía textil mapuche



Proyecto Financiado
por el Fondart Nacional
Artesanía / Investigación 2019

LOGO CULTRUN:

EDICIONES EL KULTRÚN
Ricardo Mendoza Rademacher

Paulina Olivares Ramírez
www.universoenseiscolores.cl

ISBN N° 978-956-318-185-2
(Edición impresa)
Registro Propiedad Intelectual
N° 2121-A-1763
Se autoriza la reproducción parcial de esta publicación
siempre y cuando se efectúe la cita correspondiente:
Paulina Olivares Ramírez

Diseño de Portada y diagramación interior:

Enrique Carmona
www.elministerio.cl

Indice

Presentación	8
Introducción / Conceptos y nuevas perspectivas respecto de los textiles	10
Parte I.	18
Capítulo 1. Los lenguajes del wital	19
El tejido, una identidad visual	19
El tejido como memoria colectiva	20
El tejido y una matemática simbólica	25
El tejido como diálogos sociales	28
Capítulo 2. Urdiembres de la memoria; relatos etnográficos	32
Memorias territoriales	32
Identidad territorial	35
Saberes Ancestrales	37
LA Pérdida	39
Tejedoras del wallmapu	41
Parte 2. Iconografías y patronajes	43
Anümka	44
Copün	47
Wanglen / wangulen	50
Lukutuwe	53
Rayen	56
Temu	69
Perimontun Filu	62
Widowmawe ñimin / ñomin	65
Llalin Kushe	68
Pillán y Anchimalén	71
Waka	74
Külpewe ñimin / Külpuwe ninun	77
Meli Witran Mapu	80
Ligtu / Ligtui	83
Lafken	86
Mauñimin / Malalpütra	88
Lafatra	90

Presentación

Es de consenso general visualizar a la cultura mapuche y sus antecesores establecidos en el año 500 D.C. aprox., en el sector de los lagos precordilleranos de Chile, abarcando hasta la zona de Neuquen por el lado de Argentina. Este amplio territorio se debe mirar desde una perspectiva donde la interacción de espacios fue permanente entre los grupos en ambos lados de la cordillera resultando redes de interdependencia, familiar, económica y como unidad cultual donde el proceso de influencias identitarios de estos grupos derivan en múltiples expresiones donde la artesanía textil es uno de estos rasgos que se enriquece por estas interdependencias mutuas.

Estos grupos se establecen circuitos informales, más bien familiares en épocas precolombinas. Ya en el siglo XVII la introducción de animales ganaderos (ovejas y caballos), por parte de los españoles en las regiones argentinas, va a promover un tránsito numeroso y continuo dentro de esta área donde se establecen relaciones de alianzas económicas y verdaderos circuitos comerciales e intercambio de mercancías donde los textiles pasa a ser uno de los bienes de intercambio relevantes. Comprendemos por otro lado que esta producción de imagen-texto de los textiles de estas áreas se encriptan en la matriz del habitar el entorno cotidiano y su relación con el espacio cosmogónico. Es un lenguaje creado y una manifestación que implica la construcción de los artefactos idóneos para sus tecnologías en relación de los materiales orgánicos con los cuales cuentan en sus entornos. Es el conocimiento que conecta al ser con el reche (ser sagrado)

con el entorno natural, conectado de manera sincrónica con los conocimientos procedimentales de lo cotidiano en el ciclo anual de las estaciones climáticas y las observaciones respectivas de los movimientos de los astros, en concordancia de esta zona del Área Septentrional Andina. Desde un punto de vista semántico, la expresión artesanal textil se traduce como un texto donde el planteamiento se expresa a través de sistemas múltiples o subsistemas de signos donde el textil debe ser un significante y debe haber un significado. Cada uno de estos sistemas tiene diversidad de unidades que hablan de territorios, roles jerárquicos y sociales, cosmovisión, grados de conocimiento y representación de la cultura, manejo de ecosistemas y tradiciones de pastoreo campesino. En este sentido, los análisis de comprensión y lectura de la iconografía conforman un diálogo, ya que los símbolos, de acuerdo a los que hemos estudiado, son absolutamente intuitivos y responden a la interacción y vivencias que tenía un lof (clan familiar), era su medio de comunicación. Sin embrago, independiente de estas simbologías había ciertos recursos gráficos universales como los símbolos de poder que podían ser identificados en todo el mundo mapuche y en los pueblos aledaños, que han traspasado el tiempo hasta el día de hoy.

Los signos iconográficos usados en la textilería lanar del pueblo Mapuche son un pensamiento transfigurable, las textilera/os sitúa sus conocimientos y habilidades al servicio de su familia y la comunidad, en la creación de prendas con distintas combinaciones de color y diseño asociado a sus entornos naturales. Los pueblos tenían formas distintas de identificarse, según color, íconos, signos y símbolos relacionados a su entorno. Rasgos sociales y políticos donde se pueden identificar textiles asociados a ceremonias y rituales; a las tradiciones agropastoriles como también a uso utilitario y cotidiano. Los Lafquenche utilizaban signos relacionados a los entornos costeros como puntos cardinales, estrellas, entre otros, con tonalidades verdes. Los Huilliche en particular utilizaban tonos grises y marrones en sus prendas diarias, como el “pitro” que eran mantas hiladas de blanco y negro. Los Pehuenche utilizan símbolos como el trébol, ojo de perdiz entre otros. En Chiloé se manifiestan con características propias donde se expresan diseños llegados desde Europa con patrones específicos de flores de gran tamaño, así como también utilizaban flora y

arbustos de los entornos y cochinilla traída en los barcos para el teñido, en sectores de la región del Biobío, litoral y valle de la región de la Araucanía, esta técnica es conocida como teñido por reserva de urdiembres amarradas, de uso exclusivo de lonkos o líderes políticos, técnica que según estudios etnohistóricos proviene del contacto con la textilería andina directamente (Ikat).Sabemos que la imagen es percibida, leída y comprendida de acuerdo con la experiencia visual y cultural del observador (Porfirio, 2001). Los iconos eran capaces de transmitir que su portador era de confianza del lonko, guía y cabeza del orden cosmogónico mapuche o en otros casos son símbolos de jerarquía que como la manta y los peleros manifiestan en sus diseños ya que la propiedad del caballo es exclusiva del líder social, o económico y esta posición se manifestaba en estas prendas. (Testimonio Rosa Meliñir). La cosmovisión de las culturas andinas tiene su fundamento en una matemática ritual o simbólica. La matemática está conceptuada como otro medio de representación y recreación del orden cósmico. Mientras que el mito presenta el orden de la sociedad, el rito lo actualiza y el icono lo ilustra. Enunciar el mito, celebrar el rito y fijarlos gráficamente son formas de perpetuar el orden. Así, hacer operaciones de cálculo y construcciones geométricas no tiene un sentido solamente funcional y técnico, sino que también intenta expresar una particular visión del mundo.La comprensión y la explicación provienen inicialmente desde la oralidad para acercarse a la imagen, siempre dentro de la dualidad y consecuentes órdenes binarios. En la semiótica se unen las dos, ya que mediante la explicación se llega a la comprensión de la imagen. Los iconos más representativos presentes en la textilería se han analizado y desarticulado en la intensión de comprensión y sistematización, pero, a nuestro entender, se ha reducido su comprensión al intentar sistematizar un mundo infinito dinámico que pertenece a las artesanas/os, ya que, si bien los dibujos podían pasar de una tejedora/o a una aprendiz, pero ésta los re-formula, re-ubica y los re-colorea.

Introducción

Conceptos y nuevas perspectivas respecto de los textiles

Antropóloga Lorna Rebolledo

Desde las tendencias teóricas y metodológicas para abordar un estudio de estas características sobre iconografía de los textiles mapuches, queremos expresar que nos situamos desde la noción de cadena de producción, concepto acuñado en el año 1960 por el etnólogo y prehistoriador francés, André Leroi-Gourhan, quien se refiere a él “ como el estudio de las actividades técnicas, que implica los diferentes momentos de la fabricación, a partir del material en estado bruto hasta el material confeccionado, es decir cuando entra en la esfera social del grupo humano”. (en Arnold D, 2019). Es decir, tomando en cuenta el proceso de la textilería como secuencias encadenadas de redes, sujetos, acciones y eventos, podemos realizar un estudio de las secuencias de producción textil, donde identificamos: la obtención de recursos y transformación de estos recursos en materias primas, como la lana, tintes naturales, las técnicas y elaboración de los textiles que implican un conocimiento inherente de formas de hilado, urdido y tejido para finalmente lograr que esa pieza se logre integrar a la vida social del grupo cultural. Y es en esta relación de cadena, etapas, procesos, elementos, técnica y tecnología aplicada, que los textiles son el reflejo de un lenguaje inmanente que vela por los rasgos culturales que lo han creado y quedan plasmados en los rasgos particulares de estos textiles.

La importancia de los tejidos en las tradiciones culturales de comunidades a lo largo del área Andina, ha sido analizada por John Murra, etnohistoriador ucraniano nacionalizado estadounidense, quien ya a fines de la década de los setenta, estudia sus funciones y significación inmersos en las estructuras sociales, económicas, políticas y religiosas de las culturas de las cuales provienen, desplazándose de la usual tradición de pensar los textiles como objetos estéticos dignos de un proceso de musealización para su admiración. Posteriormente, surgen nuevas perspectivas como la de Teresa Gisbert, arquitecta y restauradora boliviana, quien en sus estudios textiles integra y distingue los valores socioculturales de los tejidos en los pueblos de los Andes, como rasgos identitarios que son a la vez, el producto de tributo y trueque, como material ritual y emblema de identidad de los diferentes grupos. Desde este momento, el estudio de los textiles pasa a ser un

elemento de identificación lingüística y socioeconómica, donde en forma simultánea, se ponen en movimiento redes sociales, que van a depender de los contextos locales e históricos de las comunidades y, es en esos textiles, que se pueden decodificar aquellas prácticas y significados que las mismas comunidades les otorgan a sus trabajos finales en textilería. Es decir, la textilería se transforma desde un elemento estético decorativo y funcional, hacia un producto tecnológico que analizándolo desde la teoría de Bourdieu (1977), correspondería a “una serie de disposiciones para la acción en determinados contextos, que pueden generar patrones de acción... todos los aspectos de la actividad social son formadas por el habitus,” (Bourdieu en Jackson, Salazar y Troncoso, 2006). De este modo, situándonos en este estudio, tomamos el concepto de habitus porque nos servirá para evidenciar comportamientos similares en los territorios estudiados de comunidades mapuches, permitiendo que estas iconografías de los textiles exhiban patrones tradicionales legibles y comprensibles, pero a la vez significativos para cada núcleo familiar y territorial. En este sentido, tenemos además, que desde la academia los estudios de producción de cultura material han tenido un desarrollo enfocado en la producción de elementos distintivos de grupos culturales como verdaderos textos a decodificar, donde el textil pasa a conformar junto a los estudios estéticos, verdaderos libros a leer e interpretar. De este modo, se traducen y enfocan en la elección que las comunidades o grupos hacen de las diversas opciones disponibles que tienen, que involucra no sólo la decisión de elaboración de un objeto, sino en tener en cuenta las variables que lo producirán por medio de técnicas y tecnologías asociadas. Estas tomas de decisiones son subjetivas y arbitrarias, porque dependerán de los contextos sociales y ambientales en el que están insertos quienes producen esta cultura material, porque es allí, en la interacción permanente, donde los actores sociales aprenden, practican y transmiten estas labores.

Desde la antropología, innumerables han sido los estudios relacionados a la cultura material los que han aportado a una mayor comprensión de aquellos elementos, utensilios, herramientas elaboradas bajo un fin, donde el investigador logra ser capaz de conocer al hombre en su época; porque,

es en las relaciones sociales donde hay que buscar la significación de los hechos materiales.

Una de estas investigadoras es la estadounidense Marcia-Anne Dobres, arqueóloga y académica de la Universidad del Sur de Maine, quien, en sus líneas de investigación, toma el estudio de los textiles. destacando dentro de estas nociones de integración de aspectos y elementos que se pueden evidenciar en la siguiente cita; ella menciona... “la tecnología puede ser definida como una “malla” integrada donde se entretajan habilidades, conocimientos, destrezas, valores, metas, necesidades funcionales, actitudes, tradiciones, relaciones de poder, constreñimientos materiales y productos finales, junto con la agencia social, el artificio y las relaciones sociales del técnico o artesano” (Dobres 1999). Es decir, se amplía esta interpretación que se hace respecto a los estudios de la cultura material y textiles al ámbito transversal del ejercicio individual y social de las personas dentro de sus grupos culturales y acordes a sus contextos ambientales.

En el ámbito de los estudios en América Latina, sobre la producción y transformación que las comunidades realizan en el medio ambiente, sabemos que esta toma de decisiones daría como resultado la constitución de patrones de producción de cultura material, y es en este sentido que los estudios de textiles andinos han sido abordados desde diversas perspectivas, pasando desde la teoría marxista, procesual, funcionalismo, tendencias estilísticas y estéticas como también interpretaciones utilitarias y simbólicas donde han sugerido variados enfoques que han enriquecido la teoría investigativa. En este sentido, queremos mencionar a la antropóloga argentina Laura Cardini, quien en el año 2012 integra la necesidad de situar a los estudios de tradiciones precolombinas, desde la oposición ocurrida con los modos de subsistencia impuestos por la dominación y sometimiento de los pueblos indígenas y su incorporación como mano de obra productiva. Ella menciona: “hablar de artesanado en la actualidad no implica asimilarlo a la época preindustrial, pues el contexto Latinoamericano presenta una serie de particularidades muy diferentes a la europea, es decir, el trabajo artesanal se relaciona, entonces, con un contexto sociocultural, económico, político y nace de una realidad cotidiana y de trabajo... esto explica que la expresión de distintos grupos ya sea de pueblos originarios, rurales o urbanos corresponda a su creación como partícipes de una cultura, a la vez que a un vehículo de diálogo entre su comunidad” (Cardini, 2012). Es por esto, que en la actualidad se debe repensar y resituar la labor artesanal que se enmarcan en los llamados oficios artesanales donde se incluye la labor textil de las comunidades mapuches. Esta labor no se puede descontextualizar del ámbito rural y marginal en que muchas veces operan estas mujeres que aportan a sus

economías familiares el cual está constituido por tiempos específicos, porque la labor tetxil involucra un tiempo que no es inmediato, sumando además entre otros aspectos, el hecho que los recursos y materias primas no los encuentren fácilmente.

En los últimos años, han surgido nuevas tendencias teóricas con un componente adicional que en este caso es la propia voz de quienes expresan el arte textil en América Latina. Este es el caso del equipo investigativo que han conformado, la antropóloga inglesa Denise Arnold y Elvira Espejo siendo esta última artista plástica boliviana, tejedora, narradora de la tradición oral, documentalista, poeta y actual directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (Musef). Ambas investigadoras han trabajado las nociones de los estudios etnográficos del trabajo textil en los Andes, sumando demás, la concepción del textil no solo como objeto con las ya mencionadas caracterizaciones que se le ha hecho, sino, además, como sujeto con el cual se establecen relaciones cercanas e íntimas con quienes los elaboran.

Además, para ellas, la exposición de textiles en museos y salas de exhibición son una expresión de tendencias que dejan fuera esta condición de sujeto al textil, donde el textil pasa a ser reconstruido como un objeto pasivo conforme a las interpretaciones o escrutinios que curadores e investigadores hagan de él. Aluden además, a la visión académica de enfoque de los textiles como objetos textuales y traducibles “ un texto” para leer, cuando en realidad el textil conforma parte de una trayectoria mucho más amplia, de varios elementos o componentes en elaboración, que luego intervengan en una serie de vidas humanas en un momento determinado, y que finalmente entran en un proceso de descomposición, e incluso entierro, antes de ser rescatados por huaqueros o arqueólogos, para pervivir por un tiempo adicional en una de las colecciones museológicas del mundo” (Arnold 2012).

Ambas, Espejo y Arnold, proponen integrar a los estudios textiles el punto de vista de la tejedora o tejedor en los contextos etnográficos, donde se evidencia en los análisis y etapas del mismo proceso textil, esta relación intrínseca que ocurre entre los conceptos de técnicas y tecnología, que se derivan a la vez, de los aspectos sociales de la llamada cadena productiva textil. Esta cadena productiva se entenderá en este capítulo como los complejos procesos de tomas de decisiones respecto de crianza, pastoreo y bienestar de rebaños para su reproducción óptima, manejo de pastos y aguas, técnicas de esquila para obtención de fibras, procedimientos de obtención de tintes naturales y su relación con los recursos a los cuales acceden, para finalmente dar paso a la elaboración del textil con los procesos de urdido, tejido y acabado.

En esta misma línea, estas investigadoras, Elvira Espejo y Denisse Arnold, definen el concepto de tecnología como “el conjunto de relaciones sociales generadas en las actividades productivas, a través de las interacciones con el mundo material, en las propias comunidades de práctica textil... que tienen significados específicos en el contexto de estas comunidades de práctica determinadas, cada una con sus distintas formas de práctica, histórica- y regionalmente construidas, que van más allá del sentido. Y por otro lado, entienden el concepto de técnica como “el conjunto de conocimientos y prácticas, construido históricamente en una región determinada, que se entienden en los ámbitos intelectual y corporal a la vez, y que se las practica en contextos materiales y artefactuales” (Arnold y Espejo, 2013). Es decir, los estudios sobre los procesos y cultura material asociados a los textiles deberán considerar los contextos medioambientales, las interacciones entre los integrantes de comunidades que muchas veces obedecen a fuerzas y flujos que en términos de Tim Ingold (2010) lo lleva las corporalidades y los materiales los que están sujetos a acciones y procesos derivados de las elecciones, lo que a la vez vendría a constituir el sentido identitario de las personas y comunidades que exteriorizan esa dimensión expresiva de la persona que lo teje, en la composición del tejido, aplicación de colores y texturas y su iconografía.

Hacia una etnohistoría de los textiles

El Wallmapu es la tierra en que se llevó adelante la vida mapuche en un permanente ir y venir y donde la cordillera de los Andes nunca representó un obstáculo, sino un aliciente para encontrar valores como el honor, la fama y la riqueza. (Ávaro Bello, 2011)

En este apartado, se realiza una aproximación a la validez de la consulta de crónicas y textos derivados entre las disciplinas de la etnohistoria, antropología e historia, enfocándonos en los contextos locales, regionales de territorios particulares y la conformación de verdaderos lenguajes iconográficos en la textilería mapuche, las relaciones entre grupos y contextos ambientales, mecanismos de intercambios a través de textiles y enlaces, acuerdos ceremoniales entre grupos familiares que establecieron una dinámica de producción local en algunos casos, y de circulación de los textiles tanto en territorio nacional como más allá de las fronteras al norte y este de la cordillera.

Enfocándonos en la disciplina de la Antropología, como ciencia holística social, que busca analizar la totalidad del procesos de las formas sociales y su desarrollo cultural, la Etnohistoria aporta en lograr la interrelación entre los planos diacrónico o temporal con el sincrónico y funcional, que pone en claro en su análisis la irrelevancia de las distinciones entre pasado y presente y los cuestionamientos sobre la "veracidad histórica" en el sentido de la visión de la historicidad de las culturas como una ciencia positivista.

Esto se fundamenta reconociendo que la documentación escrita, en la que se basa la Etnohistoria incluye, además, necesariamente, a la tradición oral, en su sentido más amplio, como fuente de investigación, que en el caso de esta investigación la tradición oral ha servido para comprobar a las fuentes etnohistóricas. Pero no se debe olvidar que esta disciplina no ha estado exenta de polémicas por sus constantes discordancias y enfrentamientos con otras disciplinas de investigación en ciencias sociales, pero en este caso nos hacemos partícipes de la consideración respecto a que la etnohistoria surge de metodologías y áreas de estudio que preexisten en la historiografía, aquella historiografía que ha sido fructífera en los estudios Latinoamericanos de contactos y dominios de comunidades, pero que, en esta línea disciplinar subyacen en sí mismas los estudios de los procesos de ocupación, invasión y colonización en América.

No intentamos descolonizar el argumento que concierne a los estudios etnohistóricos de crónicas, relatos, investigaciones y testimonios orales que fueron fuente de estudio en este libro, sino que argumentamos que las fuentes consultadas en el estudio de la iconografía mapuche en el territorio del Wallmapu, derivan de una tradición historiográfica muchas veces sometida a proyectos coloniales que siguen enmarcando a estas disciplinas. De este modo, estamos lejos aún de poder realmente interpretar el pasado, separando las intenciones de los autores de textos coloniales, para que nos desborden los testimonios de esas comunidades indígenas que atestiguan valores, significados, símbolos, cosmologías, principios de estructuración social, y otras variables culturales sin las cuales ningún hecho o evento, puede ser interpretado de forma adecuada y más aún en el contexto de este estudio sobre iconografía textil mapuche.

Hoy reconocemos que la Etnohistoria aporta en la revisión que se está haciendo de las clásicas perspectivas de la historiografía que se han hecho en décadas pasadas, donde se separan de los grupos culturales los tipos de relaciones que se dieron minimizando las estrategias de avanzadas y migraciones en especial de las comunidades mapuches de lado oeste del llamado territorio Wallmapu.



Es de consenso general visualizar a la cultura mapuche y sus antecesores establecidos en el año 500 D.C. aprox., en el sector de los lagos precordilleranos de Chile, abarcando hasta la zona de Neuquen por el lado de Argentina. Este amplio territorio se debe mirar desde una perspectiva donde la interacción de espacios fue permanente entre los grupos en ambos lados de la cordillera resultando redes de interdependencia, familiar, económica y como unidad cultual donde el proceso de influencias identitarios de estos grupos derivan en múltiples expresiones donde la artesanía textil es uno de estos rasgos que se enriquece por estas interdependencias mutuas.

Imagen de Aldo Chiappe "Tierras balcas" acrílico sobre lienzo, fragmento.

Los aportes de los siglos XVII, XVIII y XIX podemos situarlos desde un punto de vista descriptivo y dominante, donde se relatan los hechos históricos desde una visión etnocéntrica y hoy en día colonizadora junto a numerosas descripciones que aluden a formas de habitar de las comunidades mapuches así como también tipos de vestimentas, técnicas y procedimientos de los textiles muchas veces haciendo hincapié en las rudimentarias técnicas y utensilios que emplean como es el caso del cronista Tomás Guevara quien en su texto *Historia de la Civilización de Araucanía* de 1898, pág. 112 describe:

“...los utensilios recojidos indican que apenas poseían rudimentalmente las artes del hilado, del tejido i la alfarería. Sabían fabricar tejidos groseros con al corteza de algunas plantas...” (Guevara T, 1898 pág. 189)

En el mismo texto Guevara hace una descripción de las mujeres mapuches quien las menciona de la siguiente manera en sus rukas:

“... destaca la figura simpática de la mujer araucana... Un aspecto triste i sumiso domina su exterior... gastada por el trabajo; que mira al hombre para responder i que nunca reposa de los trabajo domésticos i delas tareas ajenas a su sexo... se ocupa de labores agrícolas i carga pesados canastos, sacos o niños, que echa a la

espalda y sostiene con la cabeza, mediante una correa envuelta en la frente...aparece hasta recatada , a pesar de su carencia de civilización... revela inteligencia para los trabajos manuales, a los que su raza manifiesta señalada aptitud e inclinación: hila y teje sus vestidos i dibuja admirablemente las mantas de su marido. (Guevara, 1898; pág. 204)

En sus estudios Guevara nota el esfuerzo y caracterización que las mujeres hacen en sus vestimentas y adornos resaltando en su texto detalles muy descriptivos de la vestimenta de la mujer mapuche relatando lo siguiente:

“Será oportuno detallar aquí el traje de la araucana, Es mui sencillo. Un retazo de lana negra de castilla o tejida por ella misma, le envuelve el cuerpo desde los sobacos hasta los tobillos, abrochado pro el hombro derecho; llámase chamal y va apretado a la cintura con una faja de lana trarihue. Prendido al cuello, cae por la espalda el chal o mantilla, icúlla. Un pañuelo atado arriba de la frente es el trarilonco, que suele ser un cintillo con incrustaciones de plata”. Guevara T, 1898, pág. 215)

En el presente, los estudios en historiografía como en etnohistoria, se han visto reorientados hacia la atención de las relaciones inter e intrafronterizas que mantuvieron en el territorio las comunidades mapuches tanto desde la frontera norte de Chile como hacia el este de la cordillera. En el primer caso queremos hacer mención del trabajo de la Historiadora María Ximena Urbina quien investiga y describe los distintos hechos históricos y procesos sociales, políticos, militares y económicos que se dieron entre la llamada frontera de arriba y las comunidades mapuches ubicadas hasta el Canal de Chiloé entre los siglos XVIII y XIX cuando aún existe dominio de autoridades españolas durante la época de la Capitanía General e inicios de la República. En cambio, en Argentina tenemos a la investigadora Ingrid de Jong, investigadora de CONICET, Argentina, quien en sus temas y trabajos que ha desarrollado abarca aquellos procesos de contactos, diplomacias, acuerdos, encuentros, maloqueos y alianzas que se generan a partir del contacto de los grupos que cruzan la cordillera de los Andes hacia las pampas en busca de ganado, establecimientos de comercios y acuerdos políticos e intercambios que se pueden ver ya desde los siglos XVII a XIX.

Esta nueva forma de entender las interacciones entre comunidades del territorio chileno y argentino se basa en la comprobación que la noción de territorio no solo alude a una extensión geográfica amplia en el sentido que se habla del Wallmapu, abarcando desde el Atlántico al Pacífico en su extensión este-oeste, sino que además se vincula a procesos de creación de redes, de alianzas político-militares por medio de rutas, bosques cordilleranos, que confluyen en las

pampas argentinas. Sumado a lo anterior, también se debe considerar que esta extensión territorial de los flujos que las comunidades mapuches realizan, tienen un componente simbólico, donde se expresan hitos identificatorios de características geográficas que serían los llamados geosímbolos inscritos en estos paisajes a los cuales se les integran valores, creencias, procesos y fenómenos sociales, culturales y económicos que conforman la cosmovisión de estas comunidades que son categorías y rasgos que suman a la construcción de las identidades étnicas mapuches en aquella época.

Este territorio conocido como *Puelmapu*, en el sector de Argentina, corresponde a las grandes extensiones de pampas en las cuales se produjeron un sinnúmero de hechos históricos como encuentros, batallas, alianzas y ceremonias a partir de las cuales se están haciendo trabajos de investigación redefiniendo el término de frontera en estas tierras. De esta forma, a través de este nuevo matiz, se está re escribiendo sobre los flujos migratorios y de intercambios económicos que dieron cabida a oleadas de viajeros mapuches o nampülkafe desde uno y otro lado de la frontera con Chile, que vienen a constituir la representación social de la apropiación de los mapuches durante los períodos históricos del territorio pampeano que a través de la oralidad del presente, aún se encuentra vigente en las memorias colectivas de aquellos viajes que sus antepasados realizaban a caballo hacia las pampas argentinas.



Estos grupos se establecen circuitos informales, más bien familiares en épocas precolombinas. Ya en el siglo XVII la introducción de animales ganaderos (ovejas y caballos), por parte de los españoles en las regiones argentinas, va a promover un tránsito numeroso y continuo dentro de esta área donde se establecen relaciones de alianzas económicas y verdaderos circuitos comerciales e intercambio de mercancías donde los textiles pasa a ser uno de los bienes de intercambio relevantes. *Fotografía de autor desconocido, recuperado de <https://www.argentina-excepcion.com/guide-voyage/les-mapuches>*

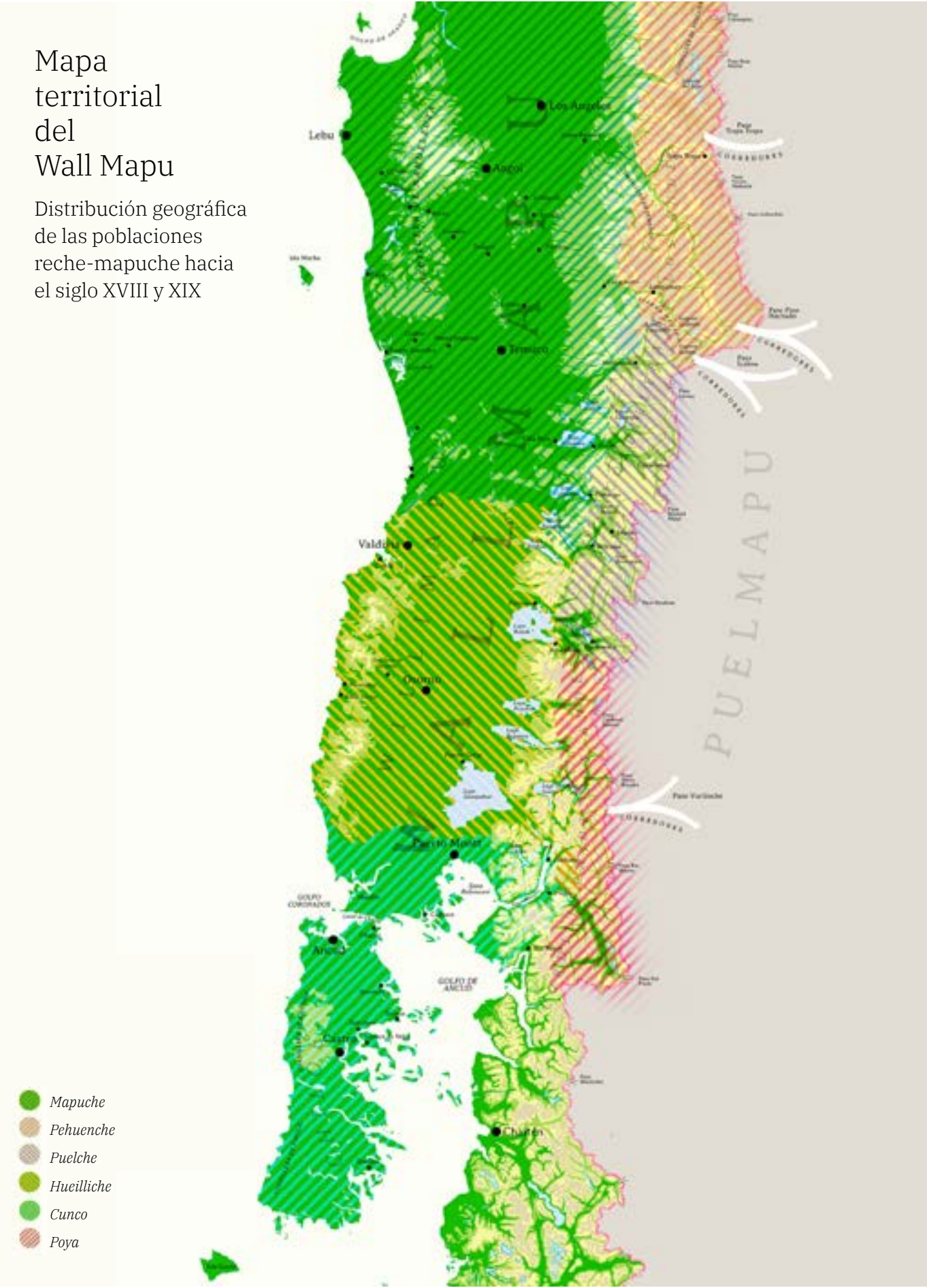
Nos situamos entonces desde esta perspectiva otorgando una dimensión geopolítica a los textiles y mercancías asociadas a la cultura mapuche que van a desempeñar en estas migraciones y ocupaciones del territorio pampeano una suerte de valorización simbólica y estratégica que a la vez el flujo migratorio les permitirá su expansión y las va a convertir en bienes de intercambios con especificidad de significados.

De esta forma, la inserción del eje trasandino como ya mencionamos, en el contexto de una frontera interoceánica entre el territorio desde el Atlántico al Pacífico, identificamos las relaciones interétnicas y los subsecuentes procesos de mestizaje como un universo de actores donde no operan sujetos puros ni asimilaciones pasivas sino que hombres que afianzan una geopolítica del Wallmapu, a partir de la generación de conectividad, de los movimientos de mercancías, acuerdos y de reordenamientos territoriales a ambos lados de la Cordillera.

El modelo económico y político que se origina en estos flujos migratorios lo enmarcamos desde la noción de relaciones de intercambios recíprocas donde se buscan los acuerdos, consensos y transacciones sociales por medio del intercambio de regalos, trueque y establecimiento de alianzas matrimoniales y hermandades de sangre.

Mapa territorial del Wall Mapu

Distribución geográfica de las poblaciones reche-mapuche hacia el siglo XVIII y XIX



Para el antropólogo Marshal Sahlins en su texto *“Las sociedades tribales”* del año 1984 la “reciprocidad en el intercambio es diplomacia económica: la reciprocidad del flujo material simboliza la voluntad de tener en cuenta la prosperidad de la parte contraria, la aversión de buscar egoístamente la propia”. En este sentido la conformación de lazos sociales entre grupos, además, asegura la mantención de la paz, estrategia muy debatida y efectivamente comprobada en los estudios antropológicos pasando a ser la figura del matrimonio un acto de estrategia institucional. Es así como las formas de interacción en la cultura mapuche, alianzas, matrimonio, etc., más los productos que circulan en este espacio dan a entender que en estas redes circulan bienes, conocimientos y lazos que a la vez podemos subdividir entre bienes materiales de transacción económica y bienes simbólicos.

Un ejemplo de lo recién expuesto lo podemos encontrar en el texto que entrega el historiador argentino Raúl Mandrini quien plantea sobre la importante labor económica mercantil basada en una economía pastoril que se dio en las pampas argentinas basada principalmente en el ganado ovino donde la venta de lana ocupa un lugar importante para la elaboración de los textiles, referente a esto señala: “Dicha actividad sin duda es de origen chileno” (1987) señalando además que esta actividad tuvo un auge muy importante durante el Siglo XVIII y XIX siendo una de las principales actividades de la época llevada a cabo por las comunidades mapuches.

Entre las fuentes de investigación que han consultado investigadores argentinos, podemos encontrar registro de misioneros de distintas órdenes desde las cuales podemos citar a un misionero del siglo XVIII quien se encuentra con una caravana y describe: *“Permanecieron en este lugar todo el tiempo, que duró la Yerba del Paraguay, el tabaco, y otros géneros, que ellos apetecen, y compran a trueque de plumeros de plumas de Avestruces, Ponchos, pieles de Lobo marino, y riendas de caballo”* (Sánchez Labrador, J, 1936)

En el mismo texto se menciona que las mercancías que mejor intercambiaban con otros grupos indígenas van a ser junto con los utensilios o aperos de caballos los tejidos de lana de ovino las cuales son geográficamente identificadas y logran una ubicación geográfica extensa como en esta época como se menciona el siguiente párrafo:

“Los Indios de arriba (de cordillera) traHEN a las Pampas los más de estos efectos. Los Aucas texen los ponchos y Mantas: los Patagones dan las Plumas; y de uno y de otro los compran los Puelches...” (Sánchez Labrador, J, 1936)

El historiador chileno Leonardo León en su texto *“Maloqueros, tráfico ganadero y violencia en las fronteras de Buenos Aires, Cuyo y Chile, 1700-1800”* define las campañas de maloqueos que se desarrollan en las pampas argentinas como “asaltos sorpresivos, de corta duración y altamente destructivos, destinados a capturar el ganado vacuno y caballar de las estancias y las propiedades, instrumentos de hierro y mujeres que residían en los pueblos y villorrios de las fronteras” (León, 1989, pág. 37). En este mismo sentido, León plantea que los textiles eran muy apreciados por los grupos indígenas sobre todo los textiles, ponchos que sugiere se deberían interpretar como una primera moneda de intercambio entre clanes indígenas para la obtención de otros bienes como caballos y ganado vacuno.

Entre los textos que aluden a la importancia de la labor textil de las comunidades mapuches, en los siglos XVIII a XIX encontramos a Álvaro Bello, quien menciona en su texto; *“Pese a existir ya a la llegada de los europeos la poligamia, tendió a reforzarse y ampliarse con el desarrollo de la economía ganadera, ya que un mayor número de esposas permitía al cacique aumentar la producción de los apetecidos textiles mapuches, utilizados en el intercambio de animales en las pampas”*. (Bello A, 2011, pag.190)

Funda esta afirmación el autor también en su libro al registrar documentación relativa a viajes de extranjeros señalando en particular a una de ellas Loretta Merwin, estadounidense, quien visitó Chile durante tres años a mediados del siglo XIX. La traducción que realiza Bello en su libro se refiere a que también la viajera confirma la poligamia en su estadía en el país, mencionando: *“confirma este hecho al conectar la poligamia mapuche con la manufactura de textiles que eran usados en los intercambios ganaderos al interior de los circuitos económicos indígenas, pero que en la época colonial fueron a dar a mercados tan alejados como Perú... la viajera señalaba que una manta hecha por los indígenas podía alcanzar valores nada despreciables... Los textiles mapuches tenían también otro tipo de valores, más bien, asociados a cuestiones de índole sociocultural, como prestigio, identificación clánica o territorial, entre otras funciones.”* (Bello A, 2011, pág 190)

Uno de los viajeros que escribe en detalle las características de los textiles mapuches es Allen F Gardiner quien visita Chile y Argentina en los años y publica en 1841 su texto “A Visit to the Indians on the frontiers of Chili donde podemos leer lo siguiente sobre la descripción que realiza de las piezas textiles que ve en su recorrido:

“... ambos fabrican su propia ropa, una tela de lana tosca, que es muy cálida y duradera, y es muy ingenioso en la fabricación... el índigo tiene una demanda generalizada para teñir sus telas y, en consecuencia, es un excelente artículo para el trueque... también se emplean otros tintes, y algunos propios del país, que

son principalmente necesarios para el borde de sus ponchos, cada tribu, como los clanes escoceses, tiene un distintivo color... esta peculiar prenda, puramente india... ahora rara vez se obtiene de fabricación nativa, excepto en los distritos limítrofes con la frontera india... se adhieren a sus Sus propios colores sombríos, que suelen ser el azul oscuro, el marrón oscuro o el gris... Los Picuntos se distinguen por un color rojo bordeando sus ponchos; los Williche por una franja de los colores del partido: amarillo, rojo, azul, blanco y verde... cuando al caminar, el poncho de los hombres... se enrolla alrededor de la cintura, cuelga hasta los tobillos... en lugar del poncho a la cintura, los indios limítrofes con la provincia de Valdivia visten un pantalón tipo pantalón, ceñido desde la rodilla hasta el tobillo, donde se ajusta... en contraste con el poncho suelto y fluido, aunque hecho del mismo material, que se llama "carro", un invariablemente de azul oscuro; pero hay que reconocer que se adapta mejor al clima valdiviano en invierno...” (Gardiner, A. 1841, págs. 178-180)

El valor que los textiles logran obtener por este flujo de comercios, truekes, malocas y tratados de tipo familiar como también de tipo político, sin duda viene a reafirmar que la función en este caso en las rutas hacia el oeste de la cordillera, es mayormente compleja y distintiva de lo que comúnmente se piensa, donde, de acuerdo a testimonios y fuentes bibliográficas consultadas, se denota una categoría de estos textiles como bienes de gran fama por las manufacturas y tipologías que derivan entre mantas, vestimentas, lamas que son necesarias para el frío cordillerano y las heladas pampas argentinas. Por último, respecto al trabajo especializado que las mujeres mapuches realizan en torno a la creación de textiles con tradiciones basadas en territorios, jerarquías y singularidades propias de la textilera, Álvaro Bello en su texto al citar a Patricia Cerda Hergel, habla sobre las labores femeninas y diferenciación de labores de las mujeres mencionando: *“Las mujeres mapuches, quienes tradicionalmente estaban encargadas del trabajo textil, debieron dedicar más tiempo a esta tarea ya que la costumbre establecía que las mujeres debían entregar a su marido un poncho al mes. Los hombres por su parte, con las ganancias que les dejaba el comercio pudieron comprar más mujeres para el trabajo”* ... (Cerda Hergel en Bello, 2011 pág 227).

De este modo, podemos finalizar este breve análisis de la importancia de los textiles como bienes de transacciones de diversos tipos, pero a la vez como bienes simbólicos que resignifican la identidad y manifiestan la cultura de las comunidades mapuches. Más allá de la indagación del proceso de elaboración y creación de los textiles hay que redireccionar estos análisis a la constitución de verdaderas jerarquías materiales e inmateriales, manifiestas e intrínsecas, que dieron cabida a la formación de un estado mapuche que se extendió desde océano a océano y que exterioriza el valor de la movilidad de estos

grupos y sus relaciones interétnicas encontrando en los textiles la expresión de sus voces y manifestación de sus concepciones y cosmovisiones que les son propias hasta el día de hoy.

El vacío, es un plano que puede expresar un universo de posibilidades, lleno de pensamientos y significados que recorren su mente llena de saberes, donde su pasado y presente juegan un rol, que toma forma a través de sus hilados, teñidos y cada paño de tejido, llevando consigo los hilos de una historia de vida.

Durante estos años he podido comprender que a través de una pieza de telar existen muchos elementos que dicen de su origen, demarcan un territorio y que manifiestan en sí rasgos identitarios que dicen de un proceso de construcción social como también productivo y tecnológico, asociado a las prácticas de la vida cotidiana de los diversos territorios en los que se realiza esta práctica. La artesanía textil debe comprenderse como un proceso indisoluble e interdependiente, entre los distintos elementos que lo conforman y concadenan, como el cuidado y pastoreo de los animales, la esquila, los tipos de lanas, el lavado, el hilado, el método de teñido y la técnica de tejido, donde los territorios, las estaciones del año y la cosmovisión son factores que juegan el rol de guía para la textilera siendo parte integral de lo que llamamos proceso de producción artesanal.

Estas labores tradicionales, pueden tener fines o usos de tipo utilitario, estético, artístico y espiritual, por medio de diseños, donde muchos de ellos tienen significancia y origen en los propios recursos ecosistémicos, la cosmovisión y de las destrezas particulares de cada artesana, cuyo conocimiento traspasado por generaciones es un legado familiar.

La textilería mapuche es parte del mundo femenino, espacio de relación e interacción entre mujeres, como un espacio de construcción de realidad y del discurso de este pueblo. Los procesos de aprendizajes tienen que ver directamente con la socialización femenina, en estos espacios las mujeres intercambian conocimiento y se relacionan con sus pares. Este traspaso del conocimiento entorno al witral(telar), entre mujeres, puede realizarse por medio de dos modalidades: la primera es la observación en lo cotidiano, al estar situado al interior de espacio doméstico y de crianza en donde las niñas aprenden mirando, esto sucede a temprana edad. La segunda modalidad es por medio del aprendizaje especializado, la familia recurre a una düwekafe (maestra tejedora) para que se haga cargo de la enseñanza del telar, previo acuerdo de pago y forma en que se llevara a cabo. Menciona Millaleo, de acuerdo a sus observaciones, que puede darse el caso, en que la maestra textilera reconozca en una niña ciertas habilidades o espiritualidad a fin para realizar este trabajo, siendo la maestra que elija a la ülcha domo (joven mujer) para que esta se transforme en su aprendiz. A estas dos modalidades podría agregarse una tercera que tiene que ver con el aprendizaje por medio de los sueños y de la entrega de un don por parte de los ancestros. (millaleo;2018)

Capítulo 1 El tejido, una identidad visual

La textilera se sienta frente a su telar vacío, con el *huitralhue*, la *quilhua*, los *torzales*, la *vara de cruzadilla**, el *trasehuitralhue*, el *tonon*, la *cañuela*, el *ñirihue*, el *parampahue* y el *tipo**. Cualquiera pensaría que son sólo varas de madera, pero para las personas que saben, y ellas lo saben, son las herramientas que construyen, a partir de la nada un relato que, sumando unidades, se trasforman en un total.

Elementos del Telar:
Huitralhue: 2 varas de 2,5 a 3 metros de largo.
Quilhua: 2 varas de 1,5 de largo. Se amarra con este formando un rectángulo.
Torzales: 4 cordeles de cañamo o ñocha que se utilizan para amarrar los huitralhue con las quilhua.
Vara de cruzadilla: 1 vara de 1,5 metros. Este se amarra a 30 centímetros del quilhua inferior.(con estos tres elementos ya esta es posible armar el urdido.
Trasehuitralhue: Son 2 varas largas y delgadas, de la misma longitud de los Huitralhue: se usan para darle tensión al tonon.
Tonon: vara similar a la cruzadilla, pero su función es diferente. (Para hacer el tonon se debe usar lana delgada/resistente. Se comienza pasando la lana entremedio del urdido, se toma la segunda hebra y se levanta con la hebra del tonon, se va pasando hebra por medio, una vez cumplida esta etapa se introduce la vara del tonon).

Elementos para tejer la trama:
Cañuela: vara de coligue aguzada en ambos lados extremos, de 40 a 50 cm. de largo. Se usa para enrollar la lana con la cual se teje la trama.
Ñirehue: especie de paleta de madera dura y pesada con forma de hoja de cuchillo. Sirve para compactar la trama mientras se teje de manera de darle firmeza al tejido.
Parampahue: es una tabla de superficie muy suave , se usa para separar las hebras del urdido.
Tipo: varilla de colihue a la cual se le saca punta en los extremos. Se usa para mantener estirado el tejido y su medida depende del ancho de este.

Parte I. Los lenguajes del witralwe

“Mi experiencia, es así, me emociona. A mí lo que me pasa es con la naturaleza, por ejemplo yo acá estoy encerrada, y uno ve colores. Yo antes trabajaba con muchos colores chillones, con el tiempo empecé a disminuir eso. Antes trabajábamos con los colores naturales, no teñíamos, mi abuelita no teñía. Entonces, a mí lo que me satisface y cuando veo muchos colores, es que yo digo, necesito salir para ver, lo que me vuelve a llenar de energía para crear y para ver, es la misma naturaleza. Lo mismo, si veo un tronco gris o esta bajando la intensidad o un pellin rojo y ahí mismo es donde voy sacando otros colores para crear la misma naturaleza. La naturaleza me habla para seguir creando. Por eso, me encanta ir para el monte, de ahí me alimento para poder crear.”
(Victoria Reyes - sector de Nontuela alto)

Es así como en este capítulo ponemos en relevancia la iconografía en las piezas de textil cómo sustrato de lo que es el lenguaje visual en el telar, comprendiendo que cada uno de estas imágenes icónicas y abstractas son parte de un fragmento que compone este universo formal/visual.

Estos elementos expuestos en paños textiles hablan de colores, formas, orden de composición, contrastes, texturas y ritmos. Las mujeres son manipuladoras de símbolos, es la que escribe al otro y lo constituye en che, ellas construyen al individuo poseedor de las prendas, en esta se puede leer la procedencia del individuo, su estatus en el entramado social y características personales. En los textiles se expresa el sentir de las mujeres, en ellos se cuenta y relatan historias, y desde la elección de las tinturas por medio de la recolección, hasta las terminaciones, se describe la historia del poseedor de cada prenda (Millaleo;2018)

Ser conscientes de las características ya mencionadas en los paños de telar, permite entender la importancia de la semiósfera que envuelve a un universo que no es “simétrico”, en el sentido estricto del término. Generando así un permanente movimiento que atraviesa distintos imaginarios sociales y generacionales. En este caso estos elementos visuales han sido realizadas con un propósito práctico de comunicación.

“La vista es veloz, comprensiva y simultáneamente analítica. Requiere poca energía para funcionar, lo hace a la velocidad de la luz, que permite a nuestras mentes recibir y conservar un infinito de unidades de información en una fracción de segundos. Esto nos permite experimentar lo que está ocurriendo de una manera directa; nos hacemos conscientes; ver es comprender. Los seres humanos recibimos la información visual de muchas maneras. Las perspectivas y kinestésica de la naturaleza fisiológica, son vitales para el proceso visual. Nuestra manera de movernos, como reaccionamos a la luz y a la oscuridad, estos factores son

importantes para recibir e interpretar los mensajes visuales. Estos mensajes visuales mencionados están compuestos por estados psicológicos del ánimo, por condicionamientos culturales y finalmente por las expectativas ambientales, después de todo, el proceso es muy individual en cada uno de nosotros. El control de la mente viene frecuentemente programado por las costumbres sociales. Tenemos preferencias visuales profundamente arraigadas en nosotros”. (D.A.Donis, 1973)

“El pensamiento en conceptos emerge de imágenes mentales que en caso concreto son imágenes oníricas, su visualización es un acto posterior a su emergencia y consiste en su representación a través del lento desarrollo de los poderes de abstracción y simbolización, de la misma manera que la escritura fonética emergió por procesos similares de los pictogramas y los grafismos. ” (Koestler, 1964),

Se han ido recopilando una serie de símbolos y signos en pinturas rupestres que datan desde finales del paleolítico y durante el neolítico, que compilan signos lineales y geométricos que fueron usados para plasmar, dibujar o escribir secuencias ordenadas, que combinan y articulan estos signos como en cualquier escritura. Es así como en la textilera no existía el concepto de adorno, si no mas bien eran explicaciones mucho más profundas entorno a la astronomía, la fenología y su representación del mundo, en especial los textiles preincaicos.

“La imagen, es percibida, leída y comprendida de acuerdo con la experiencia visual y cultural del observador” (Porfirio, 2001)

Con el desarrollo de las economías basadas en la agricultura y la ganadería las transacciones necesitaban plasmarse en registros y esas maneras rudimentarias de registrar, fue la invención de la escritura. Existen diversos estudios que concluyen que la organización de los sistemas de almacenamiento incaico y preincaico, en relación con el dominio agrícola, y también en relación con redes de producción textil, siendo fundamentales para la organización económica regional y sus formas de expansión, además, los componentes organizativos de esta producción en red, abarcaban formas de planificación en la organización de mano de obra y el acceso a recursos naturales y materia prima, así como de la producción, recojo, acopio y distribución de materia prima, la producción textil en sí, el control de calidad, el almacenamiento y la distribución de los productos y el registro de los flujos de bienes y de la fuerza laboral en los distintos momentos organizativos. (Arnold y Espejo;2013).

El fin de este trabajo es poder entender que los textiles no solo son expresiones fijas de la identidad territorial o local, sino también parte integral de las relaciones socio-culturales y económico-políticas más amplias de una región y entre regiones, es necesario además trazar los caminos que recorren los textiles en sus “vidas sociales”.

El lenguaje visual nunca podrá ser un sistema racional como el del lenguaje, este es un sistema construido para codificar, almacenar y decodificar informaciones. Su estructura tiene una lógica que el lenguaje visual es incapaz de alcanzar por su complejidad semántica y sintáctica.

Cualquier hito visual es una forma con contenido. El contenido está pensado con el propósito de comunicar información en lo que respecta a los objetos, como el color, el tono, la textura, la dimensión, la proporción y sus relaciones compositivas con el significado. Estos objetos comparten registros sobre gustos, estilos, estatus y poder adquisitivo, dónde al mismo tiempo cumplen una función práctica que brinda información del usuario y su identidad como ocurre en el ámbito de la indumentaria.

Una de las definiciones más completas de «indumentaria» es la que entiende por vestido cualquier aplicación de elementos al cuerpo, con distintas finalidades: protección, belleza, aumento de las habilidades del cuerpo, comunicación de la identidad o actividad de la persona. Señala además que todo ha de interpretarse en un contexto determinado que tenga en cuenta las relaciones sociales, políticas y culturales en las que el vestido se produce y se usa. (Eicher;2000)

Desde el punto de vista de la semiótica, toda cultura es un lenguaje, generando así que toda práctica transmita y encierre un significado, ese significado no es visible pero al hacerlo tangible genera las prácticas culturales. Esto se puede englobar en lo que se denomina ***lenguaje visual objetual*** constituido por objetos de diversas materialidades, dimensiones, durabilidad y utilidad que han sido diseñados y producidos como vehículos de comunicación. Junto a los objetos mencionados, el universo que estamos indagando se representan en imágenes icónicas y no icónicas de objetos reales y/o imaginarios. Las de carácter icónico son aquellas que representan por apología los rasgos formales de objetos realmente existentes o aquellas producidas por los imaginarios sociales tales como las figuras de las diferentes mitologías o bien por imaginación del autor. Estas imágenes han sido realizadas con el propósito práctico de comunicación, como en otros casos estas imágenes asumen el carácter de signos. Lo que respecta a las imágenes no icónicas en este caso figuras geométricas, puras o combinadas, carecen de correlato en la naturaleza vegetal y animal. *“Todas estas imágenes visuales pueden ser agrupadas en diferentes lenguajes visuales, icónicos geométricos, orgánicos y*

escriturales, en la cual están todas presentes en el universo visual.” (Valdes de león,2012)
Es así como la indumentaria representan un contexto provenientes de su entorno. El concepto de vestir permite visualizar los procesos de cambios presentes en las comunidades o a la cultura.

“El telar es el que decide, la tela que me va a dar, por qué va depender del tejido de como yo haya hilado o el tipo de hilado. El telar me va a dar la prenda, él va a decidir el tejido que me va a entregar, por qué es en el que se juntan los distintos tipos de lanas, y los colores. Por qué uno puede ver muy lindos los colores que escoge, pero a la hora de juntarlos es el telar el que decide, más que yo quiera, es el telar el que decide”
(Frida Fernandez Huechante - sector Lingento, san jose de la Mariquina)

Como lo mencionamos anteriormente el textil forma parte de una gran red de procesos que concadenados, comienza con la crianza de animales así como el desarrollo de las condiciones necesarias para asegurar el bienestar, su alimentación, cuidado y reproducción. Así, el manejo de los pastos y aguas son vitales para la calidad de la materia prima como también las verenadas de los rebaños en los sectores cordilleranos que ofrecen los pastos adecuados. Dentro de esta cadena productiva (red de procesos) se incluye la actividad de la esquila y los procedimientos para obtener los tintes necesarios para realizar el teñido de la lana y finalmente la elaboración textil, con los procesos del urdido, tejido y acabado. Todo este sistema de cadena productiva va variando en los distintos territorios, en algunos sectores, por ejemplo, solo realizan la última etapa mencionada por efectos de que criar ya es complejo por la escasez de aguas y pastos.

La cadena productiva del textil está estrechamente interrelacionada en tres áreas: las técnicas, las tecnológicas y las sociales. Entendemos por “tecnología”(del griego téchnē arte y oficio logia tratado y / o estudio) es la suma de técnicas, habilidades, métodos y procesos en la producción de bienes o servicios, esto se puede contextualizar en el conjunto de relaciones sociales generadas a partir de las actividades productivas y a través de las interacciones con el mundo material en las propias comunidades donde se desarrolla la práctica textil, cada una con distintas formas, prácticas e historia, yendo más allá del sentido de la técnica. Por otra parte, comprendemos que “técnica” en primer lugar requiere tanto destrezas manuales como intelectuales, como el conjunto de conocimientos y prácticas, construido históricamente en una región determinada, que se manifiestan en los ámbitos intelectual y corporal a la vez, y a su vez se practican en contextos materiales y artefactuales. *“Estamos conscientes de que la tecnología y las técnicas del proceso textil se contextualizan además en las interacciones entre*

las personas y el medio ambiente de la región en que habitan”. (Arnold y Espejo:2012) Es así como la tecnología y la técnica abordan una esfera social donde existe una relación entre el textil y la memoria, generando así puntos de constatación sobre los cambios generacionales, políticos, y sociales en una sociedad. En este sentido, los nexos entre procesos cognitivos y sociales ayudan a establecer la producción de interpretaciones y representaciones culturales compartidas en una comunidad en la práctica textil.

El textil es un elemento vital de la indumentaria, es un objeto cultural que depende de cada sociedad, y que, aparte de su uso normal y diario, tiene un aspecto más simbólico que se actualiza cuando el vestido se porta y se muestra conscientemente. La indumentaria nos dice de si es de uso sociopolítico, rangos de edad y estatus económicos. La capacidad para ser interpretada en el momento en que viste, es el elemento del que se valen las personas para dar a entender su posición en la sociedad, pues a través de él se explicita una identidad, a través del cuerpo se hace visible a los otros. Es decir, el valor del vestido viene dado por quienes lo perciben y hacen la interpretación del mismo. Dado que esta interpretación depende de factores culturales, será necesario que estos se conozcan por ambas partes para que los mensajes que se transmiten a través del atuendo se perciban correctamente; esto se ve desde dos ámbitos, el *“tangible”* en el cual se aprecian los colores, diseños e iconografías, valores estéticos y el *“software”* que es el que organiza todo lo mencionado, es el modelo de análisis, lo que se quiere comunicar, es la memoria colectiva. El antropólogo inglés Alfred Gell (1998) concluye que los objetos de arte en general son una suerte de artefactos con una naturaleza parecida al pensamiento, y en torno a los cuales el pensamiento se teje. Estos son precursores en la formación de ideas y procesos, donde el diseño y los patrones que se realizan son experiencias artísticas.

De acuerdo con distintos contextos de circulación económica, cualquier bien (por ejemplo, un textil) podría ser percibido como una cosa viva o, alternativamente, podría convertirse en mercancía, al pasar del valor de uso al valor de intercambio.

Es de consenso general visualizar a la cultura mapuche y sus antecesores establecidos en el año 500 D.C. aprox., en el sector de los lagos precordilleranos de Chile, abarcando hasta la zona de Neuquén en Argentina. Este amplio territorio se debe mirar desde una perspectiva donde la interacción de espacios fue permanente entre los grupos en ambos lados de la cordillera resultando redes de interdependencia familiar, económica y como unidad cultural, donde el proceso de influencia identitaria de

estos grupos derivan en múltiples expresiones, donde la artesanía textil es uno de los rasgos que se enriquece por estas interdependencias mutuas. Estos grupos establecen circuitos informales, más bien clanes familiares en épocas precolombinas. Ya en el siglo XVII la introducción de ganado doméstico (ovejas y caballos), por parte de los españoles en las regiones de Chile y Argentina, va a promover un tránsito numeroso y continuo dentro de esta área donde se establecen relaciones de alianzas económicas y verdaderos circuitos comerciales e intercambio de mercancías donde los textiles pasa a ser uno de los bienes de intercambio relevantes.

“Los telares mapuche constituyeron otra fuente de grandes ganancias económicas para lonkos y ulmenes. Manos mapuche abastecían de ponchos y mantas todo el mercado de la frontera en ambos lados de la cordillera de los Andes. Diversas fuentes destacan la calidad y belleza de la lana, la habilidad de las tejedoras y la excelente calidad de su manufactura. El arte textil mapuche abarcaba los mercados de Buenos Aires, Cuyo, Tucumán y Mendoza, así como el valle central de Chile e incluso Perú. Ganado, sal y textiles, la rica base económica mapuche. Para nada se trataba de comercio a pequeña escala; era una industria que literalmente cruzaba océanos. Así lo subraya el historiador José Bengoa.” (Cayuqueo:2017)

Comprendemos por otro lado que esta producción de imagen-texto de los textiles de estas áreas se encriptan en la matriz del habitar el entorno cotidiano y su relación con el espacio cosmogónico. Es un lenguaje creado y una manifestación que implica la construcción de los artefactos idóneos para sus tecnologías en relación de los materiales orgánicos con los cuales cuentan en sus entornos. Es el conocimiento que conecta al ser con el reche (ser sagrado) con el entorno natural, vinculando de manera sincrónica los conocimientos procedimentales de lo cotidiano en el ciclo anual de las estaciones climáticas y las observaciones respectivas de los movimientos de los astros. Este análisis propone que las prácticas de ordenar los elementos textiles sistemáticamente durante la elaboración también expresan aspectos de su proceso de transmisión, además del procesamiento de la imaginería textil en el plano cultural. Esto implica la personalización del artefacto, de manera que la construcción en sí y los diferentes modos en que se dan soluciones para conferir cabalidad al tejido que cumplen también una dimensión representacional.

Es necesario comprender el textil como un elemento tridimensional, como lo propone Arnold y Espejo; pues considerar el textil como un objeto bidimensional con dos caras, anverso y reverso, que a veces cuenta con diseños iconográficos interesantes, podría tratarse como un fenómeno superficial, ya que se estaría viendo solo una

cara del tejido de forma aislada y significaría separar la mente del cuerpo. *“Comprender y visualizar el textil como una construcción compleja en tres dimensiones, que a su vez documenta y expresa las realidades económicas y productivas, sociales y culturales de su entorno, incluyendo sus múltiples interacciones con los ciclos de vida de los seres humanos en este entorno”*. (Arnold y Espejo;2013)

El oficio del tejer, nace de la interacción entre la textilera como creadora, utilizando la cadena de procesos productivos como instrumentos estructurales. Asimismo el textil esta compuesto de estructura, en este caso, el urdido, donde se incorporan tramas, colores y diseños, elementos adicionales permiten que el textil tenga presencia y otorgue *“vida”* al paño. La textilera entrega su energía, permitiendo *“vivir”* dentro del textil. Intervenir en estos campos de fuerzas y energías, y al seguir estos flujos, que se hacen las cosas. *“El hacedor debe aprender a encajar su propio flujo de fuerzas con los flujos materiales que componen el mundo. Se hace ello en una intervención generativa y continua, a la vez itinerante, improvisada y rítmica”* (Ingold;2010).

Lo que respecta a el telar mapuche la mujer transmite información relevante, utilizando un sistema de escritura ideográfica, pues a partir de la observación del color de la prenda, se identifica la procedencia geográfica de la persona y a través de las formas es posible identificar el origen sanguíneo, las funciones que desarrolla en su familia, su historia personal, etc. (Millaleo;2018) Cada pieza se construye pensando en la persona que lo va a usar, la tejedora define las formas que serán incorporadas en el tejido y los colores a utilizar; entregando en el objeto energías que acompañarán a la persona, para quien es dedicada la prenda; generando así una pieza exclusiva, no existe una producción en serie.

“Por qué tejer no es llegar y pasar la hebra para acá y para allá, tiene todo un mundo y que va mezclado con los hilados y los teñidos. Y esa persona se lleva parte ti. Es energía. En el tejido se nota, si tejes un día se nota, si tejes otro día se nota. Si estas contenta o enojada, se nota, todo en tu tejido. Todo tiene significado, lo que piensas, lo que sientes. Todo.” **(Yasna Lobos Manquel, sector de los Pellines,comuna de Valdivia)**

Es así como las tejedoras generan un “ideal” que insufla vida en el paño tejido o la vida de la persona en el textil, se trata de conceptos formales, que abarcan una nueva forma de comprender el oficio, ya no solo desde el hacer, sino que también desde el necesitar hacer para alimentar el alma. Es así como mente y corazón se unen para generar una nueva conciencia que está ligada a la tridimensionalidad del textil/ artefacto, la personas que elabora el textil, y la persona que habita el textil desde adentro.

“...me demore como 4 meses en tejerlo, tejiendolo a cada rato por qué lo tenía que desarmar y no lo podía hacer hasta que termine el primero y empee el segundo en el mismo tejido y ahí me salió, por fin! y fue como que se abrió la mente. Eso es lo que pasa de repente, a las personas que les he enseñado eso también, les cuesta mucho ... como que les cuesta mas entender o sea recordar, entonces siempre cuesta y cuando logran hacer el primer dibujo como que se les abre la mente y ahí pueden dibujar lo que quiera, hacer lo que quiera. Es como una alegría que da, poder hacer eso...” **(Yasna Lobos Manquel, sector de los Pellines,comuna de Valdivia)**

La acción de urdir y tejer, dan cuenta de una sutil distinción que se hace entre los diferentes tipos de hilos, y su capacidad que poseen para formular significaciones, estos códigos son un sistema múltiple de relaciones. Los signos textiles poseen también una parte imposible de comprender a primera vista, pero junto a este equilibrio de elementos, genera multisistemas en un paño, generando así un significado. Así el lenguaje textil se ubica entre dos polos extremos: entre la arbitrariedad pura de lo referencial como la gran mayoría de los signos lingüísticos y la presencia de una poesía de la expresión. Una belleza íntima; la delicadeza de su fabricación no parece indispensable a una función únicamente informativa. (Cereceda;2010)

La tejedora concibe la estructura en el textil en toda su manifestación solo si ha logrado el desarrollo de su conciencia, esto se refiere en esencia al tipo de conocimiento profundo que otorga la habilidad de crear distintos tipos de diseños, sean más abstractos y/o más figurativos, donde la tejedora profundiza en una búsqueda mayor. Esta búsqueda tiene que ver con linajes familiares (matrilineal). Por observaciones en terreno, podemos concluir que la mayoría de las artesanas integran este conocimiento desde muy pequeñas, entre los 5 a los 10 años de edad, donde comienzan a aprender a hilar y a tejer. Es una suerte de iniciación, que se profundizará si es que la maestra ve que la niña tiene capacidad, integrando diseño iconográfico en relación a su evolución en el conocimiento de técnicas, aproximadamente entre los 10 a 15 años. Muchas veces existe un tiempo de pausa, ya que muchas de ellas dejan el hogar para irse a estudiar o trabajar fuera de sus comunidades, a su regreso aparece ese despertar, cuando muchas de ellas son madres, retomando la búsqueda interna donde se enlaza el oficio y su cosmovisión, ocupando así un rol en su comunidad. A veces hay casos que esta búsqueda abre a niveles de conciencia mayores vinculados a temas espirituales donde la tejedora no solo busca plasmar en su obra el mundo cotidiano, sino los tres mundos en su totalidad: el de arriba (espiritual), el de abajo (terrenal) y el intermedio o interior (corazón). Se dice que ellas manejan las dos dimensiones principales con sus manos y su mente, y la tercera dimensión, con su

corazón. A esta maestría del oficio se llama en mapudungun witraltufe, ñeminñürekafe, Ngürekafe o düwekafe. Cuando una persona alcanza este estatus, se dice que es capaz de dominar todo lo que quiera. Se considera que esa persona ha superado a las demás, puesto que ha logrado pensar en tres o más dimensiones. Esta habilidad se juzga como una capacidad técnica y a la vez como una capacidad intelectual. Su maestría permite a la tejedora “percibir las cosas de otra forma”, y en algunos casos trascender aún más allá de los tres niveles convencionales, para llegar inclusive a entender y manipular los niveles del textil y del mundo, por ejemplo, las ideas relacionadas con el paisaje y las cosas terrenales, además de las ideas vinculadas al firmamento y la astronomía.

“planifica con tu mente, luego consolidas este conocimiento en tu corazón y con las manos tú lo haces”

Desde un punto de vista semántico, **la expresión artesanal textil se traduce como un texto donde el planteamiento se expresa a través de sistemas múltiples o subsistemas de signos, donde el textil debe ser un signifiante y debe haber un significado**. Cada uno de estos sistemas tiene diversidad de unidades que hablan de territorios, roles jerárquicos y sociales, cosmovisión, grados de conocimiento y representación de la cultura, manejo de ecosistemas y tradiciones del mundo agropastoril campesino.

Las culturas que se encuentran a lo largo de la cordillera de los andes, posee similar topografía, condiciones climáticas, flora y fauna, lo que genera una visión del cosmos similar; a esto se suma la interacción simbólica que hubo entre pueblos que generaban intercambios comerciales y de conocimientos, facilitando el uso similar de signos visuales sobre los “artefactos”(El termino de artefacto conceptual es para enfatizar que cada objeto posee un discurso visual) a lo largo y ancho de las civilizaciones andinas. En este sentido, los análisis de comprensión y lectura de la iconografía conforman un diálogo, ya que los símbolos, de acuerdo a los que hemos estudiado, son absolutamente intuitivos y responden a la interacción y vivencias que tenía un clan familiar; era su medio de comunicación. Sin embargo, independiente de estas simbologías había ciertos recursos gráficos universales cómo los símbolos de poder que podían ser identificados en todo el mundo mapuche y en los pueblos aledaños, simbolos que son parte de un orden andino, que se traspasaron a través de intercambios, comunicaciones y negociaciones en contextos sociales.

“El interaccionismo simbólico se define como una ciencia interpretativa, una teoría psicológica y social que trata de representar y comprender el proceso de creación y asignación de significados al mundo de la realidad vivida, esto es, a comprensiones de actores particulares, en lugares particulares, en

situaciones particulares y en tiempos particulares”(schawandt, 1994).

El término cosmovision es la interpretación del mundo que construyen las sociedades humanas. La cosmovision se basa en la cosmogónia que es la narración mítica o un modelo, que pretende dar respuesta al origen del universo y de la propia humanidad y se organiza en la cosmología que trata de las leyes generales, del origen y de la evolución del universo. Es así cómo podemos concluir que la cosmovisión se transforma en el organizador del pensamiento mitológico. El mito es un relato de carácter discursivo que nace de un relato simbólico, que puede ser transmitido por la cultura oral, pero que a su vez son creaciones colectivas anónimas, no se sabe quién las realizó pero es un núcleo discursivo y es colectivo. De la cual genera un propósito y este es transmitir conocimiento, los mitos van narrando y están siempre asociados a la realidad. Los mitos son el fundamento de la identidad y en este caso de los textiles representados.

La cosmovisión de las culturas andinas tiene su fundamento en una matemática ritual o simbólica. La matemática está conceptuada como otro medio de representación y recreación del orden cósmico. No existe sociedad sin creaciones mitológicas, practicas rituales y representaciones iconografías. Mientras que **el mito presenta el orden de la sociedad, el rito lo actualiza y el icono lo ilustra. Enunciar el mito, celebrar el rito y fijarlos gráficamente son formas de perpetuar el orden**. Así, hacer operaciones de cálculo y construcciones geométricas no tiene un sentido solamente funcional y técnico, sino que también intenta expresar una particular visión del mundo. (Joachim Schroeder 2001)

Los signos numéricos fueron los instrumentos con los cuales se registró este conocimiento, generando así patrones de medidas que se basaban en geometría sagradas, refiriéndonos al conjunto de formas y patrones geométricos que se encuentran presentes en la naturaleza y en el diseño de ciertos sitios considerados sagrados, como también en sus artefactos. Las culturas en todo el planeta han desarrollado un sistema para cuantificar y medir los elementos importantes para ella. Lo que respecta el contexto filosófico andino podemos decir que el ordenamiento de las especies y objetos se entiende como un ordenamiento basado en la observación y la reflexión del mundo andino.

El tejido y una matemática simbólica

En lo que respecta a los números, los pueblos indígenas han elaborado sus sistemas de numeración desde tiempos muy antiguos. Para ello, han creado palabras para cada número, o se han ayudado con las manos, con los pies y con el concepto de «*veces*» (Joachim Schroeder 2001). Existiendo culturas dentro del cordón andino como la quechua, aymaras y los mapuche entre otras, que han desarrollado un sistema numérico de base 10 (decimal).

Con lo que respecta a la cultura mapuche que es donde queremos llevar este trabajo. Los signos numéricos se basan desde la observación que esté vinculada a la cosmovisión. Los mapuche cuentan que hay cuatro vientos principales en el mapu (la tierra mapuche), que emergen desde los cuatro lugares de la tierra (puntos cardinales) *Waiwén*, viento sur favorable. *Lafkén-kürüf*, viento oeste relativamente bueno, Puelche, viento este relativamente malo y *Pikún-kürüf*, viento norte destructivo que trae fuertes tormentas. *Meli witrán mapu* (tierra de los cuatro lugares), en la cosmovisión mapuche, es la representación de la tierra y sus cuatro puntos cardinales. Como también la división administrativa y territorial el *Ayllarehue* (9 rehues) es una pequeña confederación de linajes o clanes familiares, y el numero 10 que es *Mari*, y tiene relación con juntar nuestras manos y decir tus diez junto a mis diez, para saludar o despedir. Es así como también las matemáticas son fundamentales al momento de pensar en las técnicas del telar ya que es así como partir de ciertos números o formas geométricas van generando composiciones dentro de este universo, donde más adelante analizaremos cada una de estos conceptos pero es aquí donde parte la base de la construcción de una génesis sagrada entorno a las matemáticas.

Schroeder habla sobre el sentido de la numeración cosmológica con progresión numérica del uno al cinco, pudiendo considerarse como el “génesis andino”. Con todo lo ya mencionado se comprende que no es algo simple, sino más bien una irradiación infinita de una generación de vida que se crea desde la primera unidad. Es así como los números sacros del uno al cinco son pasos fundamentales de dicha emanación y cada número manifiesta un plano de realización concreta. Estos planos juntos forman el concepto de «realidad andina». Esta realidad andina según Schroeder está construida por las cinco cualidades “numérico-filosóficas” que son los fundamentos de la vida como tal. Entonces todo lo que existe en un plano será equivalente replicado en el plano subsiguiente bajo dos conceptos fundamentales:

• **Relatividad andina:** Toda réplica entre planos, se rige bajo el principio de relatividad, nunca serán iguales sino similares en su contenido, bajo un sistema simbólico

sincrónico. La energía potencial es representada por el Sol y sus correspondencias; La estelomorfa (la constelación de Orión), la zoomorfa (el cóndor), la fitomorfa (el maíz), la geomorfa (los espíritus de las montañas), la humanomorfa (hombre).

La energía dinámica es representa por la Luna; La estelomorfa (la constelación Cruz del Sur), la zoomorfa (el puma), la fitomorfa (el cactus), la geomorfa (apacheta de las montañas), la humanomorfa (mujer).

• **Analogía andina:** relación de semejanza entre cosas distintas se considera al microcosmo reflejo del macrocosmo, lo de abajo es como lo de arriba y viceversa.

Los números rituales andinos comprenden estados relativos a lo social, administrativo, económico, etc. No son simples codificaciones numéricas, sino una necesidad cultural para reflejar estados dinámicos de procesos que transmiten el devenir del cosmos, manifestado por el misterio de la vida. Es así como bajo esta visión filosófica es que ahora podemos comprender la teoría de Schroeder respecto a los números rituales andinos que devienen del mito genético andino.

La primera unidad; es el ser primogénito, causa única y el principio del cosmos. La interpretación de esta primera cualidad en términos de signo es el espiral. Generando así el movimiento cósmico, comprendiendo su sentido ascendente y descendente, cumpliendo la categoría de complementariedad de opuestos. Esta primera esencia no es cuantificable, aun no es un número. Este tomando la forma de algo incontable, indeterminable e irreconocible. Siendo este reconocido si existe un otro. Pero mientras la primera unidad no se divida, será la negación del todo y por ende de la vida. Según Schroeder el concepto de primera unidad es la representación del cosmos en su totalidad este abarcando la infinitud que se despliega en todas las direcciones: **Como unidad en sí misma**, su despliegue o dilatación es, en sí misma, hacia adentro. **La unidad en la dualidad**, su despliegue es la reflexión e invertida de sí misma.

La unidad en la multiplicidad (en la trinidad), su despliegue configura la concepción del espacio-tiempo en la cultura andina.

Es así como la primera esencia es la premanifestación del génesis. A partir de esta primera condición, las subsiguientes se van definiendo y construyendo entorno a la emanación generada por ella. Estas cualidades numéricas se encuentran unidas, pero mantienen su independencia y su posición con valoración propia.

La segunda unidad; se determina como el impulso creador, se origina través del ser primogénito, esta esencia representa el movimiento generador de la partición

primigenia de la unidad en sí, y se ha simbolizado dentro de los números sacros andinos como la suma de la unidad en sí y su imagen reflejada. Schroeder menciona la segunda unidad aun no es la pluralidad, pertenece a la esfera de la totalidad unitaria, se introduce en él, como movimiento. La primera cualidad expresa la totalidad en reposo e inercia, y la segunda es la manifestación y el impulso.

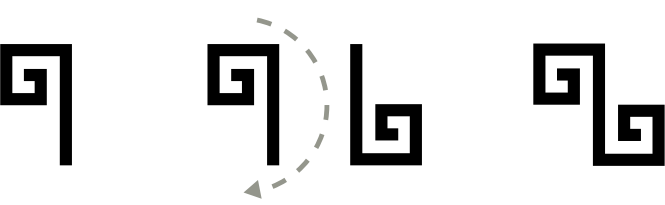
En una primera etapa se trata de una división interna (por esa razón se habla de partición), aun no se separa de la unidad total. Este impulso genera la primera polarización interna de la primera unidad, generando el despliegue de la imagen reflejada de la totalidad (la metáfora del Sol como imagen y de la Luna como imagen reflejada). Es así como la reflexión busca auto-reconocerse y lo hace por medio de la reflexión, creando su imagen reflejada como diferencia complementaria de sí misma.

Un aspecto importante de la primera unidad es el despliegue de los elementos primogénitos:

- el elemento fuego • el elemento agua, • el elemento aire,
- el elemento tierra.

Estos elementos son energías de transformación y por ello tienen un gran significado en la emanación que generara esta primera unidad.

El elemento aire en la primera unidad. En el universo, dónde espacio y tiempo no existen. Este elemento aire puede cumplir con los requerimientos de esta primera reflexión que es espacial, temporal, y causal. La teoría de Schroeder habla de la simultaneidad como una noción que el pensamiento andino considera como un proceso de auténtica simultaneidad, causa y efecto generan entre sí el unísono. Además, el despliegue de estos elementos obedece a una secuencia preconcebida: el elemento aire aparece simultáneamente con los elementos fuego y agua. Estos elementos (fuego, agua y aire) conforman la primera trinidad andina, origen de la concepción filosófica de la segunda cualidad. Y finalmente, la aparición del elemento tierra servirá para la reflexión de los elementos fuego y agua (segunda trinidad generatriz). Los elementos aire y tierra son energías de transformación y los elementos fuego y agua son energías de metamorfosis que se encuentran en un estado de oposición complementaria, formando dos pares de oposición: aire/ tierra y fuego/agua.

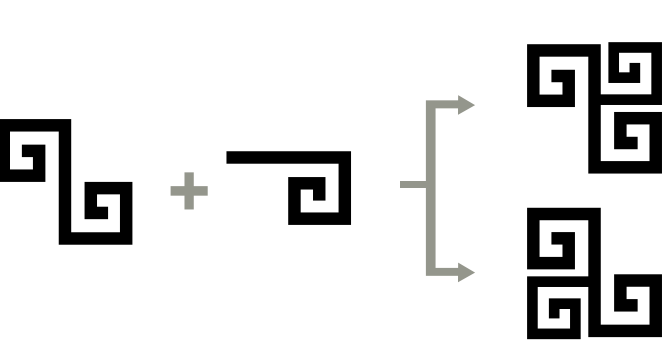


Estos dos pares de oposición forman la “tetra-complementariedad. El concepto de tetra-complementariedad se basa en el manejo de dos pares mínimos (uno intermediario y el otro determinante) para la conformación de un instrumento con cuatro elementos (fuego, agua, aire y tierra) diferentes que sin aislar a ningún logra consenso.

Como se explica en la “matemática andina” el origen de la imagen reflejada produce la diferenciación de la totalidad en sus opuestos complementarios; este estado de diferenciación se puede considerar como la tendencia a la separación, pero a la vez se encuentra en resonancia con una relación que tiende a generar re-unión al re-encuentro. Las dos tendencias juntas (de separación y de unión) generan la tensión y la crisis que precede entorno a la creación. En los mitos de todo pueblo andino utiliza como metáfora el desconsuelo amoroso y el momento de re-encuentro y unión.

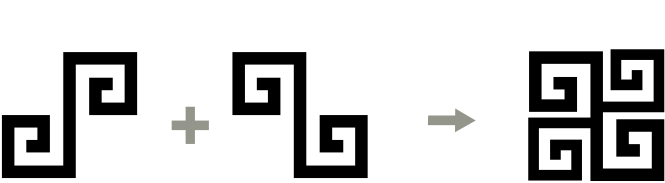
Es así cómo podemos concluir que esta segunda cualidad representa la expresión fundamental de la Analogía andina, en su proceso de reflexión de la totalidad, se repite en todo lo creado.

La tercera unidad representa la vida, lo terrenal, la manifestación material de todo lo creado; es por eso que cada forma y contenido son parte de la creación y representan la unidad en la trinidad. Por concepto de analogía esa creación también es generatriz: vida material es vida generadora de vida, donde lo masculino y/o femenino se refleja en su opuesto complementario para que después de su individuación por género, aseguren la vida y generando así su propio desarrollo.

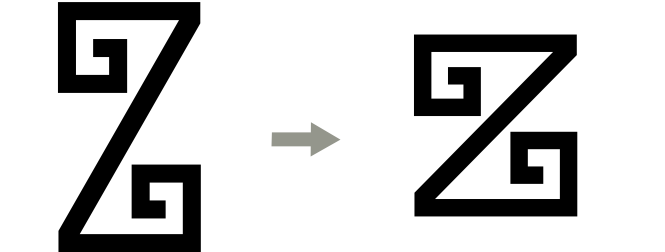


La cuarta unidad es el desenvolvimiento de la creación en la vida terrenal que corresponde al reino de la complementariedad luz y no-luz. Encontrar su opuesto complementario por medio de la reflexión, expresada en la pro-creación de su especie, pero esta reflexión, en el sentido andino, va más allá de sólo asegurar la existencia de la especie, se enfrenta a la situación

de vida y muerte. Entablar dentro de la vida terrenal ordenamientos y estructuras sociales, conjuntamente con estados de complementariedad de conciencia e inconsciencia (intuición). **Es decir, la cuarta categoría considera la concepción social y cultural esquemática de ordenamiento que rige hasta lo más insignificante de la vida exterior e interior de una especie o del ser humano, en busca de una armonía de relación con el todo, este ordenamiento cuaternario de la sociedad y de la humanidad tiene un sin número de expresiones.** (Schroener)



La quinta cualidad reúne las características y las condiciones para transportarnos al estado de desindividualización, estar/no-estar (ser/no-ser), esta mezcla de elementos está correlacionada con la dualidad positivo/negativo. El signo que representa esta quinta cualidad se obtiene por medio de un corte transversal del símbolo de la doble espiral atravesando por el punto de unión de la doble espiral o, de una manera más geométrica, del corte transversal de dos pirámides unidas por sus ápices. Estas representaciones consideran la fuerza simétrica reflejada y concentrada en la unión de ambas, esa junta es el paso entre oposiciones contradictorias (Schroeder). Es importante comprender que el pensamiento andino, la dualidad negativo-positivo se considera como la convergencia de fuerzas, y no tiene nada que ver con estructuras lógicas ni mucho menos abordar lo que es moral. La experiencia de ese estado vivencial es la máxima realización de la convivencia en totalidad divina, es el misterio de la transmutación en el ser humano y de composición momentánea por medio del «éxtasis». En ese proceso cada ser viviente tiene que experimentar el efecto de la transmutación y recomposición momentánea de la experiencia de la primera unidad. El éxtasis pasa por diferentes estados o etapas: la crisis personal, situaciones de duda, pérdida de seguridad y, lo que es principal, la pérdida del ego. Para ello se utiliza el baile, la música, las abstinencias, el éxtasis sensual y las iniciaciones, entre otras técnicas más, como vehículos para ampliar estados de conciencia que, junto a las ofrendas y los ritos, constituyen la hermenéutica de este proceso. Para llegar a ese estado, que es la esencia de esta cualidad, se tiene qué pasar y/o llegar a una relación de conciencia y propósito en la vida. (Joachim Schroeder 2001)



Schroeder a través de su trabajo nos da una aproximación a entender el génesis andino a través de la matemáticas sagradas y la importancia de los primeros 5 números que conforman una función filosófica el numero uno como la totalidad el numero dos la dualidad el numero tres como representación de la trinidad, etc. Siempre en los textiles va existir el movimiento y atravesó de esos movimientos provocados por patrones es donde existirán los números. Lo que existe hoy en términos de mitos, ritos y signos es una construcción fragmentada que ha resistido la colonización, religiosidad, y tiempo. Aplicar esta construcción en términos culturales de los pueblos habitados en este cordón andino, sin ver esto como una visión panaramioca sería negar que existió un dialogo entre ellas que no existió intercambios de técnicas y de saberes. Es por eso que dentro de este capitulo es importante generar la visión de que estamos conectados. Como ya lo hemos mencionado reiteradas veces los pueblos tenían formas distintas de identificarse, según color, íconos, signos y símbolos relacionados a su entorno. Rasgos sociales y políticos donde se pueden identificar textiles asociados a ceremonias y rituales; a las tradiciones agropastoriles como también a uso utilitario y cotidiano. Los Lafquenche utilizaban signos relacionados a los entornos costeros como puntos cardinales, estrellas, entre otros, con tonalidades verdes. Los Huilliche en particular utilizaban tonos grises y cafés en sus prendas diarias, como el “pitro” que eran mantas hiladas de blanco y negro. Los Pehuenche utilizan símbolos como el trébol, ojo de perdiz entre otros. En Chiloé se manifiestan con características propias donde se expresan diseños llegados desde Europa con patrones específicos de flores de gran tamaño, así como también utilizaban flora y arbustos de los entornos y cochinilla traída en los barcos para el teñido, en sectores de la región del Biobío, litoral y valle de la región de la Araucanía, existe el trarikan esta técnica es conocida como teñido por reserva de urdiembres amarradas, de uso exclusivo de lonkos o lideres políticos, técnica que según estudios etnohistóricos proviene del contacto con la textilería andina directamente conocida como Ikat. (no se si esto (texto rojo) debiera ir primero o bien como una nota al pie de pagina, pero no lo sacaría)

Los tejidos como diálogos sociales

La interacción simbólica andina, nace de las acciones reciprocas entre la cosmovision, las relaciones entre los sujetos que conforman la comunidad, como productores de discurso verbales y de experiencias / saberes. Estos se despliegan través del lenguaje y prácticas que desemboca en lo que es la construcción cultural. La interacción simbólica se divide en: **contexto, lenguaje**, la relación con la **cosmovision** y **cultura**.

El contexto habla de varias migraciones de pueblos, estas efectuadas en distintas épocas, la ocupación humana se da por los cuatro puntos cardinales y se expande por los distintos pisos interandinos que al tener características distintas determinaron aspectos diferenciales para cada grupo. Estas particularidades topográficas y climáticas, otorgo a sus primeros pobladores ciertas sensibilidades y organización del pensamiento. La mezcla de culturas que surgió al entrecruzarse dio formas a una de las más importantes organizaciones sociales y políticas que se han designado como civilización de los andes (carrera;1959). Andes es una palabra castellanizada y proviene de la palabra “anti” que en quechua significa oriente (por donde sale el sol).

El simbolismo precolombino de Federico González menciona respecto al mito de la fundación del imperio Inca, “una pareja ancestral que después de un intenso viaje, una peregrinación auspiciada por el sol quien les regala un bastón como símbolo de eje este lo consiguen hundirlo donde se genera el centro de los astros, la señal se había producido mostrando la conjunción de cielo y tierra dada la verticalidad del bastón como factor masculino y la receptividad horizontal de la tierra como componente femenino. Estas energías se extendieron en las cuatro direcciones del espacio y en la totalidad del tiempo cíclico, marcado por el cuaternario de las estaciones en el año donde estas también se asocian a los cuatro estados de la materia”.

Desde el punto de partida **el lenguaje** es la interacción simbólica más importante ya que tiene la facultad de simbolizar desde los aspectos semánticos que representan la realidad de una vivencia, lo trasforma a un signo y viceversa, que trasforma un signo como representante de lo real. Para el ser humano es complejo vivir aislados, es un ser que necesita formar parte de grupos, generando interacción con otras personas. Esta interacción como la comunicación están ligadas al lenguaje. Esta siendo la base de la comunicación humana, es el vehículo de la interacción social (Rizo, 2005). Desde el significado lingüístico verbal al lenguaje visual se componen de lengua y habla en las

civilizaciones andinas, lengua al ser colectiva, de carácter arbitraria genera una serie de signos primarios básicos a los que se confieren significados convencionales, el habla es de carácter individual el la cual generar estilos para cada cultura a lo largo de los distintos territorios andinos (Zúñiga,2006), como ya lo mencionamos anteriormente las culturas que se encuentran a lo largo de la cordillera poseen similares topografías, climas flora y fauna, como también una misma visión del cosmos, esto se le debe sumar a la interacción e intercambios entre ellos, facilito el uso similar de símbolos y signos visuales en sus artefactos.

En lo que respecta la **cosmovision** andina el concepto de efecto espejo o el reflejo, es uno de los conceptos fundamentales dentro de los números sagrados para comprender lo visible y lo invisible. Zúñiga en su tesis aproximación a un vocabulario visual básico andino, menciona la comprensión del efecto causa y efecto, como efecto espejo dando la importancia del número nueve. Comprendiendo este número cómo lo tangible y lo intangible a partir de esta sabiduría es dónde se comienzan a generar muchos ritos. Tomando así la tabla de multiplicar que aborda el número nueve es dónde permite ver este efecto espejo, donde refleja que cada resultado tiene un inverso. Cada número tiene su espejo, su forma de reflejarse. Existiendo solo cinco números reales; los demás son el reflejo de ellos. A través de este definimos el mundo invisible, dónde se expresa la causa (las cinco cifras por encima de la linea) y el mundo invisible, donde se expresa el efecto (las cifras que van por debajo). Es así como apatir de la multiplicación y la importancia del número cinco genera cuestionamientos tan profundos como el origen de todo acontecido en uno mismo, la exigencia se centra en uno mismo, el auto análisis que permite definir que estamos haciendo, que pensamos que sentimos generando una reacción para comprender esas causas profundas propias. El efecto espejo esta grabado en las bases de la concepción del imaginario andino, tomando en cuenta el tema de los tejidos andinos podemos observar estas aplicaciones, cuando se traza una linea divisoria horizontal, lo que se teje arriba de esa línea se repite debajo de ella la forma simétrica de los iconos.

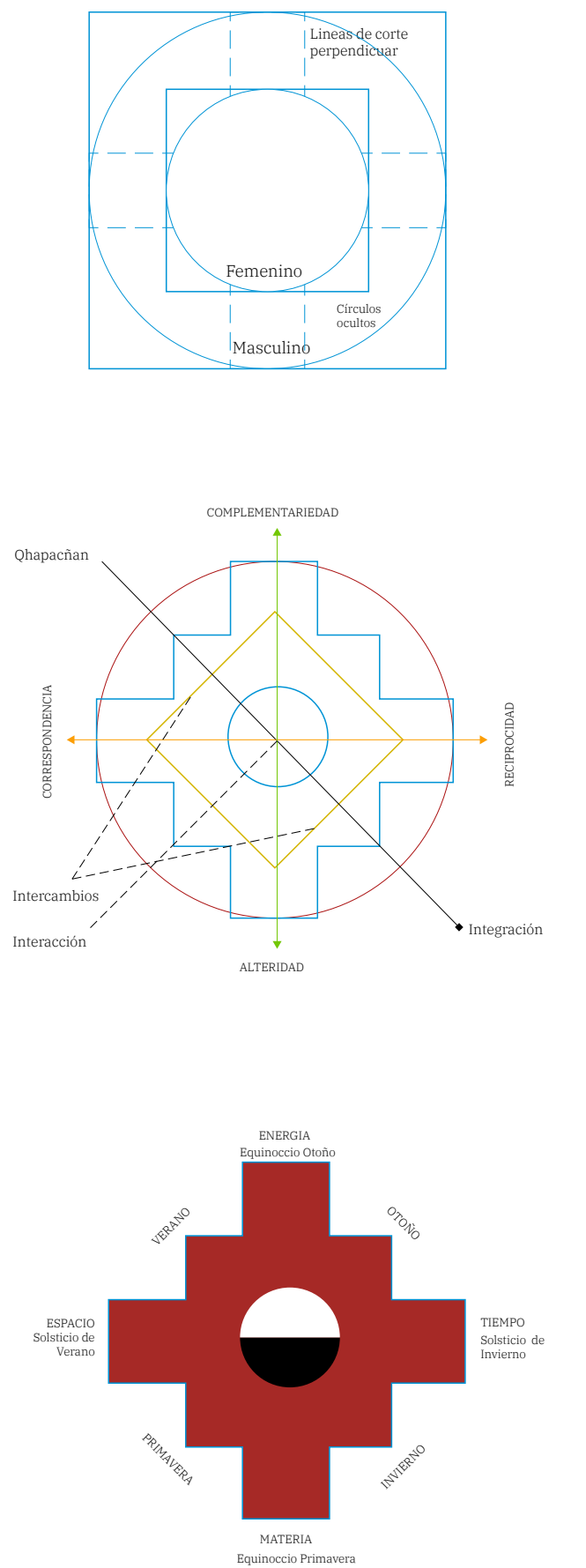
Es así como partir de la cosmovisión volvemos al génesis andino, para así comprender la estructura. El uno que conforma la totalidad o la unidad indivisible, siguiendo esta estructura seria la dualidad este entendiéndose como la oposición entre dos esencias complementarias, este siendo el principio conceptual del pensamiento andino, este expresado en el equilibrio y la simetría (metáfora generadora básica). Conformando desde esta dualidad la tripartición como la tercera unidad, los tres niveles del cosmos, mundo superior, este mundo y el mundo inferior, es así como no existen niveles jerárquicos, mas

bien estos representan una intima correspondencia e interacción armónica entre los tres mundos. En los niveles de cosmos esta tripartición esta ligada a la constelación de las tres marías (cinturón de Orion) esta esta representada como un rombo donde las tres marías generan el centro (estrella Betelgesuse y Bellatrix por el norte y por el sur Saif y Rigel). La cuatripartición es el patrón matemático que se redundan en el reconocimiento de simetrías, oposiciones y desdoblamientos marcados por esta cuatriparticion, en mapudungun el termino *Meliritho* - cuatro unidas, se le llama a la Cruz del Sur; en términos cosmológicos la cruz del sur que se encuentra representada como *chakana*, generando esta un consenso por igual a en términos de simbología en todo el cordón de los andes. Etimológicamente *Chakana* en la lengua quechua significa puente, escalera, permitiendo mantener la union del hombre andino con el Cosmo ya que le daba un sentido de tiempo, espacio, movimiento y proceso. Existen muchos estudios que tratan sobre cosmología andina que coinciden en que bajo la figura del cuadrado escalonado se sintetizan conceptos filosóficos de ordenamiento de la realidad. Una lógica del universo que sintetizó la cuadratura de los dioses. Rivera en su articulo “*la chakana y el mundo andino*” menciona que partir de los espejos de aguas que consistían en cavidades elaboradas en piedras rellenas con aguas que permitían observar el reflejo de las estrellas, es así como bajaron y estudiaron la cruz del sur en base a esto obtuvieron los patrones de medidas al cual llamaron tupu, estas medidas que llamaron la proporción sagrada y que es la base de las cuadrículas que se observan en los tejidos, cerámicas y diversos artefactos arqueológicos. Esto permite generar un sistema modular universal, el cual permite resolver problemas matemático, geodésicos, filosóficos y sociales.

El concepto de chakana como icono representa lo masculino y lo femenino ya que esta compuesta de dos cuadrados uno dentro del otro como símbolo generizado, el menor e interno es de carácter femenino y el mayor, que contiene a su opuesto complementario, masculino. Ambos unidos a partir de líneas perpendiculares que forman la conocida figura de dos cuerpos con doce puntas. Una figura que, a través de rasgos de reflexión, simetría, oposición y cuatripartición, condensa los principios antes descriptos en una especie de cosmograma. (Giovannetti y silva;2020) en cada una de estas estrellas que conforman la cruz del sur representa un punto cardinal y también simbolizan los 4 elementos de la vida (agua, tierra, fuego y aire) que sin estos no existiría la vida.

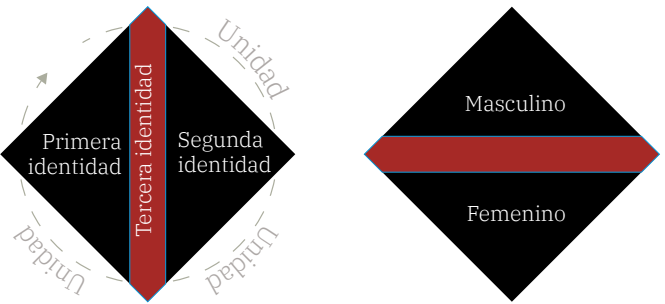
Es así como partir de estos conceptos ya mencionados generamos un sistema de estructura que conforma el icono desde la perspectiva de la semántica. Esta lógica organiza un sistema espacial que toma los términos de arriba /abajo, norte/sur, alto/masculino, bajo/femenino (los aspectos de

Chacana de dos cuerpos



pariedad son importantes para el mundo andino ya que toda la organización del Cosmos y medio ambiente esta basado en el modelo de genero) estos pares de oposición (dualismo asimétrico) generan dos polaridades que se complementan, no existen conflictos. Este principio de complementariedad propiciada por el centro hace que no hallan conflictos irreversibles o una dicotomía entre los dos opuestos malo/ bueno, blanco/negro los dos se necesitan el articulador sería el relacionado de estos dos ámbitos opuestos este siendo el electo tercero que sería el central el que articula estas dos formas opuestas es así como en base a esto se genera el rombo. El rombo su forma son recurrentes sirven de perímetro base y subdivisiones que tiene una lógica y la construcción del rombo está basado en un modelo arquetípico este ha sido uno de los modelos que más ha resistido a la globalización. Es así como en el siguiente capitulo analizaremos las distintas técnicas, composición y estructuras de los textiles.

Pero es importante comprender que los fenómenos sociales, culturales tienen significados, la idea básica de la semiótica es que los signos remiten signos y en la interpelación existen procesos de significación. La semiótica del diseño andino es un proceso de interacción simbólica, entre el conocimiento del principio conceptual (cosmovisión, cosmogonía y cosmología) la ciencia y la tecnología y el manejo de los procedimientos usados en la representación de signos, implícitos en el artefacto conceptual. (Zuñiga; 2006)



Charles Morris plantea que existen tres niveles de semiosis: **la dimensión sintáctica**, que es donde la identificación de las unidades elementales, sus reglas de transformación y organización y las de combinación generar unidades mayores; **la dimensión semántica**, es donde los signos son considerados para representar otras cosas, donde transmiten información o conceptos que están mas allá del signo, y la **dimensión pragmática** es la relación de los signos con los interpretes. Es en base a estos conceptos donde podemos generar una estructura para poder comenzar a interpretar las estructuras de los textiles

Dimensión semántica- entendiendo esto como repetición de motivos que se sustentan en una serie de principios simétricos que definen la composición de las secuencias modulares, signos primarios.

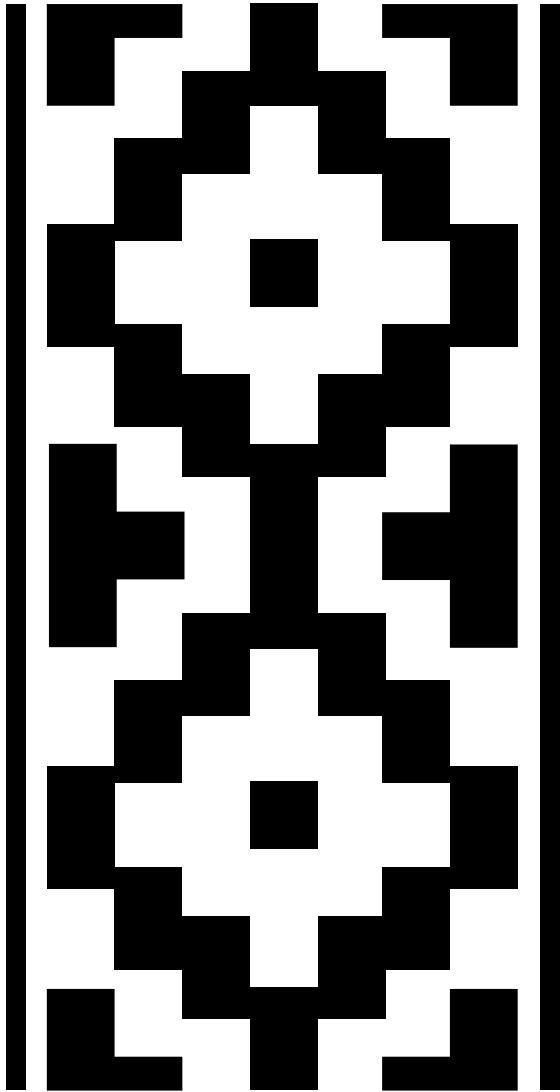
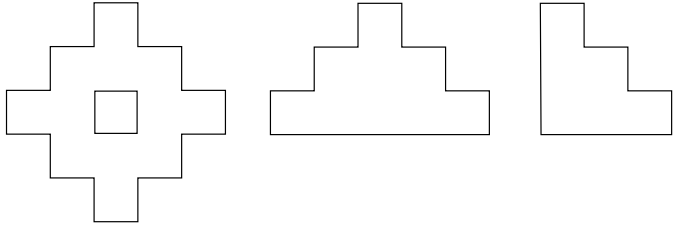
Dimensión sintáctica - de lo que conlleva el sistema modular “frases visuales”, clasificación de signos básicos de unidad, dualidad, tripartición y cuatripartición.

Dimensión pragmática - la relación existente entre el uso de los signos visuales y los interpretes, niveles de pertenencia son colectivistas.

Estas interacciones simbólicas andinas, son a partir de acciones relacionados entre la cosmovisión y las relaciones entre los sujetos que conforman una comunidad como creadores de discursos verbales y experiencias o saber por vivencias. Es así como se da forma a la filosofía andina como elementos discursivos cargados de sentidos y significados, donde el rito, el orden visible son fundamentales para comprender el orden universal, la cosmovisión. Los signos iconográficos usados en la textilería lanar del pueblo Mapuche son un pensamiento transfigurable, la textilera sitúa sus conocimientos y habilidades al servicio de su familia y la comunidad, en la creación de prendas con distintas combinaciones de color y diseño asociado a sus entornos naturales.

La estructura de la escritura mapuche en el telar se basa en la combinación de figuras geométricas para la construcción simbólica, dentro de las figuras geométricas pueden distinguirse cuatro principales: rombos, triángulos, cuadrados y cruces, las combinaciones de estas son amplias y la innovación y repetición de las mismas.

Millaleo en su publicación “*El Witrál, la escritura ancestral de las mujeres mapuche*” menciona que este tipo de configuraciones de signos están inscrita en temporalidades históricas determinadas, los significados simbólicos van a ser leídos de acuerdo a esta temporalidad y variaran de acuerdo a la misma, es por lo tanto un símbolo en cierto estadio no significara lo mismo en otro, el dinamismo de la escritura mapuche tiene que ver con su variabilidad temporal y con la capacidad de ir incorporando nuevos símbolos al engranaje simbólico principal. Ella plantea que existen cuatro procesos históricos de la escritura mapuche que cumplen la estructura cíclica propias de su historicidad, la primera es el intercambio interno, marcada por la reciprocidad, aquí las mujeres ostentaban un mayor poderío en la definición del sujeto a partir de la estructura simbólica de las prendas puesto que en los espacios de encuentro social eran ampliamente usados y aún muchos mapuche reconocían en el otro el discurso portado en cada prenda, las mujeres eran protagonistas y



personajes de poder reconocidas y de alto estatus social. La segunda, es el comercio fronterizo, de intercambio con españoles y criollos, esta es etapa está marcada por una transformación en las formas económico sociales del pueblo mapuche, que no generan grandes variaciones en el proceso de elaboración textil, pero si en la lectura y en el desprendimiento de la significación de las prendas superponiéndose la utilidad de las mismas, ya que el receptor no comprendían los códigos sociales mapuche, aunque si existen evidencias históricas de prendas elaboradas para personas no mapuche de alta estima y respeto, las mujeres eran intermediarias, estaban en el

Memorias territoriales

“...Uno en la mañana hace rogativa, todos los días...Uno directamente le pide a Chaw Ngünechen; la mayoría que somos mapuche rogamos así, directamente a Chaw Ngünechen damos las gracias por amanecer bien y agradecer por lo que uno tiene, y después pedirle permiso, pedirle perdón, porque uno comete tantas faltas en el día...Uno siempre ruega a Dios, al sol, a la luna, a las estrellas, a los cerros, al pehuén, porque el pehuén es el que tiene más fuerza de todos; por eso cuesta mucho para crecer, es muy lento. Y es por eso que uno les va a rogar a Dios y a ellos y a la madre tierra...”

Rosa Meliñir Cayuqueo,
Mitrauquén, Lonquimay

“...El talento que tengo lo aprendí de mi abuelita...Mi abuelita se levantaba muy tempranito. Tenía un telar afuera, en una ruka, ahí ella tenía su fogón y el fuego nunca le fallaba...sin querer, me acordé de ella... Ella se levantaba, así nomás, hacía su ñküitun (acción de sacar la arcilla), y ella tenía su bracerito, tenía sus brasas y comenzaba a saludar al Mapu, los ngenkuifi (seres protectores de la naturaleza) de este mapu. Se iba a la ruka a tejer y no le fallaba el fuego, revolvía la ceniza y salían las brasas. Estaba permanentemente caluroso...Antes los telares eran pura vara y golpeaban y sonaban los palos, porque todo era de madera, recordaba su sonido, recordaba que le decía: "Mami, me despertaste", y ella me decía: "Levántate, floja", y yo me levantaba porque no podía dormir...En Pulotre había 3 tejedoras. Mi abuelita, la María Fortunata Soto, la otra tejedora era la Carmen Huilitraro Ancapan y la otra era la Margarita Llaitul Cheuquian. A mi abuelita le llegaban muchos pedidos de puros Makiün mantas y carros; ella hacía mantas y carros, nada más...Mi abuelo-papá era fiscal; él usaba la vestimenta y donde él andaba, yo andaba, era su secretaria; todo lo que él decía yo lo resumía en un cuaderno, por eso ando en lo que estoy, acompañando a los lonkos; ahora el 28 vamos a ir a vestir a un lonko a San Pablo en Quilacahuin. Yo lo voy a vestir, le voy a hacer el mollfüñ (sangre) y en eso anda mi hija por allá haciendo los lawenes, limpiando su cuerpo, para que quede limpio y reciba sus vestimentas....Mi papabuelo por parte Pichuncheo, dicen que viene de Chiloé. Su papá del abuelo, él era de allá. Y ahí vino para acá, se casó con una Maricheo, que esa era de acá, Maricheo Llaintul. Hay pocos Maricheos por acá; no sé de dónde vendrían; los Llaintul son de acá. Son como la mata murra, tuvieron 12 hombres, imagínate, y después esos se casaron, tuvieron más hijos. Y así fue creciendo la mata de Pichuncheos, Maricheos y Llaintul...”

Sofía Aídee Llaitul Pichuncheo,
Pulotre, San Juan de la Costa

“...En este sector vivo hace mucho tiempo, este sector es mapuche heredado. Se llama Linguento, antes esto era como un fundo del sector, que le dejaron a mi bisabuela, e hicieron intercambio con el gobierno cuando recién comenzaron a inscribir los terrenos, entonces le llamaron Liñiento porque significaba lugar de lingues... La mayoría que fuimos heredando tierras fuimos mujeres. Mi bisabuela Clara Llancaman le heredó a mi abuela Beatriz Antiñanco Llancaman...Era tradición antes que se casaran los hijos con los mismos mapuche, en este caso con un primo, y ella, mi abuela Beatriz, era muy joven; tenía 15 años cuando se casó con un viejito para unir tierras. Eran casamientos sociopolíticos... Mis tatarabuelos, José Antillanca; él era padre de mi bisabuelo, lo criaron sus abuelos. Porque antes los mapuches criaban hijos de otros mapuches o nietos. Es por eso que mi madre también heredó tierras allá en la “Huan” (de San José hacía arriba, para el lado norte, llega hasta Lanco, pero bordando el cerro), en la Punta y el terreno de acá. En la Huan por los Huaiquimillas. Y la punta por los Huechante. Entonces esas eran como las familias que unió mi bisabuela para juntar las tierras y seguir con los terrenos. Esto que estoy contando es mucho antes de inscribir los terrenos... Cuentan algunas vecinas que mi abuelo tenía grandes cantidades de ganados y de ovejas. Mi bisabuela criaba ovejas con perros pastores, que se criaban como si estuvieran en cuevas...Mi bisabuela tejía puro liso, porque ella traía una tradición de Temuco, porque ella venía de esos lados, cerca de Temuco. Ella fue la que vino para acá...”

Frida Fernández Huechante
Linguento, San José de la Mariquina

“...Yo pertenezco al lof de Külche Mapu; dentro de este lof hay 20 comunidades, es un lof que está rodeado por un lado de forestal y por el otro lado hay un fundo de un latifundista que tiene arándanos y el resto lo tiene botado. Eso rodea al lof; tenemos el karrerikun, que es nuestro lugar donde hacemos nuestras ceremonias espirituales. También practicamos el palin y también el arte, mucho arte. Mantenemos todavía la montaña, el bosque, un poco de agua; a pesar de que estamos rodeados de forestales, aun mantenemos el agua. Hemos perdido mucho de todo, pero seguimos y estamos resistiendo (...) Mi papá biológico, no era de acá del lof; ellos llegaron acá de otro territorio, por parte de Huanquil...por parte de mamá, ella es Compayante y ellos eran de acá, siempre fueron de acá; era una de las familias que han sido ancestralmente del lof Külche, como también la familia Kalfulefu, y Kalfukurra ...yo me crié con mis abuelos; de ahí nace todo lo que llevo ahora. Mi abuelo sabía con mi abuelita del ñimikan todo lo que es el telar, trabajar las lanas; criábamos las ovejas, esquilábamos, lavábamos la lana, teñíamos también. Hacíamos todo el proceso, entonces viví todos esos procesos cuando era niña con mis abuelos (parte materna). Ya cuando adolescente, comencé a tejer como a los 12 años a telar...por el lado materno, a mí me llega todo este kimiün...de mi padre, lo que descubrí fue que él era de la zona de Mariquina, el sector se llama Mailef...como en todos los territorios, hubo muchas familias que tuvieron que migrar o arrancar. Acá en el territorio también pasó y también llegaron muchas familias, como fue el caso de mi papá, pero

ellos arrancaron. En ese tiempo hubo despojo y creo que a ellos los despojaron. Y Kilche fue un lof que cobijó a muchas familias, porque acá hay muchos apellidos que no son del lof...”

Margoth Huanquil Compayante,
Lof de Külche Mapu (salto de Agua), Lanco

“...Mi madre fue nacida y criada acá, porque sus papás eran de acá...Tenemos ascendencia, raíces ancestrales. Cuando sacamos la comunidad, hicimos el árbol genealógico; sacamos como 3 a 4 antepasados, generaciones. Por herencia de mi mamá tenemos en Culan; eso queda en Loñique (camino a Coñaripe, Neltume). Ahí ella tiene sus raíces de parte de su mamá. Ellos son los Kalfuluan. De ahí vienen las raíces de mi madre. Y acá de parte de su papá tenía acá. Por parte de mi padre, viene por el lado de Temuco, entre Gorbea y Pitrufquen; ahí están las raíces de mi papa, los Pinchulef (...) Mi padre no tenía muchos recuerdo solo hablaba de su madre tejía, hacia frazadas, en cambio mi madre ella recordaba sobre su abuela que tejía.Todas eran tejedoras, todas tejían...mi mamá me enseñó, ella sabía tejer el telar mapuche, pero tejía liso no mas y bueno cuando crecieron mis hermanos ella quiso aprender el ñimin y busco ayuda para aprender, una vecina que sabía, ella le enseñó (...) Yo tenía 14 años cuando hice mi primera manta, mi mama me urdió la primera manta, afuera en el verano debajo de un cerezo, me dijo “ya esta manta la vas hacer tu, tú la vas a vender”. Mi papa había comprado una manta en Temuco, por que ahí habían tejedoras temuquences y trajo una manta laboreada, con diseño. Y me dijo, “este diseño lo vas hacer”, me puso la manta al lado del telar . Y yo tejía un poquito así y me venía mi mamá a mirar y me decía esta malo y desarmaba todo, hasta que hice mi primer diseño y después seguí tejiendo, y me entusiasme por qué vendí esa manta...De ahí recibíamos trabajos con mi mama, trabajábamos con mi mamá, para mantención más bien dicho de la casa por que entre las dos tejíamos, mi mama con su telar y yo con el mio...”

Ana Pinchulef Quintoman,
Carririñe Alto, Liquiñe. Panguipulli

“...Mi madre fue elegida por su abuela para criarla... Antes eso era un honor, la abuela elegía a uno de sus nietos o nietas y lo llevaba a vivir con ella, le enseñaba todo lo que ella sabía, le traspasaba toda la herencia del conocimiento y, además, esa nieta o nieto la cuidaba después. Su abuela era de Loncoche, ella era de comunidad, andaba vestida de mapuche, ella era tejedora, ella venía de una familia textilera. A la abuela, le quitaron las tierras, le quemaron su ruca, entonces salieron arrancando en realidad y se fueron a vivir a Dollinco, cerca de San José de la Mariquina...como la sacaron de su territorio, también con miedo, le sacaron su vestimenta, le cortaron el pelo, la awinkaron para que nadie conociera que eran mapuche, como le quitaron todo, se murió al tiro y mi madre quedó con sus tías y ahí tuvo que empezar a trabajar; Mi madre tenía 5 años. Tuvo que volver donde su padre, a este territorio, a los Pellines... En

esos tiempos mi abuelo compró una tierra acá y él trabajaba acá de inquilino en los fundos; fundó el molino...”

Yasna Lobos Manquel
Los Pellines, Valdivia

“...Mi padre era originario de acá y vivíamos en Quiebra Ola, y mi madre vino de Chiloé; de la isla de Apiao. Mi madre se llamaba Ana Subiabre Subiabre y mi padre se llamaba Jose Arnoldo Baez Subiabre.....Acá los primeros habitantes fueron huilliche... La isla Llanchid fue habitada por los primeros habitantes, gente que vino de Chiloé, y ellos fueron una o dos familias, por la historia que yo sé, ese lugar lo tenían como lugar de aislamiento, para aislar prisioneros o esclavos que venían en los barcos o personas enfermas. Es por eso que Llanchid significa isla de pena y llanto. Antes todos estos sectores pertenecían a Llanchid, todos eran Llanchid. Pero hace pocos años atrás comenzaron a identificar por sectores, por ejemplo, la puntilla de Pichicolo, que es la que está al frente de nosotros, y esta costa es Puntilla Pichicolo Sur. Y acá los primeros habitantes eran de apellidos indígenas, Millaneri, por ejemplo, Paillacar, Llanquin, Huilquiruca; esos eran los principales...Acá en el sector, la mayoría de las mujeres tejen...acá no tienen mucho dibujo, las frazadas son más de tener unas flores o rayas...”

María Cruz Báez Subiabre
Puntilla Pichicolo Sur, Hualaihué

“...Mi infancia no fue buena; sufrí mucha pobreza, mucha escasez. Nunca tuvimos un lugar fijo, porque mi papá perdió un terreno, que se lo usurparon a él. Y, por lo tanto, andábamos viviendo en casas abandonadas, en algún fundo. Hasta que nos vinimos a vivir a la comuna de Antilhue... Mi mamá no sabía tejer, nunca la vi tejer; mi abuela por parte de mamá tampoco tejía. Pero ella era lawentuchefe. Ella era matrona, hacía remedios de hierbas a las personas...Yo no sé en qué momento aprendí a tejer...Quizás ese don de ser una lawentuchefe, me convertí en witraltufe. Yo misma me admiro a veces, porque esa cosa de hacer diseño es complicada; entra mucha matemática. No sé en realidad cómo llegue a tejer tan bien... Yo a los 25 años aprendí a tejer... había una abuela, acá en la comunidad...mi marido no tenía trabajo; esa abuela me dijo: "¿Por qué no aprendes a hilar, Silvia, y yo te pago?"... hacíamos quizás como un trafkintu... Ella me enseñó a hilar; ella me entregaba la lana, yo le hilaba, le entregaba los ovillos y ella me entregaba medio kilo de azúcar; dos cebollas, cosas así...”

Silvia Painiqueo Painiqueo,
Comunidad Mariano Linconao, Llamuco bajo, Vilcún.

“...Yo soy de descendencia mapuche, soy tercera generación. Mi abuela paterna, era Cuyan Calcumil, era de Calcurrupe, Riñinahue hacia arriba...Por parte materna, ella es descendencia española.

Mis padres se conocieron arriba en los Cerrillos, está más hacia la cordillera, cerca del volcán Choshuenco. De ahí eran los dos... Mi abuelita, por parte paterna, hacía lo que son las mantas, frazadas y los choapinos (bajadas de cama). Cuando ellos se casan, le traspasan el conocimiento del tejido a mi mamá. Y después con el tiempo mi mamá heredó eso y ella hizo mantas, las frazadas, bajadas de cama. Todo eso ella lo heredó y ella me lo traspasó. Igual ellos se casaron jovencitos; mi mamá tenía 16 años y ella se fue a vivir con la familia de mi padre...”

Victoria Reyes Araneda,
Nontuela Alto, Futrono

“...Yo aprendí a tejer de mi mamá; ella se llamaba Juana Calfulef Nomel. Ella me enseñó la cultura mapuche, que es el telar...Mi mamá tejía para la familia y también vendía...Tejía y mi papá lo iba a vender a Osorno, antes, acá en la costa, no había recorrido... hacía mantas llanitas, carros, también los pantalones, con hilado fino, como cuando hacían el kupitun mapuche, que es el vestido mapuche que usan acá en nuestra zona.Ella hacía todo eso...Ella aprendió de su bisabuela que se llamaba Iracia Llaitul Marichoi, ella usaba los kupitunes y la faja roja. Porque quedó muy chiquita cuando su mamá falleció...Toda la persona mapuche llevaba como un don, para trabajar en esto, todo lo que ellos usaban en la ropa era de telar. Tenían que aprenderlo para que abrigara a la familia...”

Erika Salazar Calfulef,
Sector Amopilmo, San Juan de la Costa

“...Yo nací en Argentina en Villa Regina, me crié en Pedregoso un tiempo y después me crié acá en Quienquen con los abuelos... Acá fue una lucha muy grande para conservar este bosque nativo que tenemos ahora. Primero fueron mis abuelos que lucharon: Armando y Mauricio Meliñir Ñanco, fueron dos abuelos que lucharon, porque habían empezado a explotar esto, exportaban la madera, empresarios grandes; eran varias empresas...Yo era chica cuando comenzaron con la lucha de la tierra, la lucha del pehuén... En Pedregoso eliminaron todas las araucarias; estuvieron 3 años aserrando un cajón completo. Después se vinieron para acá. Hicieron hasta caminos para sacar las araucarias, la madera. Y cuando no pudieron más, prendieron fuego...Comenzó el año 63, duró hasta cuando vino el mandato del presidente Alwing y ahí pararon la explotación. En el 2004 nos vinieron a entregar los documentos y nos entregaron un solo título para la comunidad...”

Rosa Meliñir Cayuqueo,
Mitrauquén, de Lonquimay

“...Nací en la comuna de Dalcahue, en el sector de Puchaurán, y el telar lo aprendí mirando a mi mamá y a mis tías que iban

a ayudar a mi mamá. Tenía como 12, 13 años más o menos... Se hacían mingas de hiladura y también mingas de tejer, tejido a telar; frazadas, mantas es lo que tejían allá en la casa de mi mamá. Se buscaba un día, todo el día de hiladura y la tejedura... De eso se trataban las mingas, de ayudarse unas a otras.... Antes hacíamos lo que se llamaba telas, que eran ropa para vestir, y eso vendíamos en la feria de Dalcahue. Las dimensiones de los tejidos eran 70 de ancho x 3 metros y medio. A veces nos pedían medidas más grandes y eso uno lo hacía, para sabanilla, delgado. Con eso confeccionaban vestuario, abrigos, chalecos, faldas, con las telas que ellas entregaban...Hacíamos la tela completa, hilábamos, lavábamos, teñíamos cuando teníamos que teñir y después tejíamos semanalmente, porque todos los domingos veníamos a la feria a vender a esas personas que hacían la ropa de vestir...”

Maria Barria Ulloa,
Quetro, Curaco de Vélez

“...Bueno, yo nací en la otra comunidad, Jose Llancao, pero estoy en el sector de mi mamá, este terreno lo herede... Las comunidades están cerquita; lo divide el camino...La que tejía era mi abuelita por parte de padre...Mi mamá fue una artesana...ella tejía frazada, tejía muy fino. Mi mamá aprendió de su mamá y de su abuelita, pero ambos lados son artesanos en lana, mi abuelito, a pesar de que era hombre, él sabía todo eso. Antes se trabajaba mucho la lana porque antiguamente de eso se vivía...mi tía abuela me enseñó a tejer, a tejer diseño, a tejer mantas...Ellos me enseñaron de chica, así me traspasaron el conocimiento. Yo tenía como 6 o 7 años cuando ya andaba con mi huso. Él me enseñaba cómo tenía que hilar, el kuliu (huso) que le dicen en mapudungun. Mi tía abuela me enseñó a tejer a los 8, 9 años, me enseñó a tejer lo básico, sin dibujo, y cuando tenía 11 años aprendí a tejer con diseño... La tía abuela, por parte de mi mamá era una lawentuchefe. Ella preparaba hierbas, arreglaba huesitos, hacía mantas. Ella era una persona muy sabia...”

Cristina Millan Pilkinao,
Comunidad José Alonkeo, Llamuco alto, Vilcun

Identidad territorial

“...Yo vi, en una oportunidad, no recuerdo dónde, unas hojas muy grandes, de una revista muy vieja; recuerdo que había que tomarlas con cuidado, y traían patrones de "punto cruz". Y luego yo vi en algún reportaje a un artesano de Chonchi, que venían los barcos y traían estas revistas, incluso traían las anilinas, traían colores que no llegaban acá ...ellos comenzaron a incorporar en sus tejidos de sus casas, empezaron a tomar estas cosas que venían desde Europa, y empezaron a hacer este sincretismo, porque muchas de esas técnicas se mezclaron con las técnicas del pueblo huilliche y del pueblo chono,

aquí en nuestro territorio...Yo creo que cada familia iba armando el tejido y se iba enseñando al resto, y pasa mucho porque uno siempre dice “Es que mi mamá lo hacía así”. Incluso para cocinar se hace así, es que mi mamá lo hacía así y eso se va incorporando de lo que tú viste y yo creo que si uno le pregunta a la abuela, ella va a decir lo mismo; ella aprendió de lo que vio de su mamá...”

Katelin Soto Barria,
Quetro, Curaco de Vélez

“...Lo primero que me enseñó mi mamá fue la cruz de tetradica. Ese yo lo tendría como identidad, fue el primer diseño que aprendió mi mami, siempre hacía ese...Va a depender del diseño que uno hace y qué utilidad le va a dar; hay diseños que uno no puede usar, ni sentarse en ellos. Cada prenda tiene su utilidad... La cruz de tetradica, esa simbología antigua creo que mi mamá la traía desde sus raíces, ya que ella decía que su mamá lo usaba mucho en sus diseños, yo creo que era de esa comunidad ese diseño. Mi mamá siempre comentaba que su mamá aprendió de edad todo lo que era el ñimin porque antes era solo liso... Antes los antiguos creían mucho en las juntas, todas esas tradiciones que tenían los antepasados, puede que venga de ahí...Los trawüns, mi mamá participó hasta cierta edad que teníamos nosotros; después se retiró, la comunidad levanta el trawün e invita a otras comunidades; es como el Nguillatun...”

Ana Pinchulef Quintoman,
Sector Carririñe Alto, Liquiñe, Panguipulli

“...Mi abuela decía: "esos son dibujos con comalwey, no sé qué significa, así le decían antes, pero van igual que culebras".Y ese otro dibujo que se hace de cuatro ventanitas, ese se llama namüñ txegua, huellas de perro...Esos eran dibujos muy antiguo y ese se hacía mucho en el sector...Yo conocí a mi abuela; ella se llamaba Llanka Blanca en español, Meliqueo...”

Hermida Beltran Cumilao
Comunidad Antonio Pilquinao, Padre las Casas

“...Hay varios diseños que tienen su significado, relacionados con la araucaria, la luna, las estrellas; hay labores que son exclusivas, ahí están los ojitos que son de acá igual...peinecillo y ñimin doble que salen, tantos dibujos exclusivos que son del trariwe, que son la hoja del pino, la cabeza, el dibujo de la araucaria completa. Y en el otro dibujo sale la estrella, la mamita luna que le decimos nosotros; igual los cerros, los volcanes los dibuja igual ahí. Hay varios diseños que son de la identidad de la cultura de nosotros los mapuche pehuenches...”

Rosa Meliñir Cayuqueo,
Mitrauquén, Lonquimay

“...Es como ese tema de las energías, es hacer un dibujo, lo positivo con lo negativo, tener dos complementos. Siempre quiero que en mis tejidos esté el equilibrio, siempre quiero que vayan los dibujos de dos en dos...La cadenita que yo le hago como un significado, ese se podría decir que es un diseño... Por qué hay distintos tipos de urdidos...Lo que yo hago son tejidos levantados; esa técnica es de urdidos levantados. Esta técnica acá no la hacían, pero yo lo puse en mis fajas ...El lukutuwe es como de protección; así lo entiendo yo, es como la protección de la mujer. Entonces se supone que es un hombre sentado y esta parte de acá representa el sol. Y por eso su diseño lo puse en amarillo y es con color natural que es con michay. Puse el rojo porque representa la cultura mapuche y puse el celeste porque tengo sangre lafkenche...Y este otro es un trariwe, es para el hombre que no es mapuche, pero que lo usan igual y es rojo, ya que es para ayudar mucho a los riñones...el rombo, pero para el mapuche tiene un significado distinto, porque si lleva más cosas adentro, tiene otros significados; se van ampliando los significados, según como vaya trabajado...”

Frida Fernández Huechante, Linguento, San José de la Mariquina

“...Una vez fui a un taller y en el taller una señora dijo: "Este representa la comunidad y estos son los cuatro lof que hay aquí". Y la otra señora dijo: "No, estos son los puntos cardinales que representan el sur, el norte, el este y el oeste". Y después yo le pregunté a mi mami, le dije: "Mamá, ¿cómo se llama este?" y me dijo: "No, ese se llama namün txegua" (se ríe), así que para nosotros se llama así, namün txegua...”

Carmen Rosa Beltran Canio, Rahue, Padre las Casas

“...Nosotros decimos que el lof de Külche tiene estas cosas y el lof de Malahue tiene otras formas y estamos al lado, somos vecinos. Imagínate con los lamngen lafquenches, los de pehuenche, las lamngen picunches, los lamngen que son de acá del territorio. Tenemos cosas que se nos parecen, pero al final en las conversas son distintas; hay algo que es diferente...Comenzando con la crianza de la oveja en valle, costa y cordillera son diferentes. Seguimos con el teñido: los vegetales del valle, costa o cordillera te dan diferentes tonos, siendo los mismos vegetales. Es porque son de diferentes espacios...Por lo tanto, el tejido mismo también es diferente, el preparado del hilado también. Entonces, volvemos a lo mismo, que cada territorio es distinto; aunque sea super corto de distancia, ya va a cambiar cierto o la tonalidad, o el tejido, o la forma de tejer, o pequeñas técnicas qué van en el tejido...”

Margoth Huanquil Compayante, Lof de Külche Mapu (salto de Agua), Lanco

“...Son más de 45 años tejiendo esos mismos puntos. Hay puntos que no los he visto en otra parte...Yo creo que son puntos que las artesanas de acá hacen. Como hay otros puntos que yo no sé; por ejemplo, el punto de tres cañas, recuerdo que lo hacían en la casa, pero no recuerdo cómo tomaban las hebras para colocar las tres cañas. Esa técnica sigue en la costa de Puchaurán; hay alguna artesana que teje esa técnica...por que antiguamente los chales eran todos de tres cañas y eran como de cuadro y para diferenciar o cambiar, el cuadro grande era blanco y acá en el centro era rojo por decir algo. Entonces ese cuadro grande quedaba dividido en cuatro. Tipo cuadrille. Era un estilo que se usaba. (Las tres cañas son tres tonones)...”

María Barria Ulloa, Quetro, Curaco de Vélez

“...Mi madre tejía liso igual, ella bordaba, pero así no más...El bordado es el recogido o el diseño que uno hace en el peinecillo que va pasando la trama. Acá en la costa nosotros le decimos así el bordado. Eso lo hacía la madrastra de mi madre...Antes los hombres usaban maletas en el caballo, entonces esos iban bordados de colores fuerte en las maletas, también compraban hilados de colores azules, de colores fuertes...Este era del sector de todo alrededor de San Juan de la Costa...También la lana de la oveja Kunko, que uno elabora en sus textiles le da al trabajo la identidad territorial...”

Sofia del Carmen Cheuquian Rumian, Pulotre, San Juan de la costa.

“...Nadie te dice: "No, ese es el lukutuwe, todos te dicen que ese es el lukutuwe", y por qué es el lukutuwe?. Y ahí te empiezan a decir, lo que ha leído en los libros, y en los libros sale que es el arrodillado. Lukutuwe significa arrodillado, el que pide a dios, pero la interpretación que he recogido, que también puede ser el nombre, y no porque esté pidiendo, sino que esté recibiendo a las visitas... dicen, que era un pañito que ponían ese dibujo, lo ponían en el suelo y se sentaban a la orilla del fogón a comer..era el símbolo de recibir, de estar compartiendo con la visita...Mi madre también decía que ese era el chemanque,(che es gente y manque es el cóndor)...ella decía que era su símbolo porque era de su apellido Manquel...”

Yasna Lobos Manquel, Sector Los Pellines, Valdivia

Saberes Ancestrales

“...Los tejidos no son para todas las personas. Los dibujos son para personas específicas, sobre todo los dibujos, cada tejido uno lo hace pensando en la persona, para quién es, y para qué es...La función de ese tejido, los símbolos que dan los dibujos, el urdido, pero todos los símbolos con el color potencia la iconografía, es la identidad; el color te da la identidad del territorio, de la persona es un significado paralelo...Por ejemplo, no puede haber una prenda roja, para llevarla al nguillatun. El rojo lo tienes que esconder, porque el rojo son prendas que van ocultas bajo la piel, el rojo es para el lumbago; es medicinal...Tiene mucha fuerza, mucha energía el color rojo, para la cultura, porque aparte de lo que representa, depende de la connotación que le das, pero representa la sangre...”

Yasna Lobos Manquel, Los Pellines, Valdivia

“...Sí, habían diferentes prendas, para ceremonias, estaba el makün, todo el tukuluwün era especial para eso. También las prendas de uso diario, era otro tipo de tukuluwün para uso diario. Había otro tipo de tukuluwün para salir, para ir hacer tramites. Entonces tenían varias...Pero la más especial eran para las ceremonias. Para kamarikün, para Palin, etc. era algo especial para eso, entonces un wentrü tenía que tener 3 a 4 makün...El makün ceremonial era mas largo con chiñay (Flecos) era lo más especial del makun. En el de uso diario era más corto y sin flecos. Y el de tramites era no tan largo esa como algo de ambos. Con algo de flecos. Sin ñimin también, eso era los makün...La ükülla, küpan, trariwe, para cada ceremonia tenían distintas prendas, como eran de textiles se iban cambiando a menudo, porque se tejían acá en el territorio. Nuestro küpan ceremonial era más largo, hasta el tobillo y el küpan de uso diario era más corto...”

Margoth Huanquil Compayante, Lof de Külche Mapu (salto de Agua), Lanco

“...Yo en simbología antigua mantengo el lukutuwe; el lukutuwe, al igual que mi tía, lo aprendí a hacer sola...Es difícil, porque es un dibujo diferente, es peinecillo, En cambio, en el que uno ve el rombo, en ese no se pueden hacer muchas cosas. Se hace witräl diferente. Es diferente el hilo, porque el otro lleva menos negro, más blanco, dos blancos y un negro, 2/1. Y este (lukutuwe), un negro y un blanco, es la pareja. Es uno a uno, 1/1...se dice que este es un diseño innovador; de hecho, hay sectores que dicen que este no es antiguo, que el otro es antiguo, el dos/uno, ese es más antiguo. Por eso nosotros podemos dibujar el copihue en este y en el otro no. Por qué el copihue es un diseño innovador...”

Carmen Rosa Beltran Canio, Rahue, Padre Las Casas

“...Simbología antigua seria el lukutuwe, la araña, la flor anümkka que fue una planta medicinal, Esos son los antiguos que realizo. El lukutuwe lo hago en centros de mesas en murales. La araña lo hago para centro de mesas y murales. Hay gente que me dice que significa el lukutuwe, entonces les digo que las machis los usan como lugar de oración de Nguillepun. La anümkka era una planta medicinal que lo hice mucho, lo hacía en pieceras. En un momento dado lo tejí mucho y no sabía que estaba tejiendo hasta que alguien me dijo que esa era la planta anümkka...También un tiempo estuve haciendo la técnica de amarre, pero vi que era mucho trabajo, demasiado trabajo y los elementos que se usaba no hay, la piedra Mayo. Allá en Cholchol se hace la técnica de amarre... Me enseñó una lamngen que vive acá, que es el 2x1y el 1/1. Con ese aprendí a tejer a manejar las manos, a contar, todo eso...”

Silvia Painiqueo Painiqueo, Comunidad Mariano Linconao, Llamuco Bajo, Vilcún.

“...Es por eso que Trentren y Kaikai son los dibujos que están en los trariwes de mujer adulta, y tienen más variaciones, que van en la misma faja...Son dos energías, pero una es positiva y otra es negativa...Una es agua y la otra es tierra, pero los humanos ahí tienen que estar con Trentren porque no pueden vivir en el mar y cuando viven en el mar se transforman en otros seres, digamos sumpalwe, la sirena, y así en distintos lugares hay distintos seres que también ayudan a los seres humanos...Todos los pu-am tienen 4 identidades...Los Trentren y Kaikai están en las 4 fuerzas... Trentren y Kaikai la usan las mujeres para la protección, porque la faja cumple varios roles, de firmeza para la cintura, para el lumbago y todo eso, pero además cumple el rol de protección. Cualquier trariwe, sí tiene a Trentren, es la maestra, porque habla de la persona, porque ya es una maestra que puede hacer ese tejido y demás está protegida...También el simbolismo de los colores, que tiene el trariwe, los flecos...El trariwe es una de las pocas prendas que tiene que tener fleco, no puede ir sin flecos. Los flecos son todo lo que bota, todo lo que es mala energía; lo bota a través de los flecos...”

Yasna Lobos Manquel, Los Pellines, Valdivia

“...Hay uno que es el trébol; la hoja del trébol esa la hacía mi abuela. El ojito, ese lo vine a aprender ahora últimamente, hace unos 15 años, pero los otros los aprendí cuando chica; mi abuela me dejó la enseñanza. La labor, el piececillo, todo eso...Los diseños que son para mantas, para bajadas de cama, los que son adornos, los que no se pueden poner en el piso. Así como el lukutuwe que no se puede dejar arriba de la mesa porque no se puede poner un plato encima. Son símbolos específicos para cierta prenda... El piececillo ese puede ir abajo en el suelo...Para las mantas son el trébol, las rejas, le dicen; son distintas labores, son para prendas

que van por encima, no se pierden...Las mantas caciques son las que usa el lonko; van a buscar mantas afuera. Antiguamente se le laboreaba la manta con el trébol, la estrella...Hay muchos diseños que están por mapudungun, no están en castellano. Entonces uno no puede decir "este se llama tal" en castellano porque está escrito en mapudungun. Por ejemplo, el kuel, no sé cómo se llama en castellano, entonces yo le digo kuel nomás, ese se usa mucho acá... La arañita es un nuevo símbolo, nunca lo había hecho; nosotros le decimos rukafilu, el sapito pakarwa..."

Rosa Meliñir Cayuqueo, Mitrauquén, Lonquimay

“...Yo aprendí de mi tía a tejer, pero todo el proceso anterior lo aprendí con mi abuelita, con quien yo me crié, ella me enseñó a limpiar la lana, a torcer la lana, a sacar un hilado delgado, más grueso, para qué sirve cada tipo de grosor del hilado... Mi abuelita por parte paterna; el núcleo de trabajo, que yo aprendí el oficio, es por parte de la familia de papá. Mi abuelita, ella era textilera; ella decía que antiguamente ella hacía su ropa, ella hacía su chamal, ella hilaba para hacer su chamal. No sé si tanto diseño alcanzó a hacer; yo no la vi tejer, porque ya era viejita, ya no trabajaba haciendo telares, pero tenía mucho conocimiento de los telares...Mi tía me enseñó a tejer. Primero aprendimos con mi prima, aprendimos a tejer una frazada porque había que aprender a cruzar los hilos antes de, sin ningún diseño nada, solo aprender a cruzar los hilos..."

Carmen Rosa Beltran Canio, Rahue, Padre las Casas

“...El lukutuwe es el ñimin que nos representa, es un diseño ancestral, es un diseño que la gente lo asocia a algo muy espiritual, porque uno siempre se arrodilla a pedir algo; es algo muy cultural y religioso...Las machis lo usan en sus trariwe, el lonko también en los nguillatun...En mi sector los hombres usan el lukutuwe en las mantas. El “sobre”y el namün txegua, son dibujos antiguos. Y ese yo lo hallo más difícil que el lukutuwe y el copihue también es de este sector; la gente lo hace mucho..."

Carmen Rosa Beltran Canio, Rahue, Padre las Casas

“...dicen que ese lukutuwe lo puede hacer la artesana cuando está lista, cuando ya está casi completa...En algún momento, quizás con los sueños, lo comencé a trabajar. Lo trabajo de distinta forma que trabajo otros dibujos en el telar...Cuando uno teje con el tonón arriba, yo pongo dos ñireos abajo del tonón. En el lukutuwe, yo trabajo con dos ñireos debajo del tonón..."

Frida Fernández Huechante, Linguento, San José de la Mariquina

“...La araña, la Llalliñkushe, es la abuela araña, que es la maestra tejedora de todas las personas que trabajan con la lana...Fue el primer tejido que yo hice con esa técnica del urdido dos/uno... Ese dibujo lo tuve que sacar sola de una foto que tenía como 5 centímetros, entonces con una lupa empecé a mirarlo. En ese tiempo no había tanta difusión de los dibujos, empecé a contar cuántas hebras para allá y para acá tenía, hasta que lo pude sacar... Me demoré como 4 meses en tejerlo, tejiéndolo a cada rato porque lo tenía que desarmar y no lo podía hacer hasta que termine el primero y empiece el segundo en el mismo tejido y ahí me salió, ¡por fin! Y fue como que se abrió, se me abrió la mente. Y eso es lo que pasa de repente...Entonces siempre cuesta y cuando logran hacer el primer dibujo, como qué se les abre la mente y ahí pueden dibujar lo que quieran, hacer lo que quieran...Este oficio viene de mirar la naturaleza y ver que las mujeres somos las que tejemos y que transformamos la materia. ¿Y qué podemos hacer eso, vestir a la gente. ¿Por qué se supone que esa es la función de la tejedora, vestir a su familia? No es tanto la comercialización, porque la gente, las mismas personas que compran, digamos, no distinguen entre si es araña o otro dibujo; eso solo lo sabe la persona que lo teje, y la persona que teje debe saber lo que está tejiendo..."

Yasna Lobos Manquel, Los Pellines, Valdivia

“...El hilo, sacado de la oveja en sucio... Esquilarla, hilar esa lana, lavarla. A mi punto de vista, hace mejor la hebra, la misma grasa de la lana permite la elasticidad. Puede llegar a ser más fino. Se rompe más fácil si está lavada; permite que sea más continua la hebra... En cuanto a los puntos, yo tejo igual como me lo enseñaron, solamente que el punto dado, si uno quiere hacer un cuadrado más grande, uno urde más hebras antes de hacer el cambio. En el punto del serrucho, si hiciéramos un trozo de puro trama blanca, quedaría diferente. O si fuera pura trama negra quedaría diferente. Son más de 10 puntos que uno va jugando con los tonos y eso va cambiando..."

María Barria Ulloa, Quetro, Curaco de Vélez

“...El wirin, el quelentraro también lo heredé; el wirin es muy simple, son puras listas. Con el quelentraro, uno puede jugar harto, puede dibujar con el quelentraro y puede también hacer wirin con el quelentraro; por lo tanto, son las dos simbologías que son las más ancestrales de acá...yo he ido descubriendo otras simbologías que no tienen nombres, como los que salen en los catálogos...el wangülen, que es una estrella, pero a veces no te va a decir "soy una estrella", no tenía un nombre, tenía muchos nombres, por eso no podemos decir una sola cosa...Cuando yo hago un textil o un metawe, cuando está recién hecho, ahí me está diciendo a mí algo. Descubro a través de la vista lo que ese objeto me está diciendo..."

Margoth Huanquil Compayante, Lof de Külche Mapu (salto de Agua), Lanco

“...Y hacía teñidos y con los teñidos, hacia cenefas; usaba siempre los cuadrados. Le hacía una raya negra y acá era blanco y entremedio era negro. Entre los blancos y negros le ponía una raya teñida. Como listones...Ella teñía con huinque, con la barba de palo, con la corteza del ulmo; usaba el barro de molejón para los colores oscuros. El mordiente que le ponía era mar...Ella sí hacía frazadas, pero eran bien sencillas, con cenefas, con rayas, y cuando iba haciendo la trama, igual poh, juntaba 10 hebras blancas; eran 10 corridas blancas para arriba, quedaban como cuadritos... Hacía fino el urdimbre y lo hacía de dos hebras, pero la trama las hacía gruesas...Uno con dos frazadas de esas no quería más... También choapinos y a esos les hacía dibujo, iba tejiendo y ella iba amarrando como nudo y después los cortaba, los dejaba bien parejitos. Y ahí ella aplicaba el dibujo... Flores normalmente, eran como rosetones, recuerdo que la forma de la flor era como una amapola. Ahí ella usaba la anilina para hacer sus colores. Usaba los rojos, los verdes, los cafés. Y el fondo era blanco..."

María Cruz Báez Subiabre, Puntilla Pichicolo Sur, Hualaihué

“...Yo tejo con ñimin, pero lo que más me llama la atención es el rombo, el de comunidad. Y ese ñimin es antiquísimo. También el otro, el rombo que se mete para adentro, es una ruka. La iconografía es antigua la que yo trabajo y son símbolos heredados de mis ancestros...Yo creo que esta simbología identificaba el sector ...También me han mandado hacer mantas para werkenes y lonkos. Una vez me mando hacer un lonko una manta pitrio pero oscuroito, era todo natural, el dibujo era igual diferente pero parecido a ese dibujo tipo 8, pero era todo pegadito tipo cadena como rombo. Puede ser de comunidad por que tiene 4 esquina...Todos tenemos prenda para cada ceremonia. Por ejemplo el hombre con su trarilonko, con su manta, con su chiripa (pantalón corto), uno de mis hijos baila choique pürrun entonces todo se prepara. Nosotras igual. Cuando hacemos la ceremonia del nguillatun yo hago el llamado de los choiques y ahí toco el instrumento...Son distintos tipos los diseños para distintas prendas... Por ejemplo el rojo no se puede usar para ninguna ceremonia. Y ninguna cosa que brille, nada que llame la atención. Es por la naturaleza, por ejemplo en la ceremonia del agradecimiento a la ñukemapu por lo que ha dado en el año. Nosotros lo hacemos en diciembre, pero en otro lado lo hacen en marzo..."

Cristina Millan Pilkinao, Comunidad José Alonkeo, Llamuco alto, Vilcun

“...El rombo, ese es simbología antigua, lo herede de mi abuelita... no sé el significado pero mi abuelita, siempre lo hacia en todas las piezas...Creo que era del sector de donde venia ella, de los Cerrillos...No se, si el traspaso es del ser mayor en la familia, por

que mi mama aprendió r por el hecho de que ella se caso con mi papá y yo después, esto a mi me llena. Nadie más de mi familia sigue esto, solo yo. A mi hija no le gusta, ella sabe tejer. Y a mi nieta le llama la atención, ella sabe todo...Yo creo que es un “don” yo veo que uno lo hereda, esto lo lleva en la sangre..."

Victoria Haydee Reyes Araneda, Nontuela Alto, Futrono

“...Los diseños son antiguos, el Palin, la ruka, las comunidades. Ese va en el makün, el palin. Eso es lo que yo hago y lo que veía a mi abuela hacer...El diseño de comunidades en conflicto puede ir en una piccera a veces puede ir en el trariwe. Por qué aveces la persona anda buscando fuerzas porque ha estado en conflictos y buscan la fuerza...Cuando se van juntando las comunidades en diseño van hacia abajo, como en cadena, porque al lado van generando conflicto...Eso lo usan mucho en las mantas y la ruka, también en los trariwe. El traspaso de diseños fue por familias y conversaciones, así lo aprendi yo. También andando de jornada de Prodemu, esa jornada vienen a capacitar a tres grupos de mujeres, nos juntaban en la Misión y ahí nosotros preguntábamos qué eran los diseños. Lo dibujaban en la pizarra y ahí lo ibamos copiando y se va replicando y de ahí se va traspasado y se lleva a otras comunidades... Igual que los colores porque cualquier color no va a ir en estos diseños. “Comunidades” deben ir con verdedito o café, porque las comunidades están con la tierra y los arbolitos.La ruka igual café. Y en conflicto va el azul con el rojo andan pidiendo ayuda. Y así se van armando más diseños y uno va armando..."

Sofía Aidee Llaitul Pichuncheo, Pulotre, San Juan de la Costa

Sofía Aidee Llaitul Pichuncheo, Pulotre, San Juan de la Costa

La perdida

La perdida

“...Acá en nuestro territorio los makün se iban a comprar a Temuco. Nuestro tukuluwün se compraba completo allá, y, claro, de allá se traían otras simbologías, otros tipos de tejidos, y pasó en todas las áreas, tanto en nuestro mapudungun también, en el momento que se quiso llevar a libros, escribirlo, ahí se produjo ese cambio y es como un libro que corrió para otros territorios. Y así se fue perdiendo el significado. Se generaron los cambios..."

Margoth Huanquil Compayante, Lof de Külche Mapu (salto de Agua), Lanco

“...Los espíritus los am, pu- am son femeninos, masculinos, jóvenes y ancianos, tienen 4 identidades. Pero con la cultura occidental se marca el patriarcado. Hay roles y cosas para ciertas personas. Y eso antes no era, eso de las autoridades ancestrales...Todas las personas cumplían un rol y no había una persona que fuera más que otra.... Mi küpalme viene de linaje materno y es tejedora. Antiguamente era valorizado por la cualidad que tuviera...Los antiguos se respetaban, por qué tenían que tener conocimiento, por ejemplo la anciana tenía que saber de hierba o de tejido. Entonces cuando llegaba a la edad de anciana era maestra, entonces cuando llega a la edad de anciana se consagra como rol de autoridad... por un lado para el mapuche esta el tüwun y esta el küpalme. El tüwun es de donde vienes de donde viene tu familia, tu abuela tu bisabuela y puedes buscarlo así, por distintas generaciones para atrás.El küpalme también, pero eso es de la cualidad que tiene la familia, entonces las mujeres tienen ese küpalme de tejedoras, en esa familia...Entonces el tejido es lo que se mantienen. Persiste, resiste... No todos eran machi sino el machi tendría que saber de todo. Entonces habían particulares que sabían una especialidad. Como parteras, componedores de huesos, y así para cada cosas. Telar, hilanderías, Entonces en cada oficio habían expertas de las áreas. A eso me refiero cuando digo autoridad me refiero a expertos, por que ahora se habla de autoridad por que esta reconocido por la CONADI. Antiguamente lo reconocían las personas, a esa persona que se especializaba en algo...”

Yasna Lobos Manquel ,
Los Pellines.
Valdivia

“...En los territorios se ha perdido derechamente los artesanos, por qué ya nadie le da importancia a la cultura. Ya que quien le da identidad a un país no es un artista, es el artesano. El artesano mantiene algo que es muy típico y tradicional...”

Lorena Pineda Perez,
Cuyan, San Jose de la Mariquina

“...Trato más de usar los colores de mis ovejas, sin teñir, los colores oscuros en todos sus colores, y blancos. O colores matizados por qué cuando las ovejas están mas viejitas no salen los colores oscuros oscuros, los colores oscuros son cuando las ovejas son nuevas. Acá han disminuido mucho las plantas, el pastos, se ha perdido los esteros...”

Frida Fernández Huechante,
Linguento, San José de la Mariquina

“... a mi no me gusta decir este textil significa esto, no, por que es mucho más profundo el significado de cada ñimin y así mismo pasa con los apellidos...Las palabras como Murki que es la harina son palabras, pero en apellidos símbolos o lugares tienen un

significado mas profundo por ejemplo acá el Lof de Külche, Külche es la guata, es el vientre, pero no es solamente eso, es como decir que de ahí emanó mucha sabiduría hay nacen nuestros hijos. Entonces antes de los españoles, este era un sector de mucha sabiduría y quizás ahí salió sabiduría al Puelmapu, para la zona del lafquenmapu, entonces fue un Lof muy importante y claro se ha perdido mucha sabiduría, las iglesias, el estado mismo que hace que el Palin sea un torneo, un deporte competitivo y no es eso, eso era un momento de juntarse. A mí eso me duele mucho...”

Margoth Huanquil Compayante,
Lof de Külche Mapu (salto de Agua), Lanco

“... El münolonko son distintos en cada territorio.Cada territorio tiene su sabiduría, pero si ahora me preguntan a mí qué color uso, que münolonko, el azul, mi faja también es azul..Pero creo que es de cada persona, a mí me lo entregaron en un sueño, es distinto cuando lo entregan en un sueño. Para mi refleja, claridad, refleja vida, refleja el cielo. Refleja nuestro conocimiento...Eso nos paso a muchas en el relmu, sabíamos que estábamos tejiendo el telar más grande del mundo, pero pocas sabíamos por que estábamos todas con distintos colores...”

Silvia Painiqueo,
Comunidad Mariano Linconao, Llamuco Bajo, Vilcun

“...Yo no sé mucho que significan los símbolos me van saliendo no más. Y nunca he podido estudiar los significados, se ha perdido mucho, casi nadie sabe...El daño mas grande que se ha hecho es perder el significado de cada territorio, de cada comunidad, cada familia tiene su significado en el diseño y eso se ha perdido...Por qué no lo han traspasado a las nuevas generaciones...”

Cristina Millan Pilkinao,
Comunidad José Alonkeo, Llamuco Alto, Vilcun

“...Antes mi abuelita hablaba en su lengua. Ahora no, quizás muchos ahora nos vestimos con todas las cosas, pero no sabemos nada. En las ceremonias tampoco se habla en mapudungun. Por qué las personas antiguas no entregaron sus conocimientos...estuvimos en un récord del telar a nivel nacional y ahí vi que se perdió todo. Los cantos todos. Los rituales. A mí me llamo la atención, por que todas andábamos vestidas pero por debajo, estábamos como con un disfraz, por que por dentro nadie sabía nada. Lo único que teníamos en común era el tejido por qué eso lo llevamos en la sangre. En cuanto al lenguaje a cómo se expresaban a los rituales, nada. Y la gran mayoría...Creo que como 10 personas de 500 mujeres que realizaron los rituales, ellas eran temuquences. Ellas eran antiguas. Y ahí comentamos entre nosotras que se esta perdiendo.Yo pregunte a muchas y todas coincidían en que no sabían el significado de los diseños..Yo encuentro que se esta perdiendo, todo esto, en el tema de los tejidos,

es solo negocio, el tema de los mismos diseños, los símbolos se están perdiendo, todo se esta perdiendo..tu preguntas y la gente no sabe. Entonces lo que se ve es el negocio del producto ancestral, pero no se ve la profundidad...”

Victoria Reyes Araneda
Nontualas Alto, Futrono

“...Yo creo, que por ejemplo estos pañitos de seda, antes no se usaban, pero esto vienen de muy allá y como acá se perdió la tradición de mapuche huilliche, que se haya perdido por las amenazas que habían, se escondió y nos faltó una maestra. Por ejemplo una maestra machi que era de Temuco y la maestra nos dijo tiene que usar todo esto con paño de esto. Y tiene que usarse pero son pocas las que lo usan...Cambiaron mucho las costumbres que teníamos, nosotros con costumbres que tienen allá otros territorios. La lengua, acá casi sabemos la mitad de la lengua que es temucana y la otra mitad que es huilliche. Es como una mezcla. Los jóvenes por ejemplo se fueron para allá a estudiar la lengua, claro aprendieron, pero la mitad allá y la mitad acá, y eso ellos andan de profesores en las escuelas. Hasta la vestimenta igual ya no es cómo los viejitos antiguos...También las peticiones de los ruegos, por ejemplo el afafán eso acá no se usaban. El huilliche mapuche no hace el afafán. Eso lo trajeron los machis los que fueron a estudiar allá, y según ese afafán es la fuerza que quieren. Nosotros acá tenemos otra petición. Los mapuches de allá son, mapuches araucanos y ellos allá son mas fuertes y acá los huilliches son más tímidos, tienen más vergüenza. Vienen de otras afuera de otro comunidades apoyarnos y con eso somos más fuertes...Son muy distintos. Allá son más ceremonias de machis allá, acá recién se están levantando los machis...Antes acá habían machis...”

Sofia Aidee Llaitul Pichuncheo,
Pulotre, San Juan de la Costa

“...Eso que te decía de los cerros es Trentren; la tierra y el mar es kaikai de las aguas, entonces acá se les dice a todos los cerros que tienen la patita para el mar; esos son trentren. El cerro de Corral ese tiene cortadas las patitas, por el maremoto y por la carretera; eso es lo que cortan aquí, han cortado todos los Trentren, por las carreteras. Acá entre Pilolcura y San José aun no hay carreteras, entonces acá los territorios tienen mucha energía; este territorio está vivo porque no está tan intervenido...el parque Oncol es más poderoso porque tiene más patas que le llegan al mar y al río por este otro lado. Entonces, de esa magnitud son los problemas ambientales, pero acá es más transversal, porque es toda la cultura que se está muriendo, digamos, por todas estas intervenciones. La subsistencia de la cultura es lo que se está jugando acá; es la defensa del territorio(...) si uno defiende los trentren y defiende esta Mapu es porque aquí está toda la energía y se puede recurrir a ella, todavía...”

Yasna Lobos Manquel ,
Los Pellines,
Valdivia

Tejedoras del wallmapu

“...Mi labor como mujer es mantener este oficio del tejido, poder enseñar lo más que pueda, sin mantener ningún tipo de restricciones en mis conocimientos. Porque si yo no lo entrego ahora, más adelante va a ser más difícil, porque yo no sé cuánto más voy a vivir..El mundo va muy rápido. Siempre me hago la pregunta cuál es mejor; si unirse al sistema o luchar contra el sistema; es compleja la respuesta...Yo visualizo un futuro en que los oficios se mantengan, porque si no, perdemos la identidad como país. Y se está perdiendo. Entonces mi quehacer es una forma de resistir...”

Lorena Pineda Perez,
Cuyan, San Jose de la Mariquina

“...Yo creo que la conecta con su memoria de niña el tejer. Yo creo que las cosas a uno le evocan algo; para mí el tejido en telar siempre me va a evocar a mi mamá y siempre me va a ligar a mi mamá. Por eso yo creo que es una memoria emotiva con la actividad que haces; creo que sí te conecta con eso, con tus hermanas, con tu mamá...Yo por eso creo que el tejido era más en silencio; es más meditativo. Y esa es la terapia...”

Katelin Soto Barria,
Quetro, Curaco de Vélez

“...Uno como mapuche nunca puede perder eso, tiene que luchar siempre. Para que siga reconociendo la identidad del mapuche. La resistencia ya está, ya se empoderó de nosotros...ocupo mis vestimentas siempre. Yo me siento orgullosa de ser mujer Pehuenche...”

Rosa Meliñir Cayuqueo,
Sector de Mitrauquén, Lonquimay

“...La mujer es la que sigue entregando, porque tejer es vida. Algunos lo compran para abrigarse, otros lo compran para usarlo no más, y otros lo usan para actuar. Actúan y lo sacan y lo guardan... Antiguamente los mapuches actuaban, cantaban gratis, entregaban las cosas gratis. Hoy en día cobran por todo y cobran caro...Cuando uno tiene un don, debe entregarlo para que otros aprendan, por qué al enseñar uno comparte...”

Erika Salazar Calfulef,
Sector Amopilmo, San Juan de la Costa.

“...Bueno, con mi artesanía gano mi kulliñ y demuestro mi sabiduría como lawentuchefe. El abuelito Huenteano me protege y mañum a este mapu, por ser protegidos darne la fuerza y seguir adelante luchando por la vida, por lo espiritual, por lo material y pedirle al mapu que no tropecemos, pedirle la sabiduría a Chao Dios que sigamos con la espiritualidad...”

Sofía Aidee Cheintul Pichuncheo,
Pulotre, San Juan de la Costa

“...Yo resisto porque llevo algo adentro de mí, llevo 20 años tejiendo y es porque me gusta. Esto es algo que yo heredé, es algo de la tierra, es amor a esta tierra, es todo y por eso resisto, porque es tierra. Mi bandera es mi telar, son mis lanas...”

Victoria Reyes Araneda,
Nontualas Alto, Futrono

“...Mantener la tradición antigua es una forma de resistir; porque una mujer que sabe tejer y sabe ñimikar está colaborando con su cultura, con la cosmovisión mapuche, que siempre ha formado parte de este pueblo, y para formar parte de este pueblo debe trabajar en el ñimin, porque es un lenguaje; se mantiene la lengua viva...”

Silvia Painiqueo,
Comunidad Mariano Linconao, Llamuco Bajo, Vilcun

“...Para mí, mi misión es tejer; tejer a telar. En eso estoy hace muchos años, ya sea tejiendo o enseñando. Es identidad, es una cualidad, es ir viviendo. Es el orgullo; a mí me gusta tejer, en estos tiempos, que aún se teja...Es un arte, me genera economía. Es terapéutico, me calma, me relaja...Nunca nadie me ha preguntado de esto...”

Yasna Lobos Manquel ,
Los Pellines, Valdivia

“...Ser mujer tejedora de primera era recordar a la familia, a mis antepasados, hoy en día es ser más reconocida porque estoy rescatando algo del pasado...Mantener viva lo que es la cultura; en mi caso es mantener el fogón, aunque a veces no lo tengo prendido, pero tener mi fogón, tener mis ovejas, mi tierra, el alimento, la harina tostada. Hacer esas cosas en el diario vivir. Todo lo que viene desde la herencia familiar en todo sentido no se pierda...Ya pelear con el estado ya es difícil, porque siempre va a ser el bien mayor, como acá el tema de la carretera...”

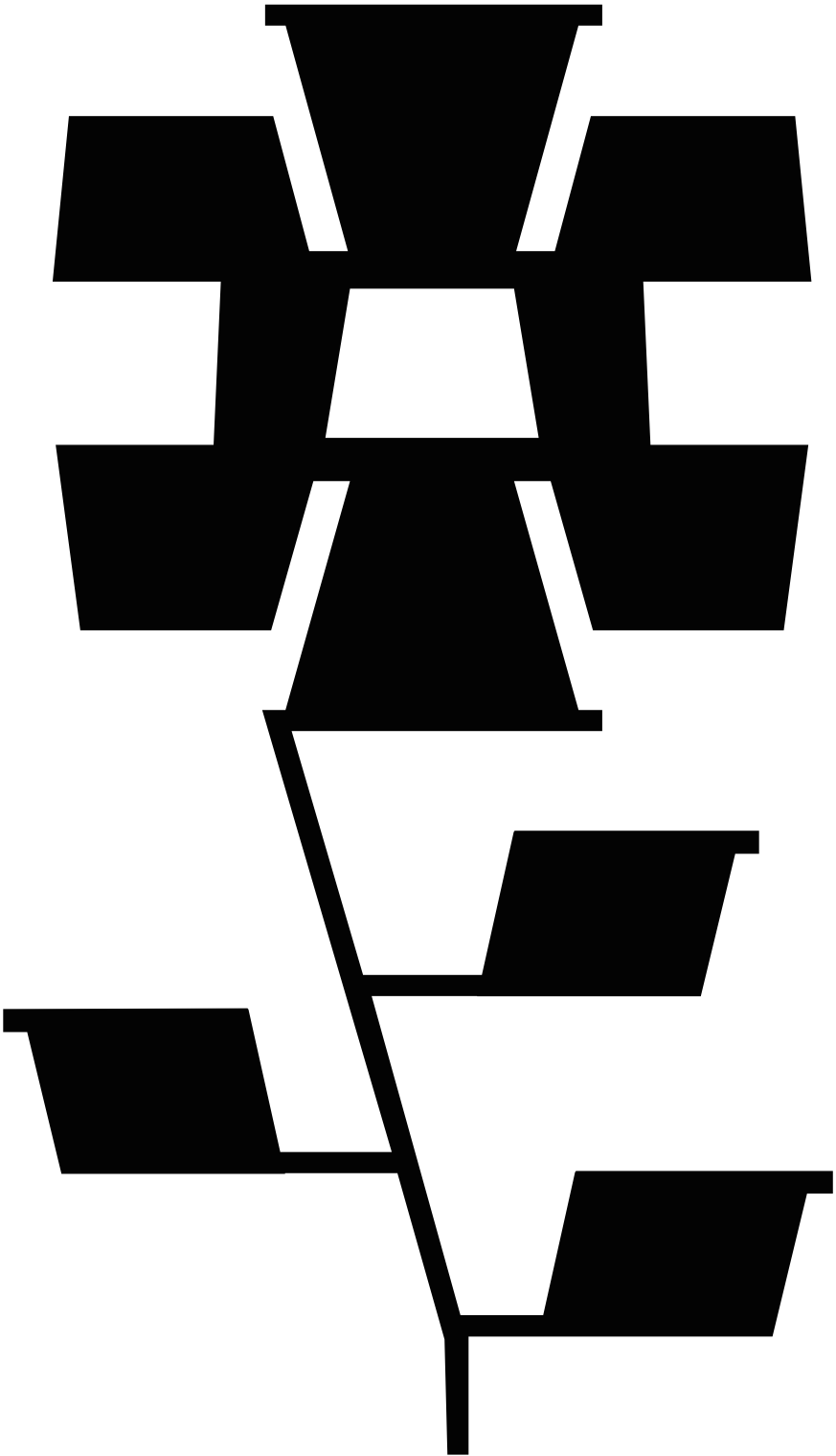
Frida Fernández Huechante,
Linguento, San José de la Mariquina

“...Yo veo como resistencia el tejer; a través del conocimiento y cómo transmitirlo a otras ñañas. La lucha para mí diaria es también resistencia; seguir cultivando la tierra es resistencia. Tratar de transmitir lo poco y nada que yo sé. Hablar y decir las cosas... Resistir hacia las plantaciones forestales, que nos van secando nuestras aguas. Y estar consciente de todo eso y transmitirlo, para mí también es resistencia, resistir frente a todo esto. La lucha es con altos y bajos, hasta uno se enferma psicológicamente, porque es muy fuerte y triste a la vez, y me levanto y sigo. Converso con las ñañas y por eso el tejido es muy importante, porque se recupera uno tejiendo; es por eso que un textil lleva las alegrías, las penas, todo...Yo me considero alguien que va aprendiendo todos los días y eso lo transmito a otros lof...”

Margoth Huanquil Compayante,
Lof de Külche Mapu (salto de Agua), Lanco

Parte II.

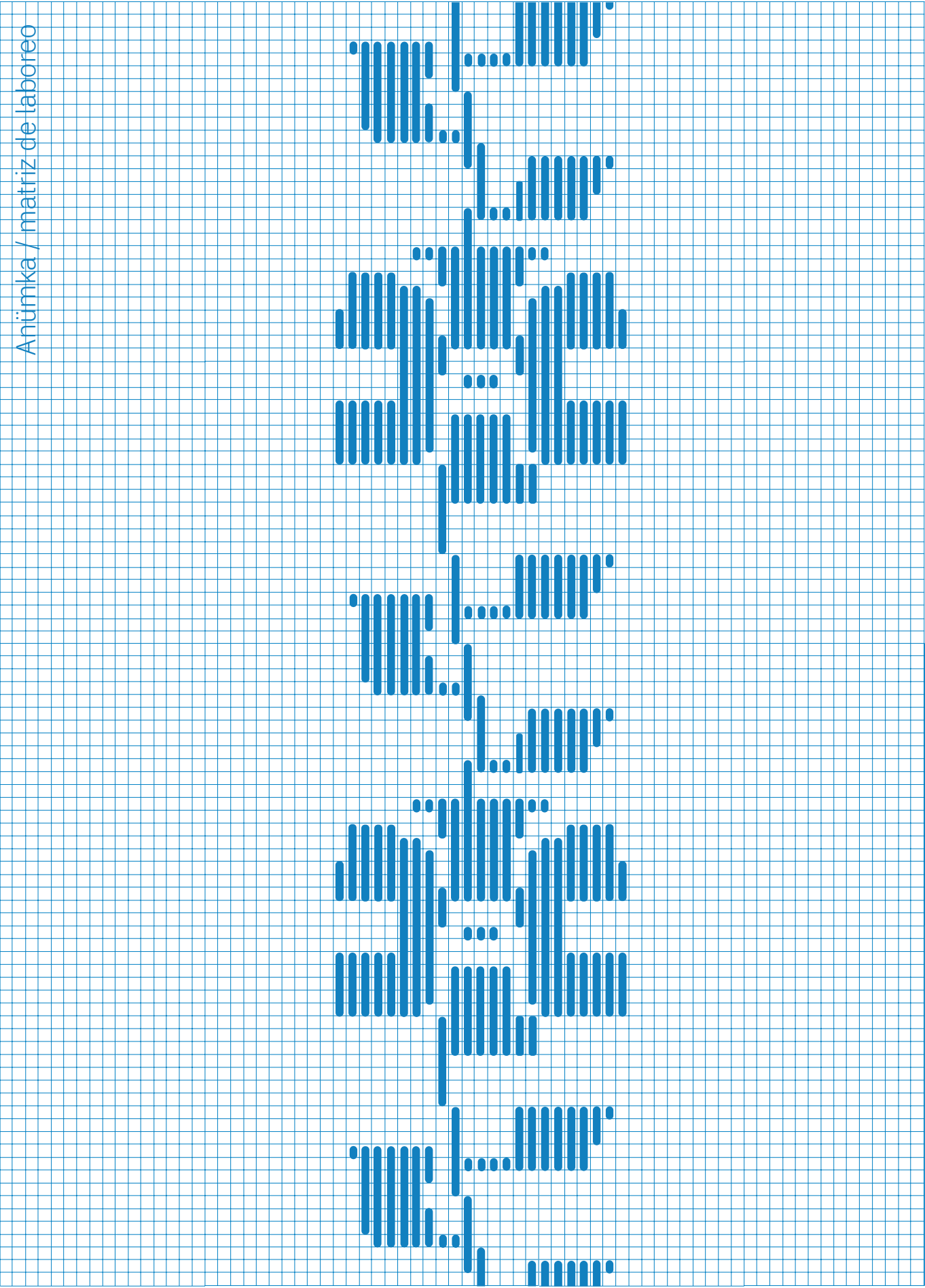
Diseño y patronajes

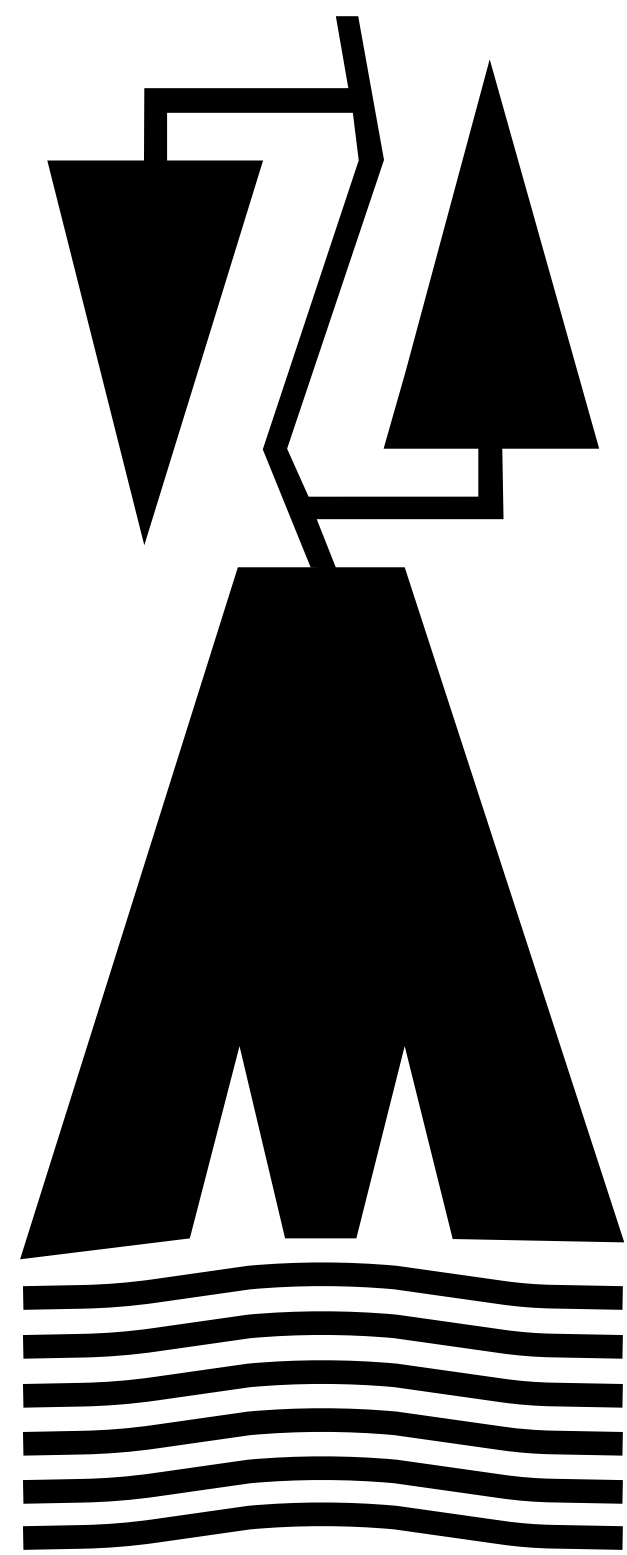


Anümka

Representación de una planta. Su nombre proviene de *anümkan* ("plantar"), a su vez de *anümün*, "asentar" y el sufijo reiterativo *-ka*.

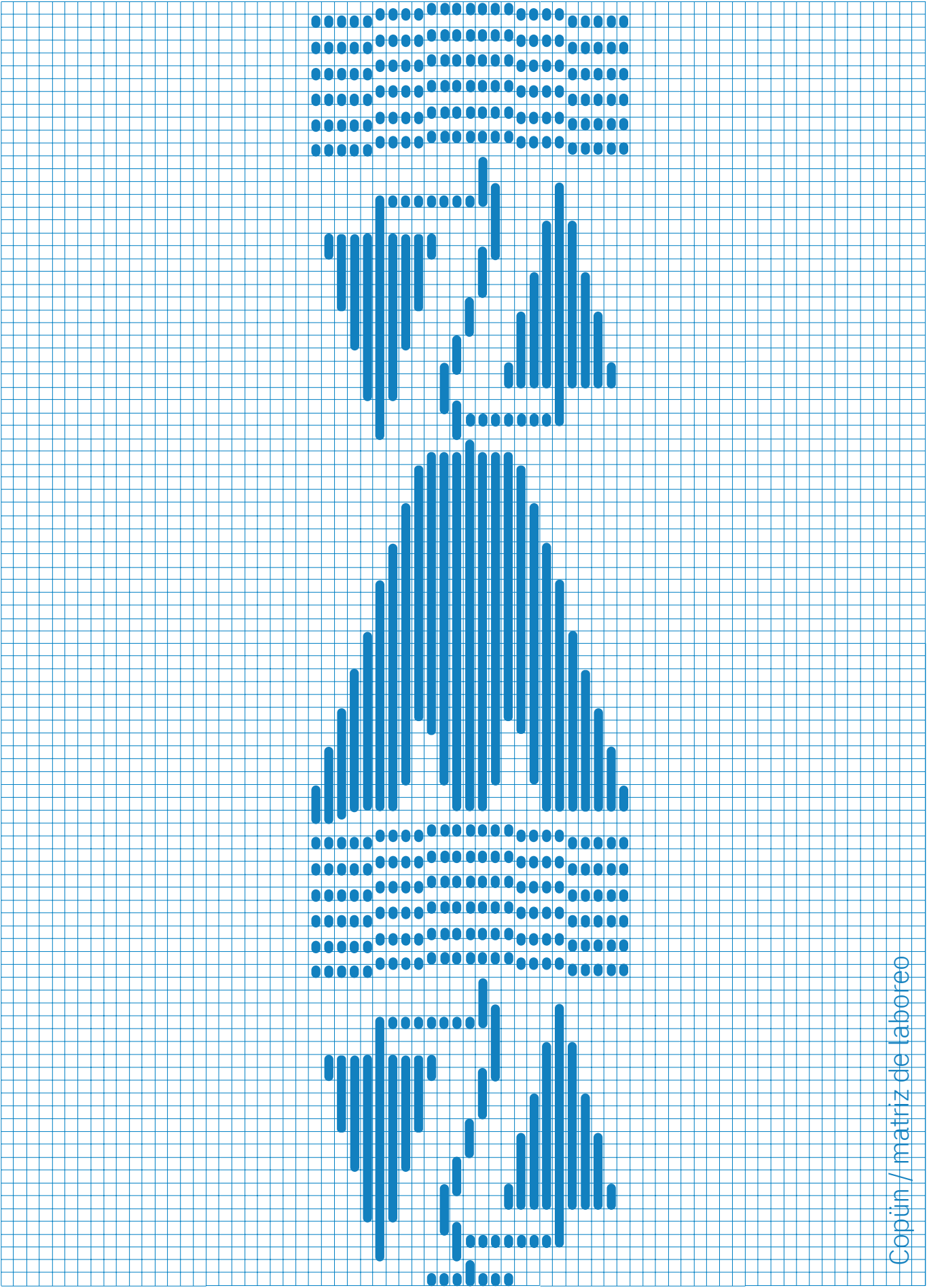
En textilería suele encontrarse la repersentacion de manera aislada de la flor, pero la mayoría de las veces de manera concadenada a compañada de figuras romboides o guías de tallos y hojas como el ejemplo de la fotografía.



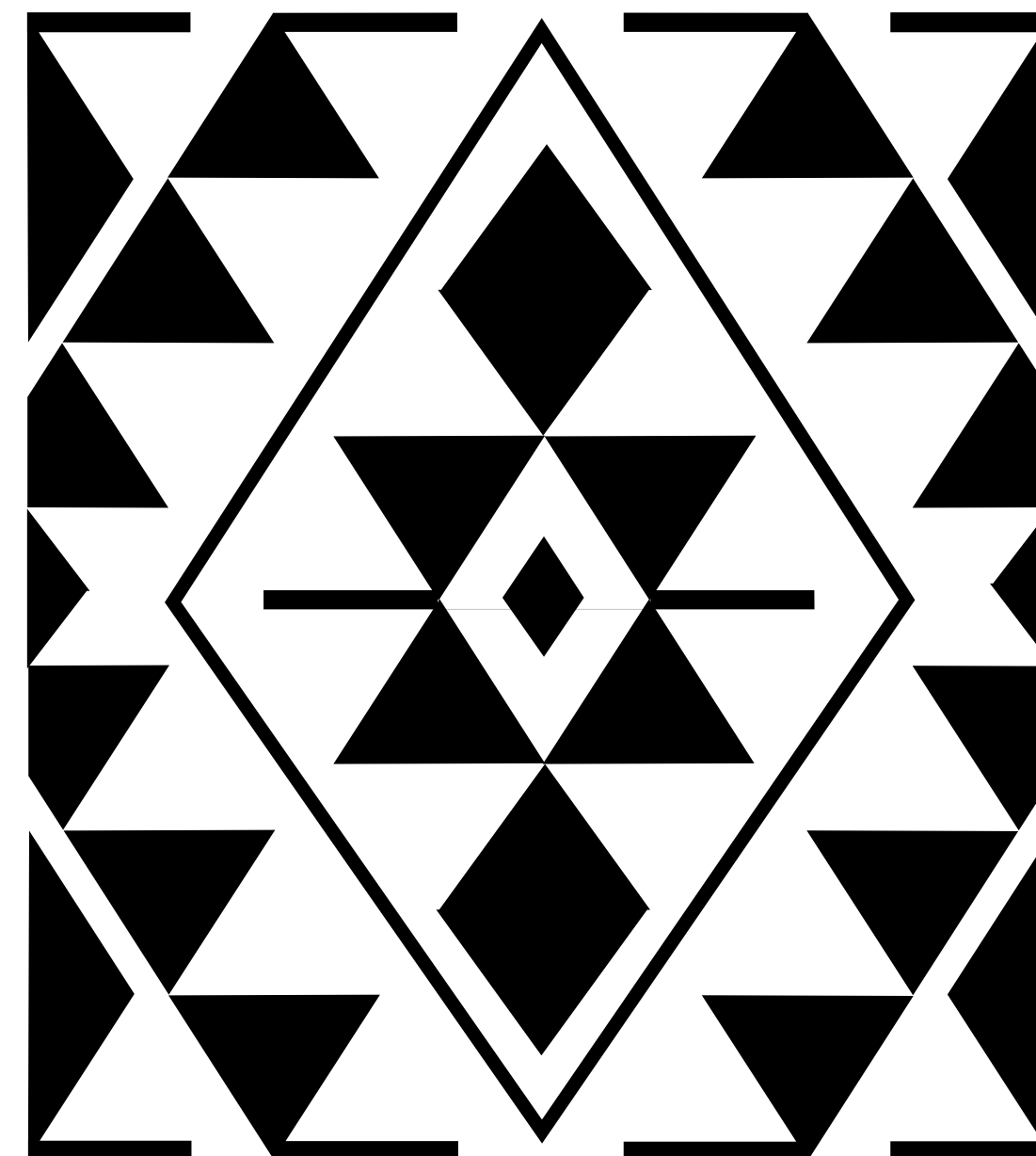


Copün

Copün (estar boca abajo), representación de una flor de copihue. Para el pueblo mapuche, el copihue es una considerada una flor sagrada, símbolo de felicidad, virtud, amistad y gratitud presente en el telar tanto en vestimentas de uso cotidiano como ceremonial.

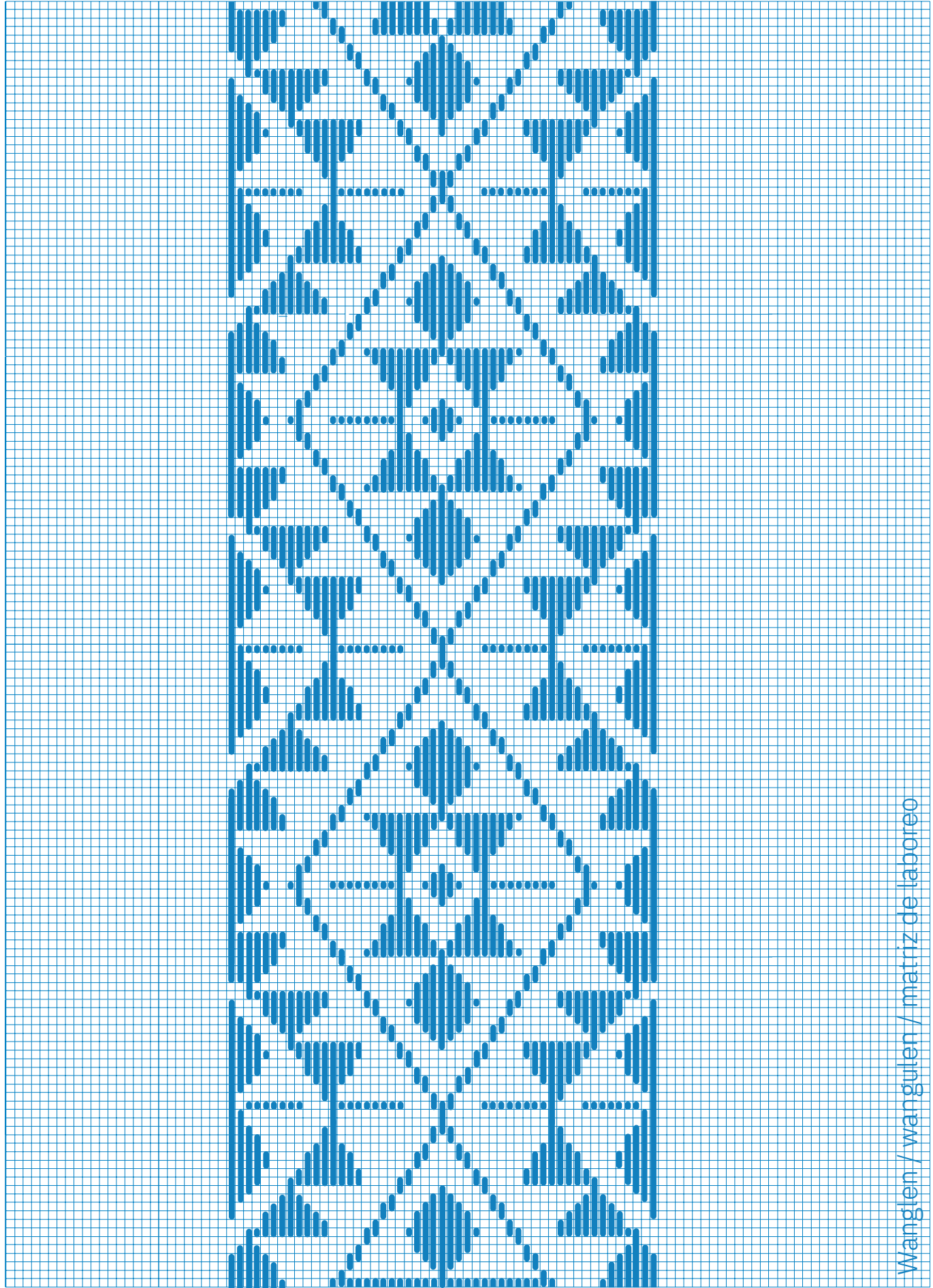


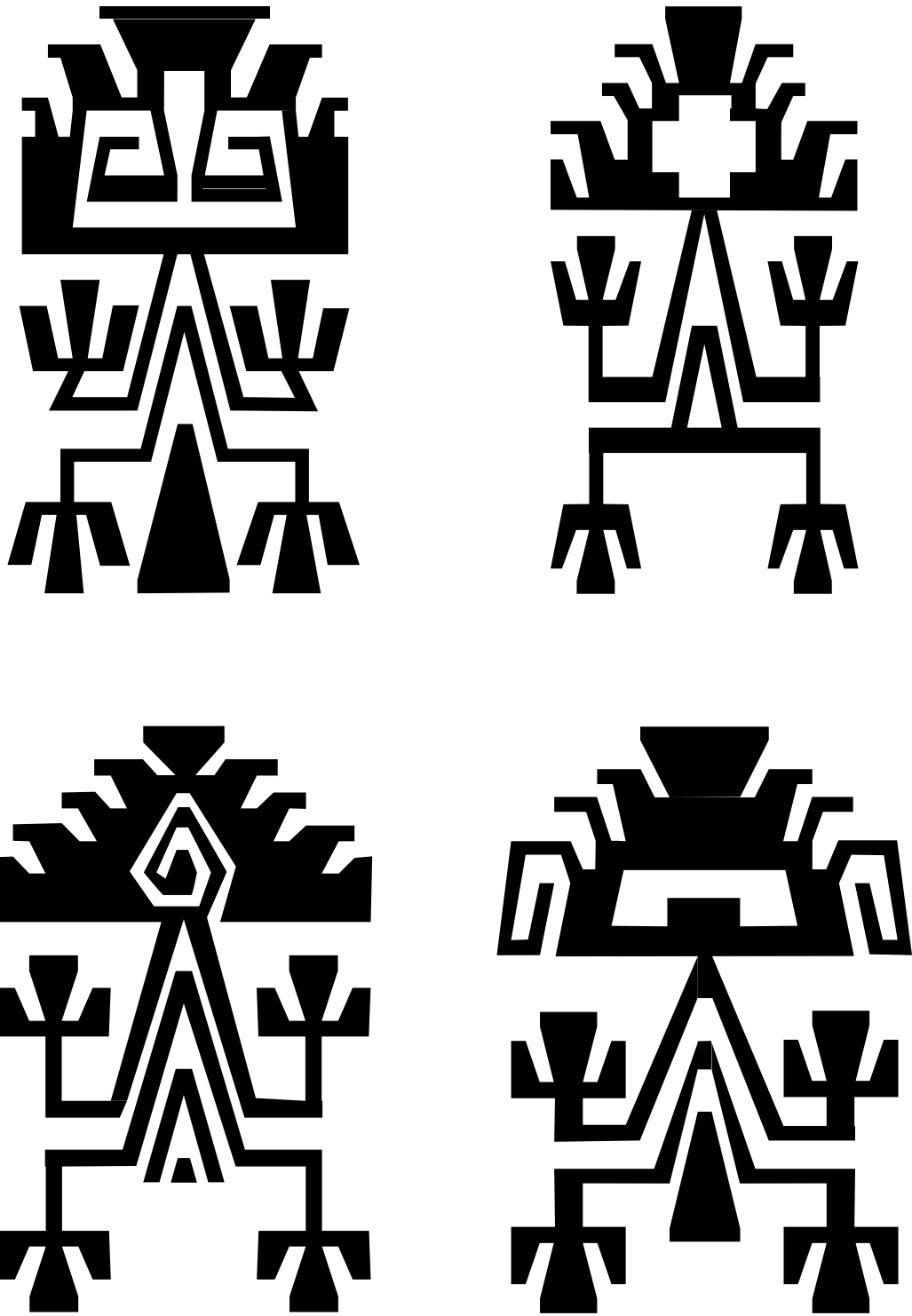
Copün / matriz de laboreo



Wanglen / wangulen

Estas figuras en general representan a una estrella, la que simboliza a la energía femenina que está en el Wenu mapu, responsable del origen de la humanidad. Representa vida y muerte. Cuando nace una estrella, nace una persona y cuando cae una estrella, muere una persona.



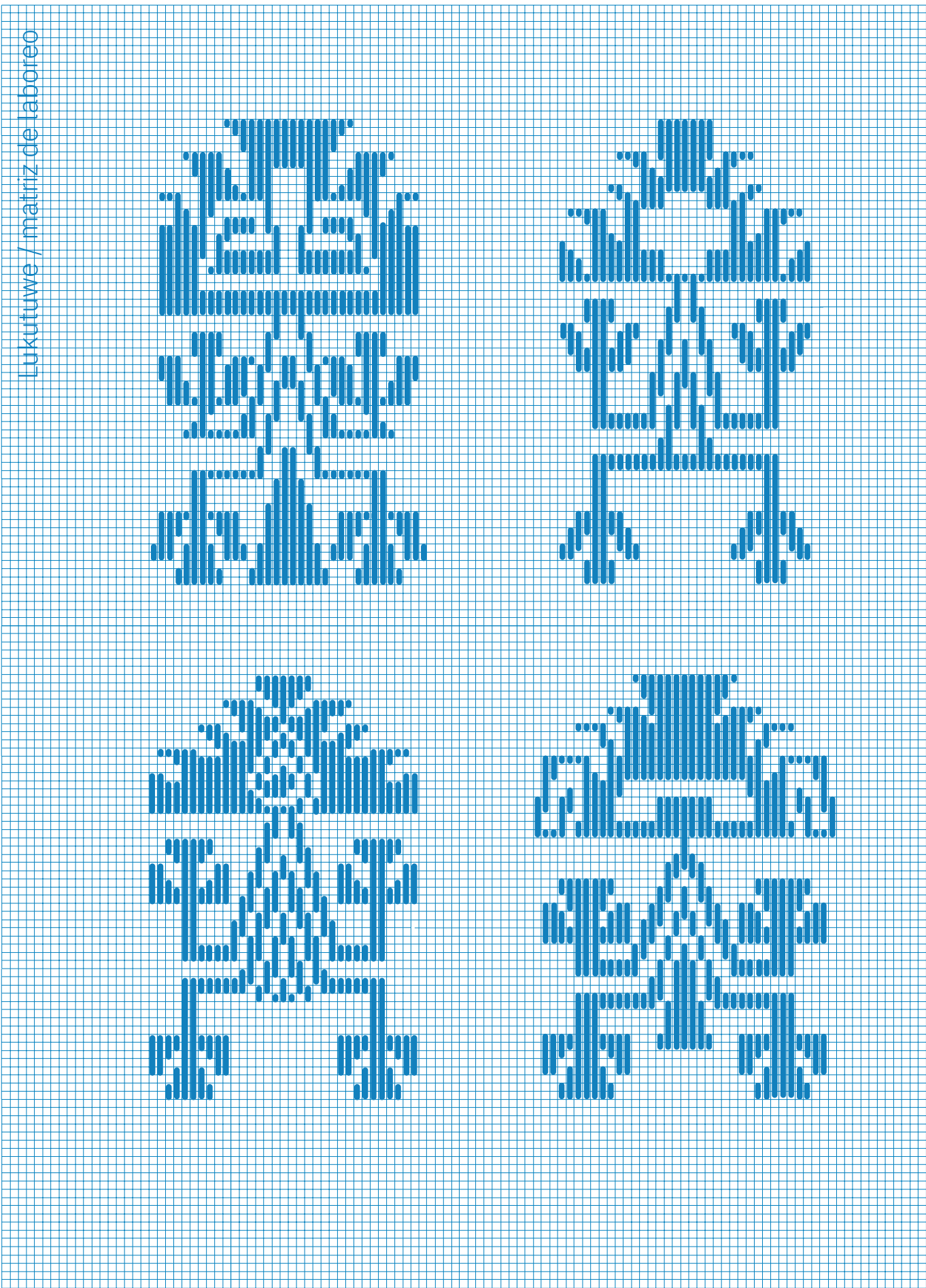


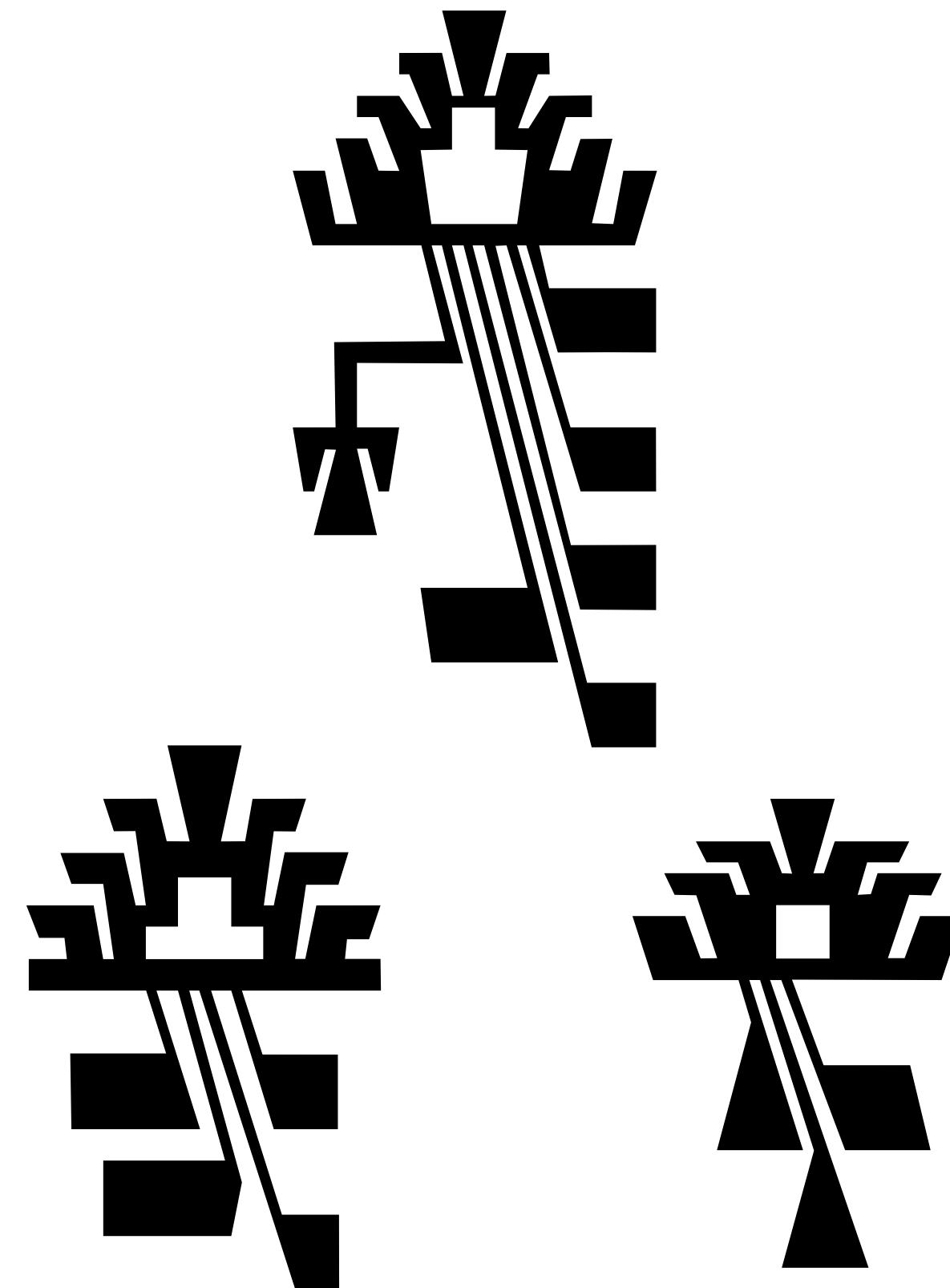
Lukutuwe

El *Lukutuwe* (lugar donde se arrodilla), denominado también *lukutuel* (arrodillado), es un símbolo antropomorfo, Consistenete en una figura compuesta por un corte en desdoblamiento vertical, compuesto por longo, cabeza, cuerpo, corazón y *Puñontrewa* ("Las huellas que deja el perro al pisar con sus manos y pies"¹)

De acuerdo a las creencias mapuche, el símbolo identifica el ámbito religioso y también al primer ser humano.

¹Cid Lizondo, Margarita (2007). «*Cultura Mapuche* / Introducción». Iconografía Chilena. Ocholibros.

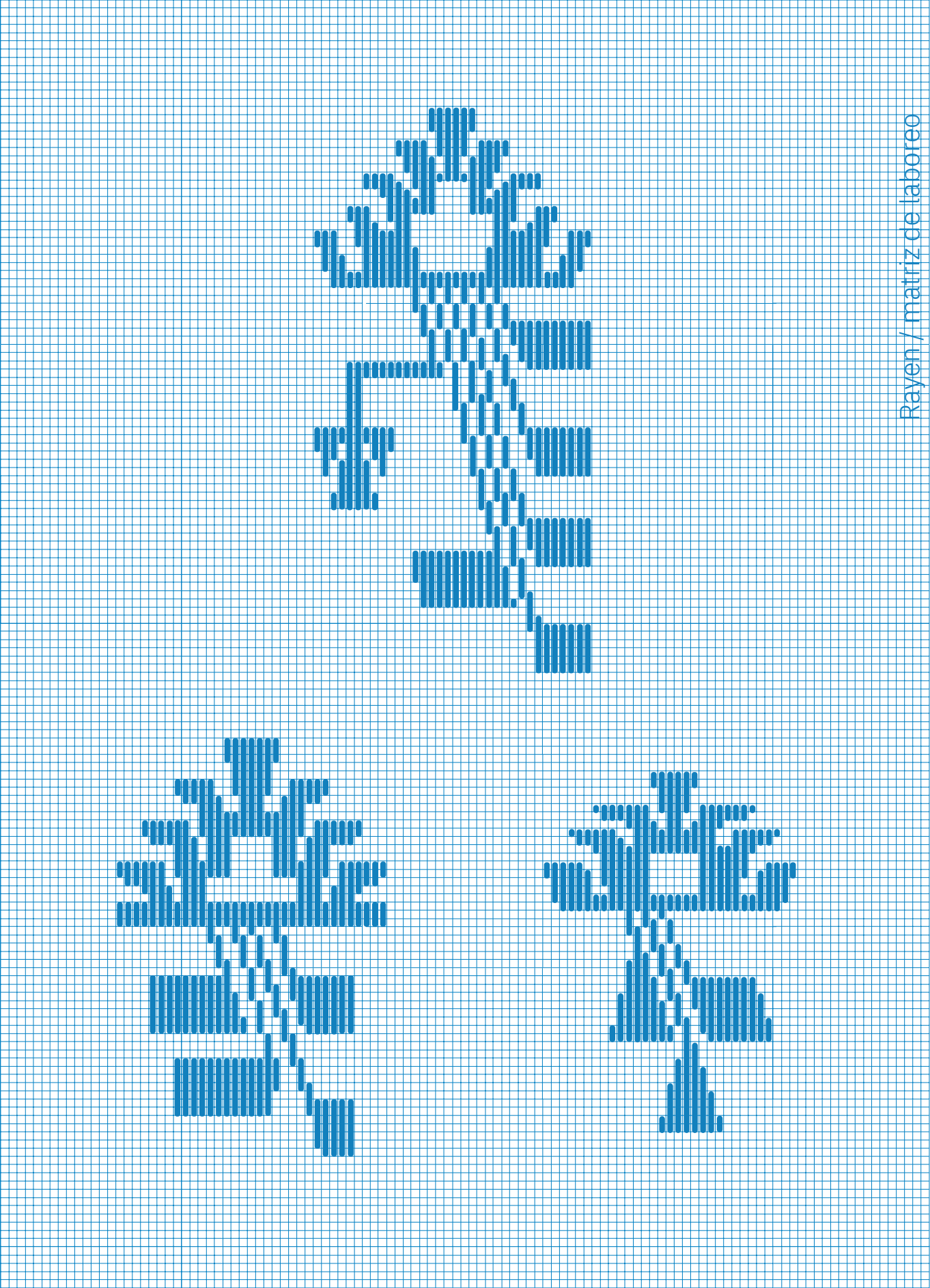




Rayen

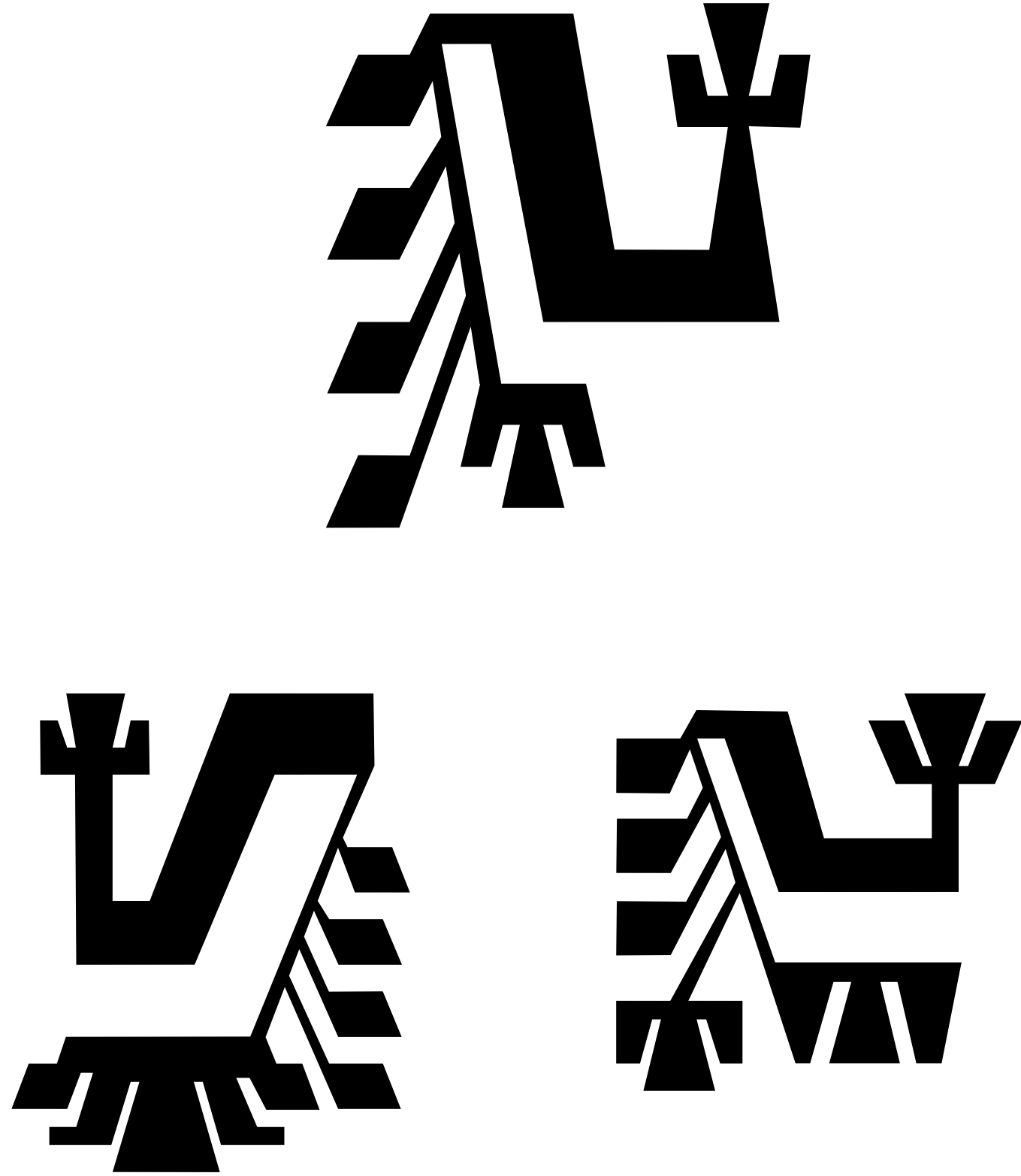
En la iconografía textil mapuche presenta infinidad de diseños que indistintamente representan plantas, flores, hojas y ramas.

El símbolo de *Rayen* es una variable del *Lukutuwe*, símbolo de representación antropomórfica, que da origen a estos signos a través de variables formales como la reflexión, segmentación, rotación o inversión de sus segmentos componentes.



Rayen / matriz de laboreo

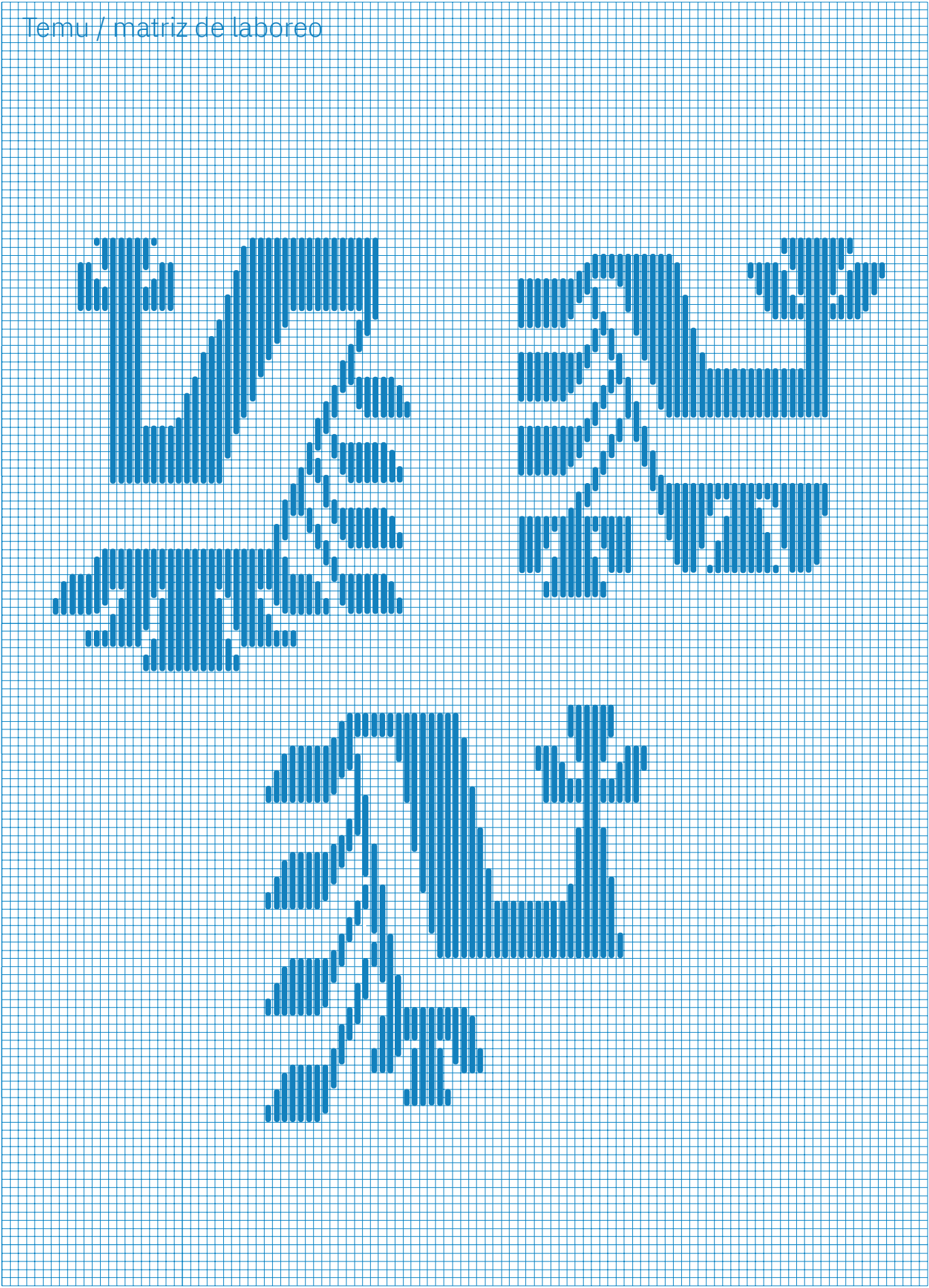


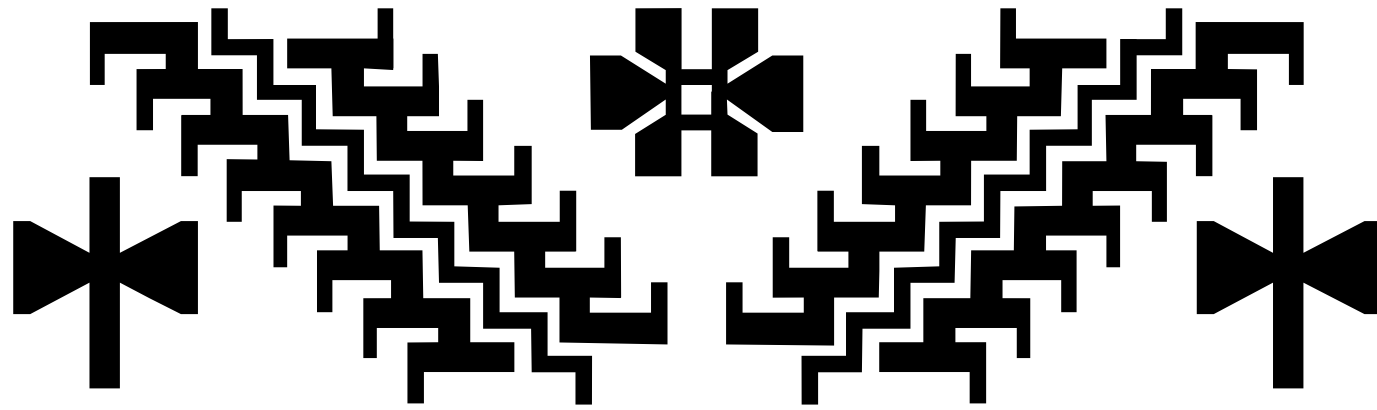
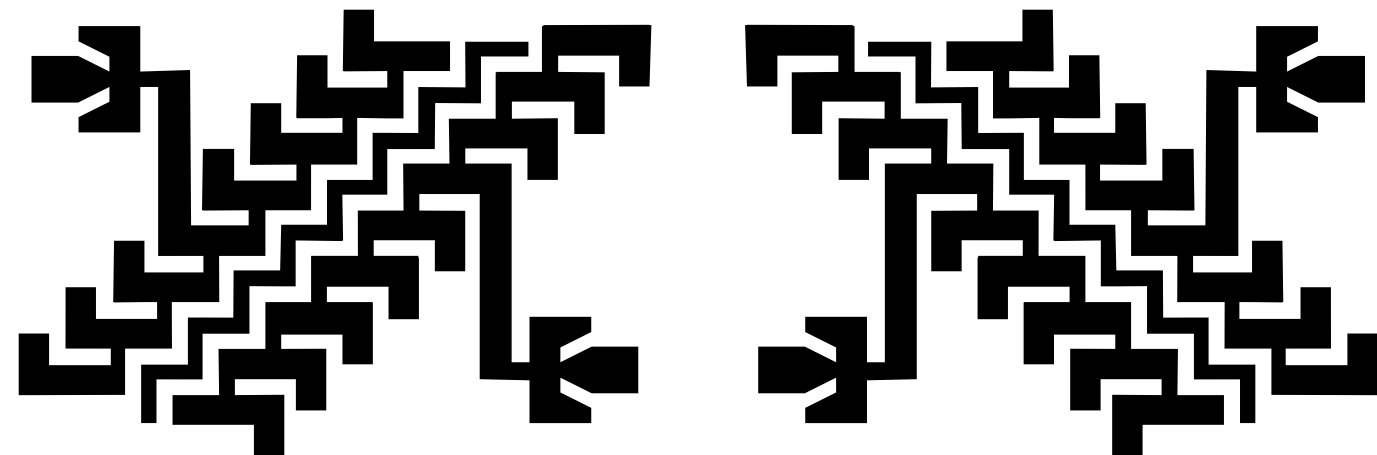
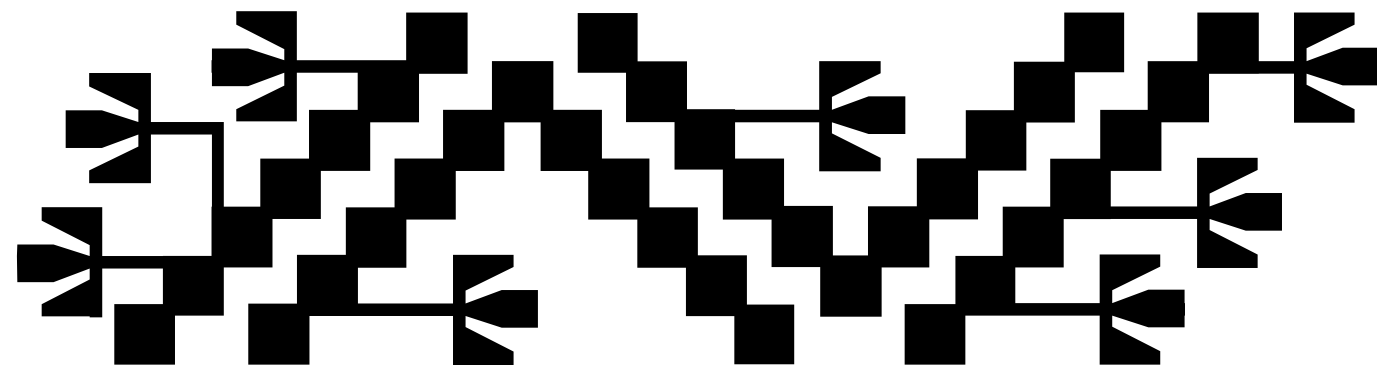
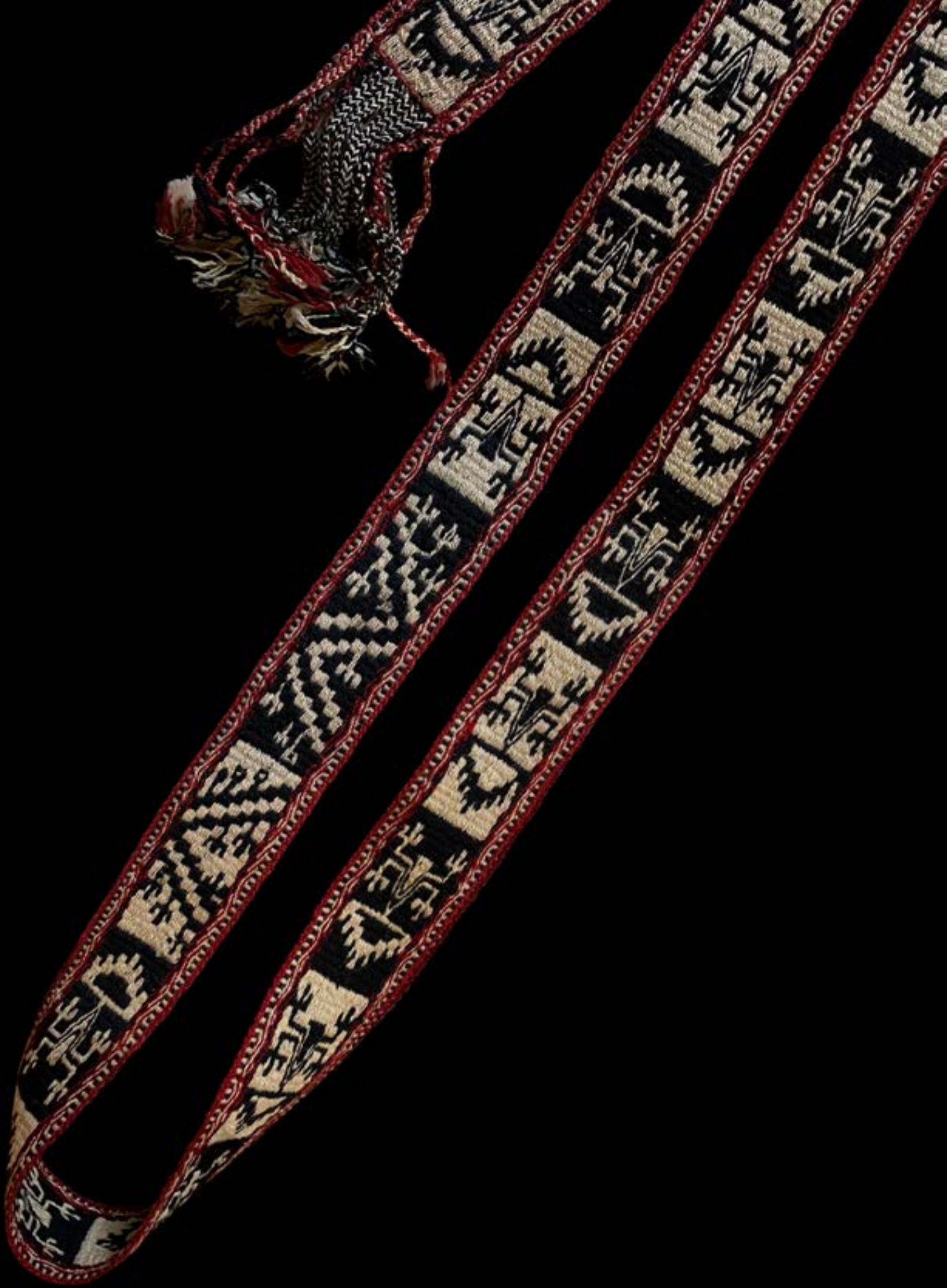


Temu

Figura fitomorfa que representa un *Tému*, que al igual que la figura representativa del Rayen, árbol sagrado que representa la fertilidad y la vida sana. Su forma se desprende del proseso de dislocación o segmentación formal del Lukutuwe

Temu / matriz de laboreo

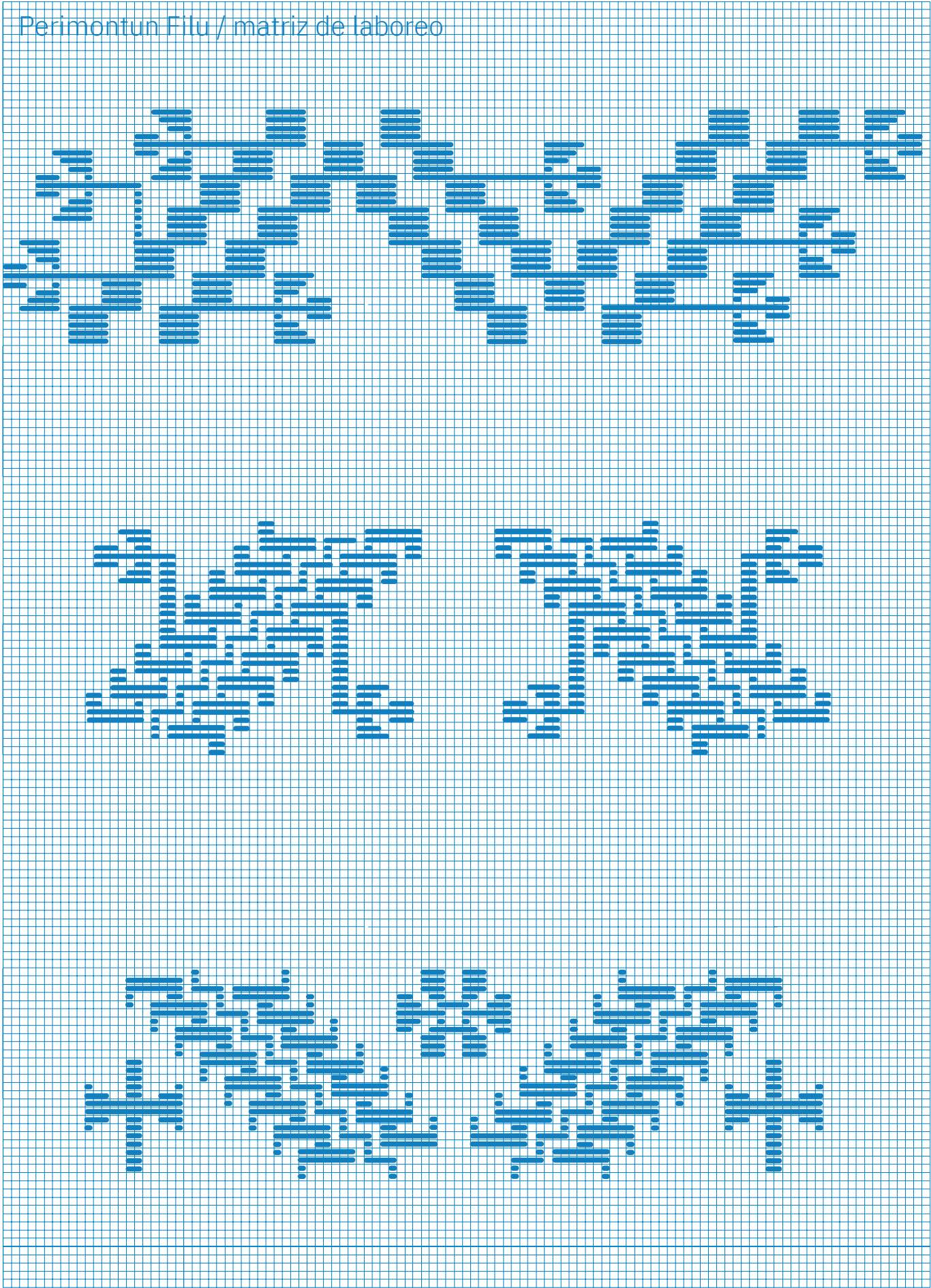


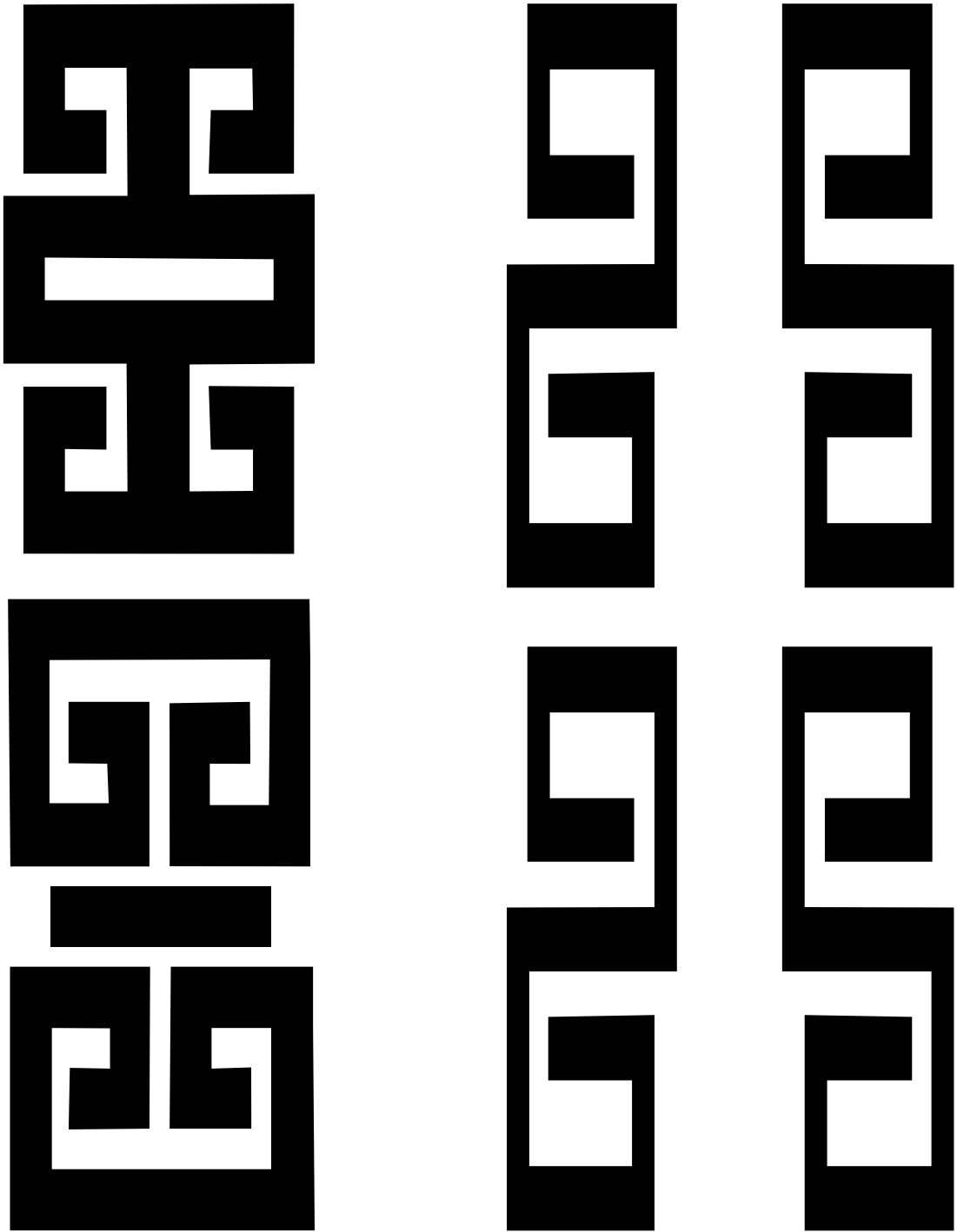


Perimontun Filu

Figura representa a Tren tren y Kai kai vilu y la dualidad entre el wenu mapu (arriba) y el minche mapu (abajo). Se relaciona con las habilidades que tienen las personas para ver cosas que otros no ven o interpretar señales, de allí que la palabra perimontún viene a describir el acto de la visión, como “una señal de la divinidad”, Sánchez C., G. (2016).

Perimontun Filu / matriz de laboreo

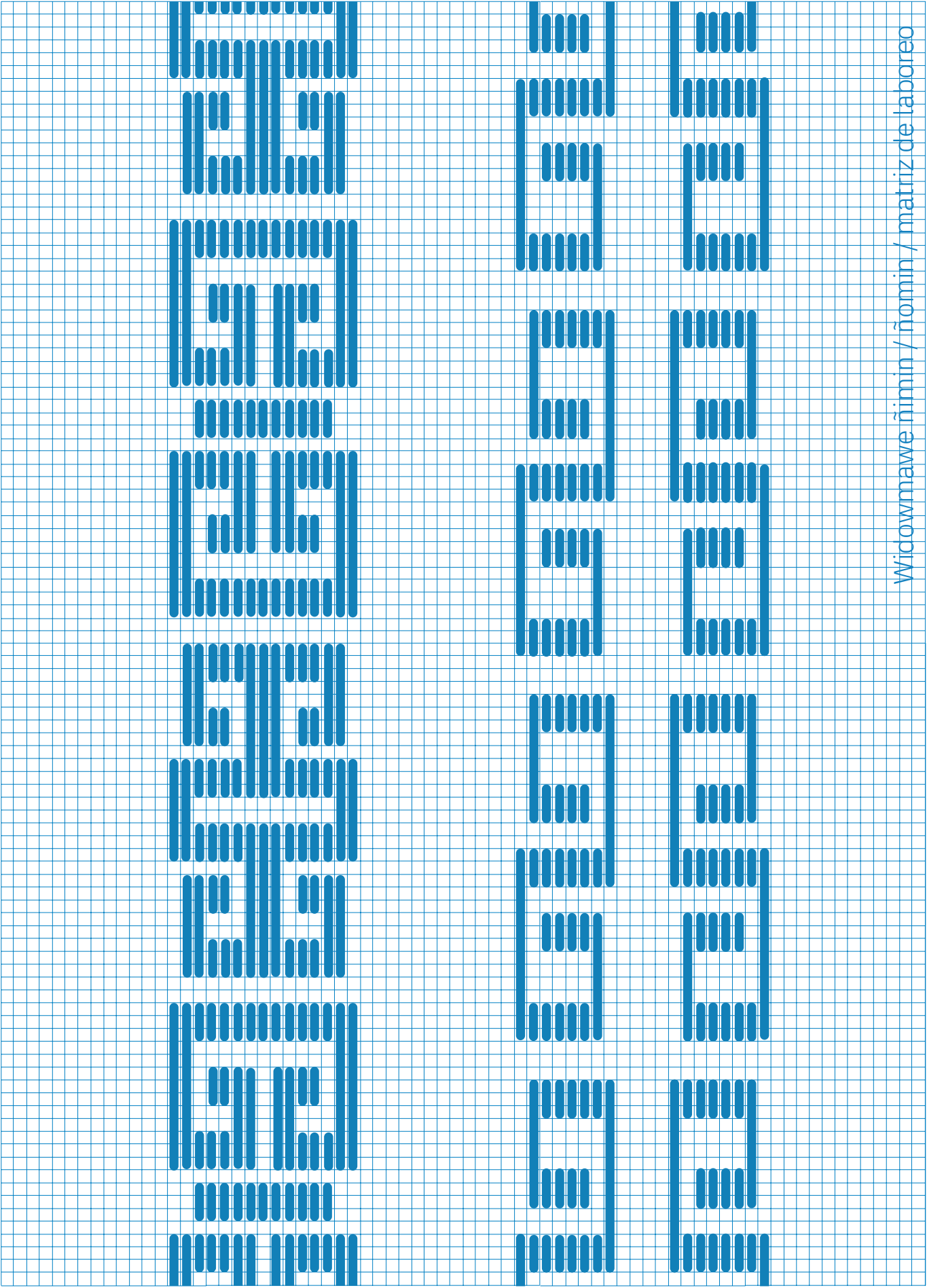




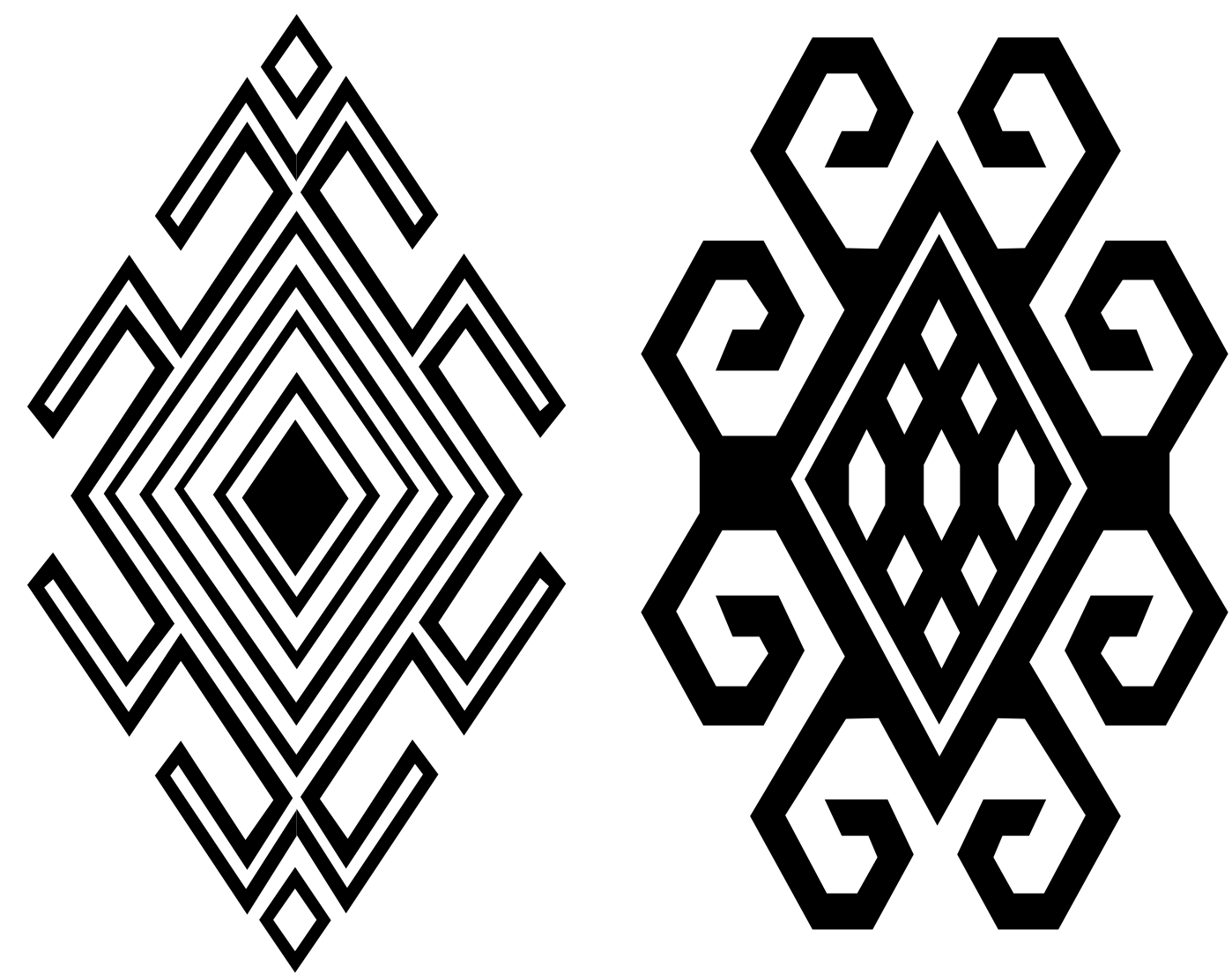
Widowmawe ñimin / ñomin

Es la representación del infinito, como el lugar donde se conecta el espacio con el ser humano, es decir, de la energía que mueve y esta presente en el universo. Es un diseño que se enrolla sobre sí mismo, por lo cual es muy dinámico y también representa un abrazo. Otros significados aluden a ganchos que representan una serpiente, animal de gran importancia en la cultura mapuche. También representa la unión de las familias o unión de parejas.

Otra interpretación esta vinculada con una planta medicinal del tipo enredadera.
En sus trazados puede leerse *“una preparación para el viaje que deberían realizar después de la muerte hacia el mundo de los espíritus ancestrales, ya que esos dibujos laberínticos representaban el camino a recorrer, al que solo sortearían con éxito si lo conocían con antelación”*. (Mastandrea, 2012, p.19)

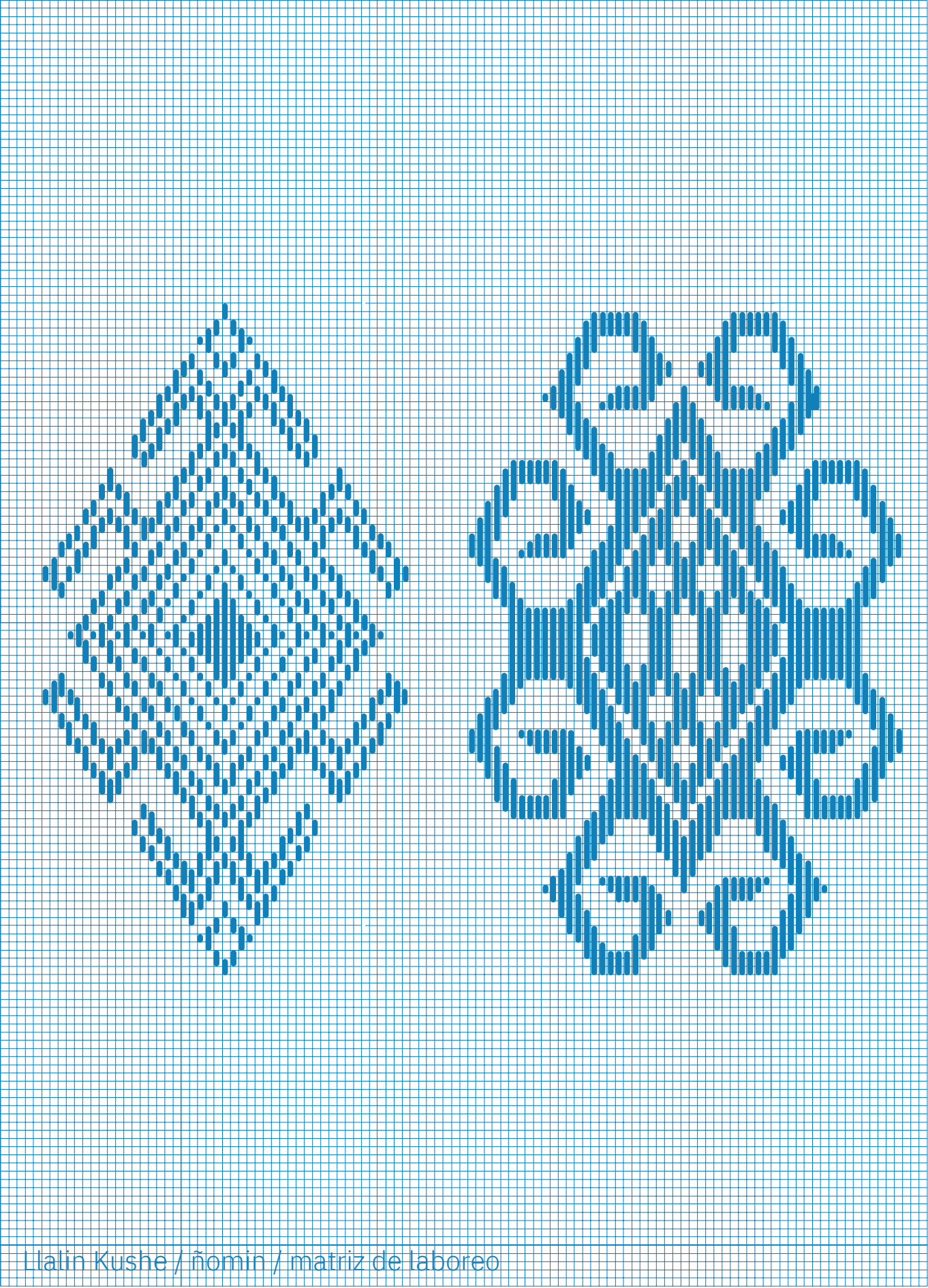


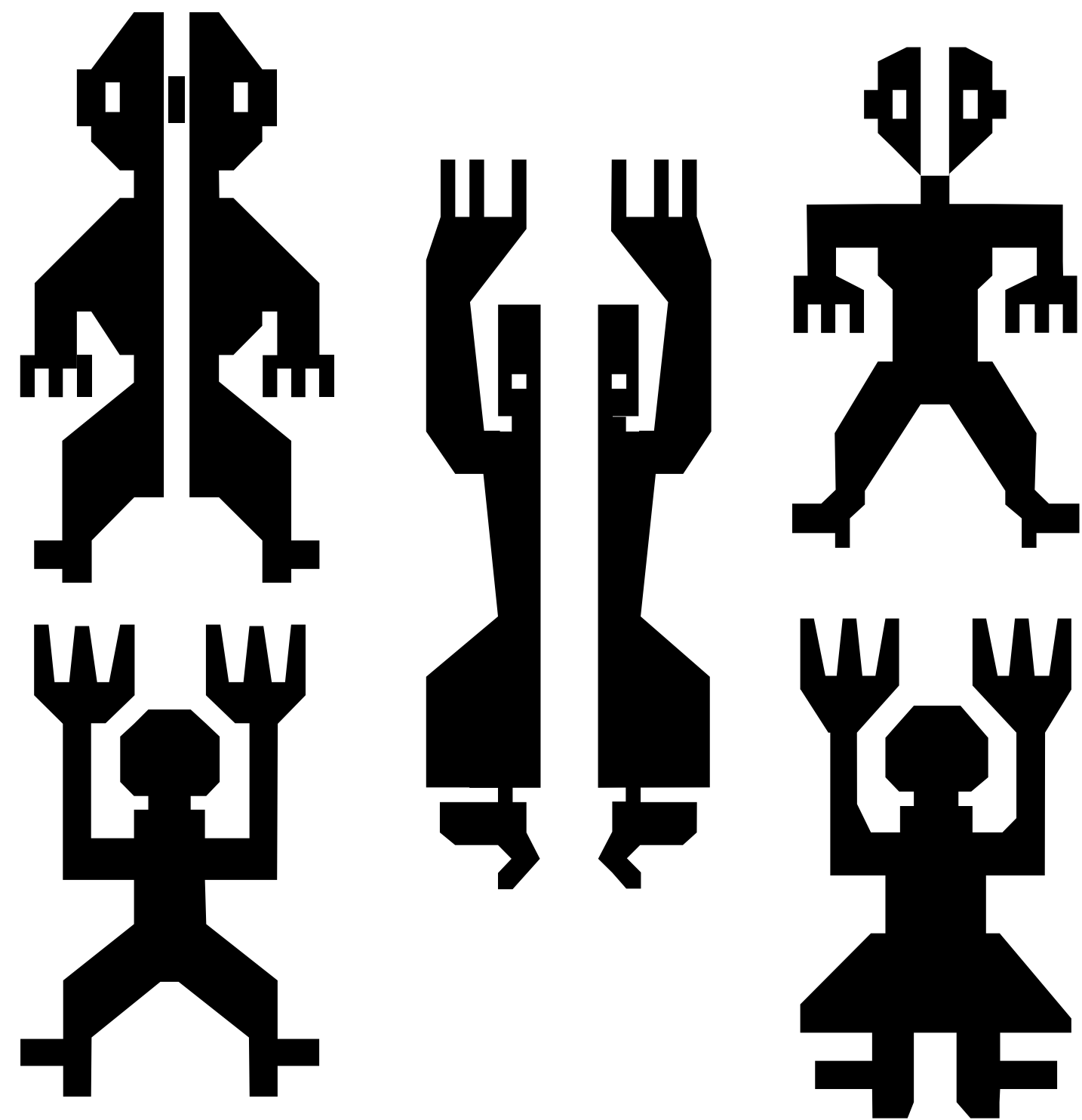
Widowmawe ñimin / ñomin / matriz de laboreo



Llalin Kushe

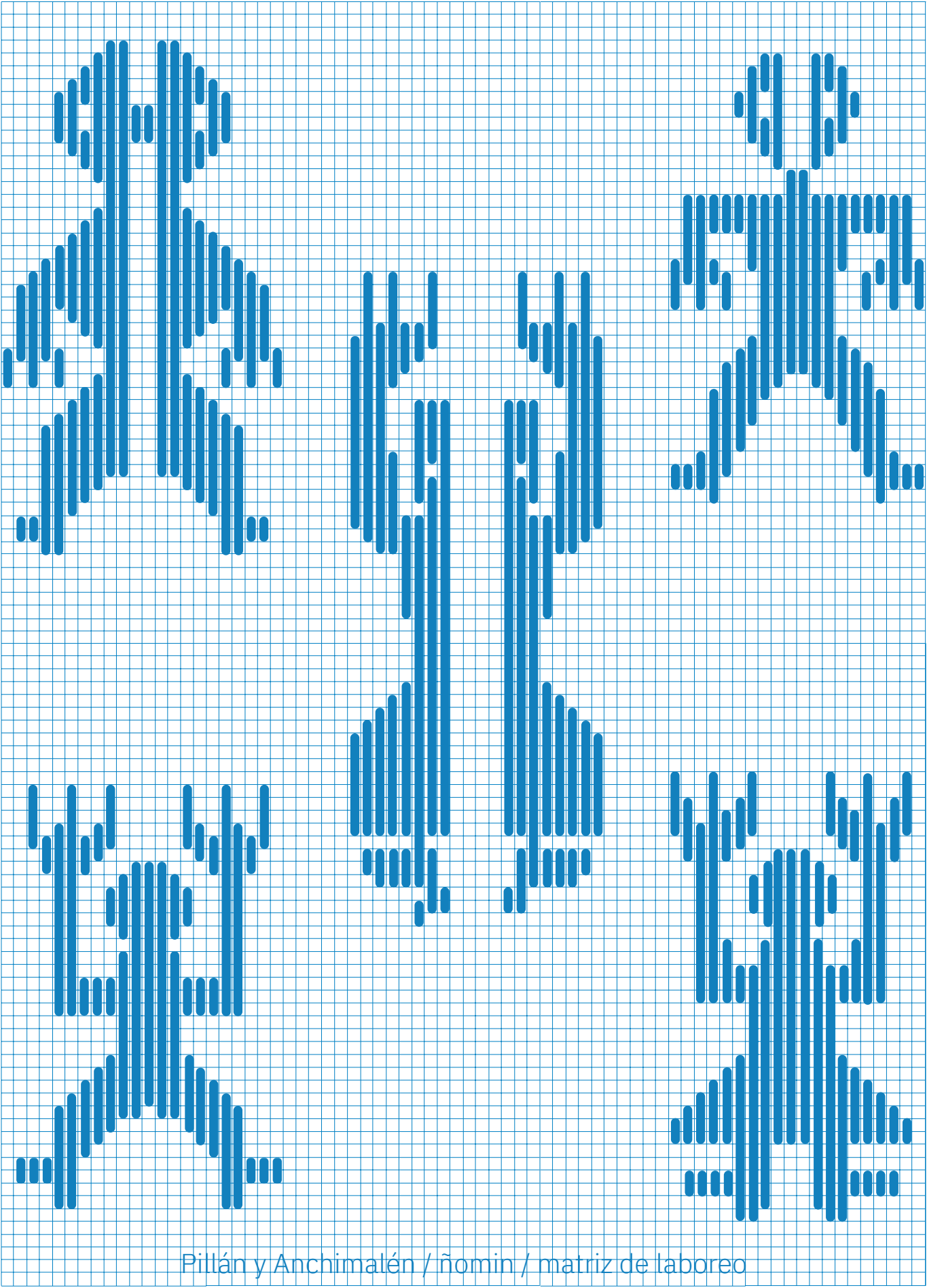
Llalin Kushe, que es la ‘araña vieja’, dueña (*Nguen*) y protectora del hilado y los tejidos, poseedora de las habilidades manuales y del conocimiento ancestral, es la que cuida las tradiciones.



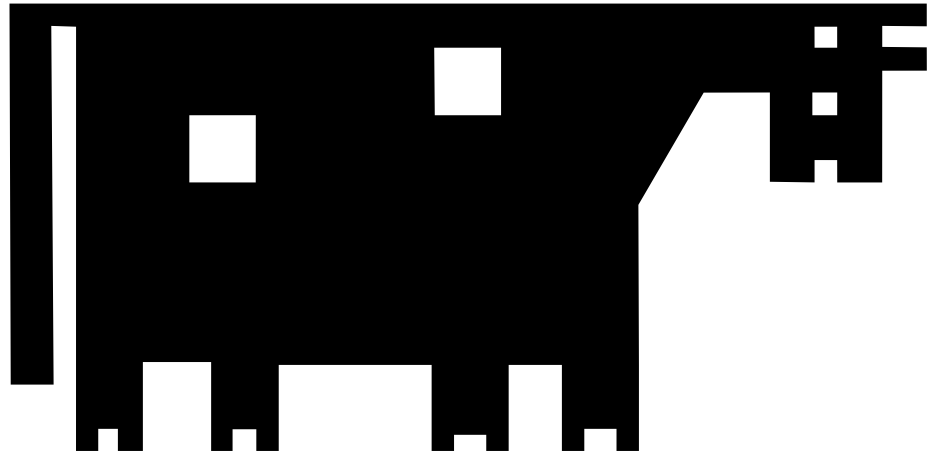
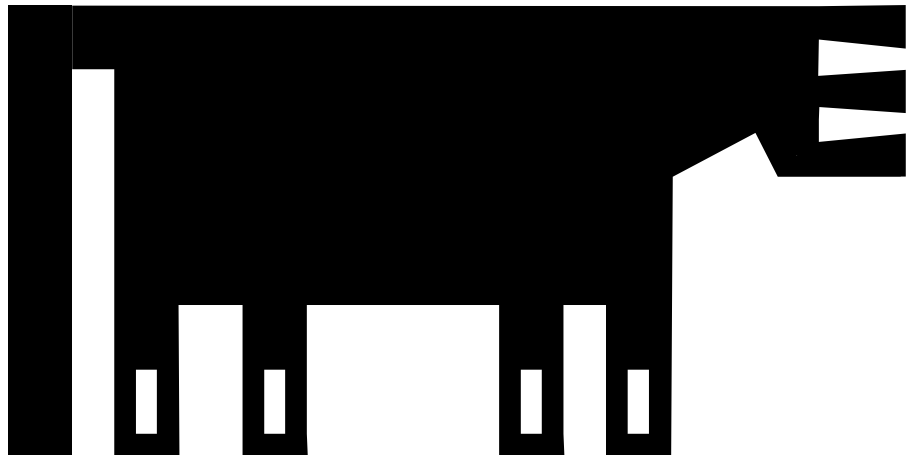
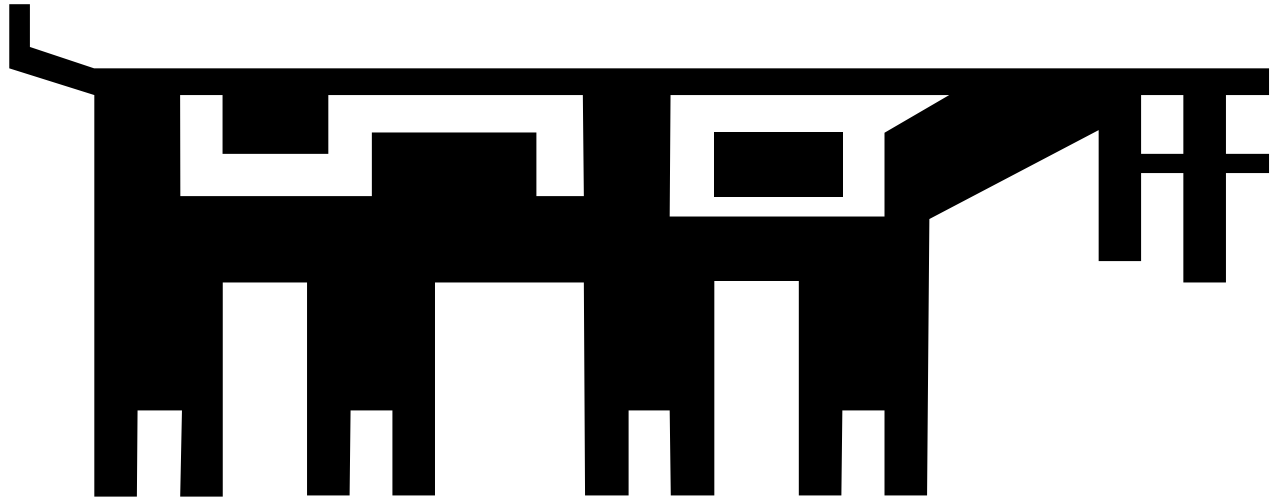


Pillán y Anchimalén

Figuras antropomorfas, de un sentido religioso, representantes de un poder espiritual. Según la posición de los brazos, podemos decir que, las figuras con los brazos hacia arriba son el símbolo del Pillán (espíritu bueno) y símbolo de rogativa; las que poseen los brazos apuntando hacia abajo son el símbolo del Anchirallen (espíritu maligno). Pueden ser indistintamente según se les represente como figuras femeninas o masculinas.

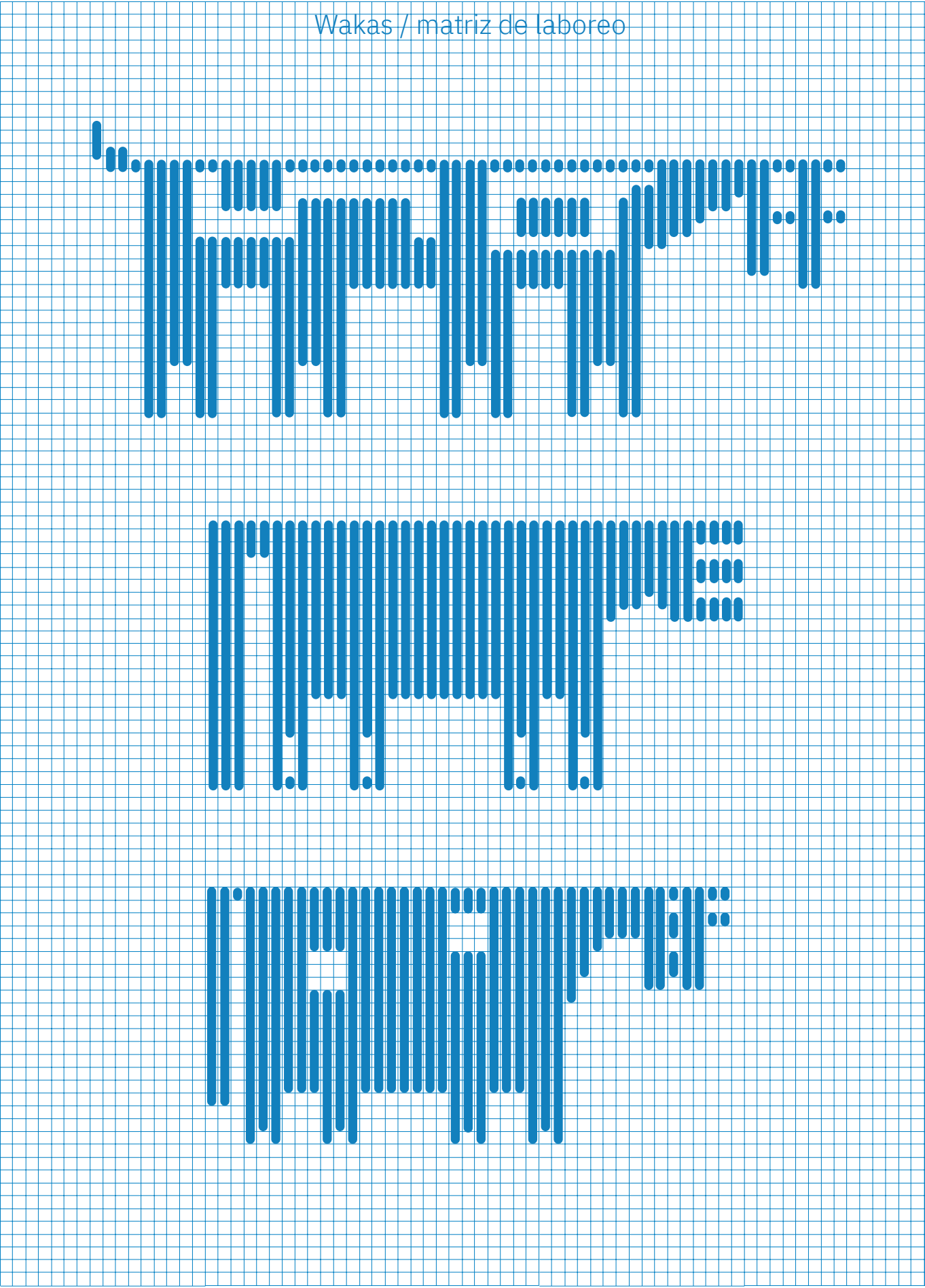


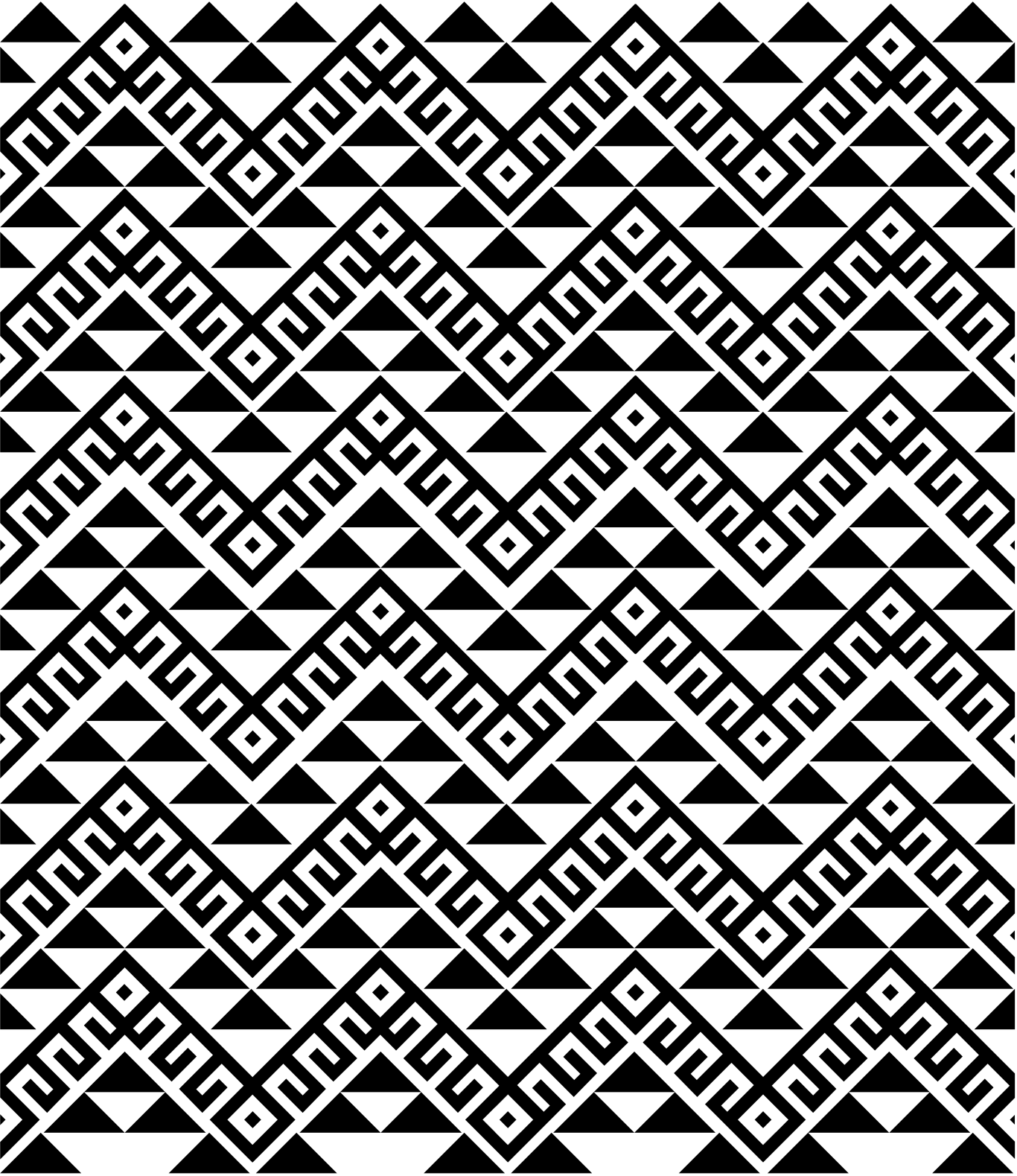
Pillán y Anchimalén / ñomin / matriz de laboreo



Waka

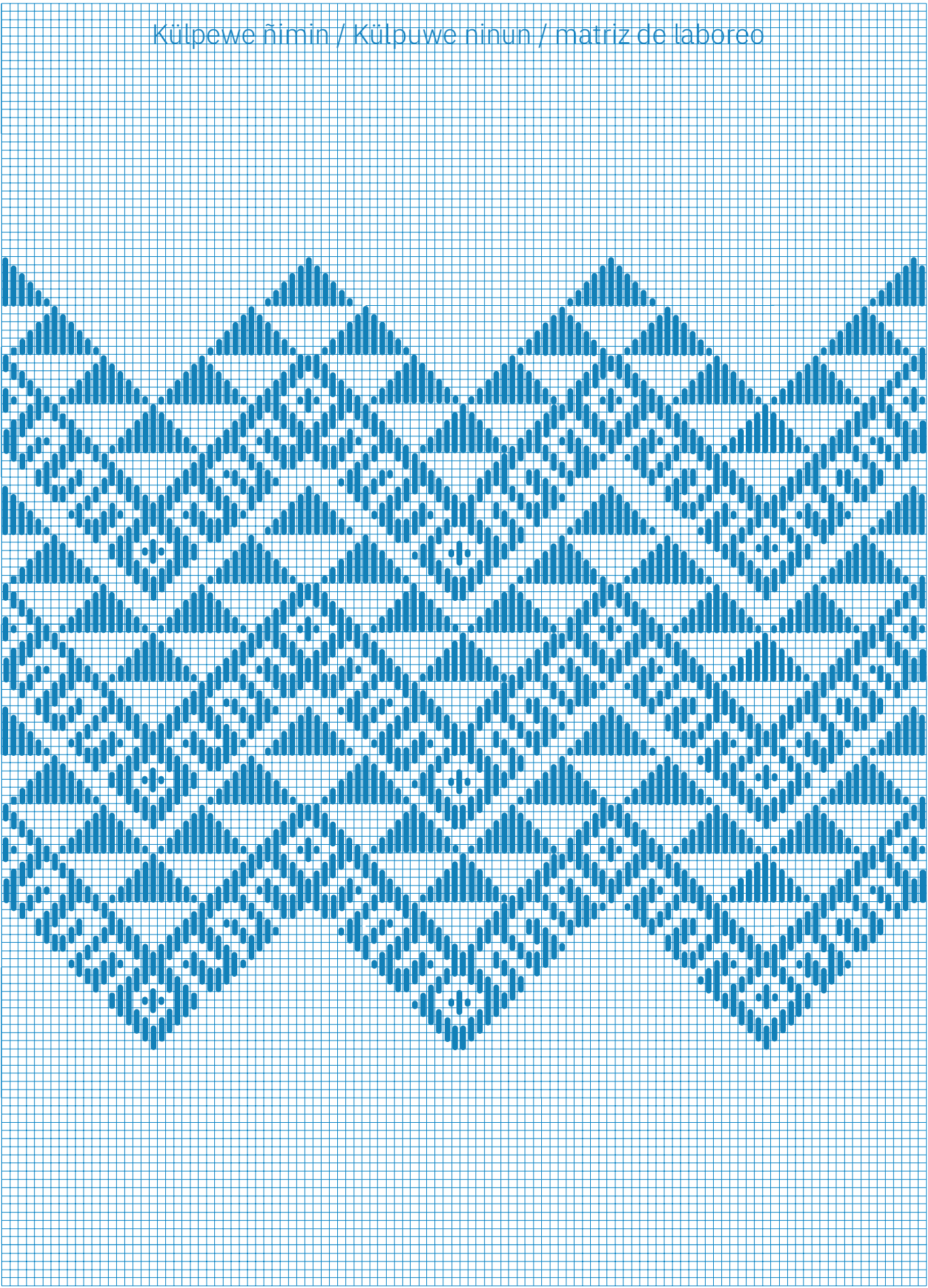
Figuras zoomorfas que representan una *waca* (del español vaca), ganado doméstico introducido por los conquistadores españoles en el siglo XVI y que recurrentemente se encuentra en representaciones textiles, específicamente en chirihues y trarilonkos



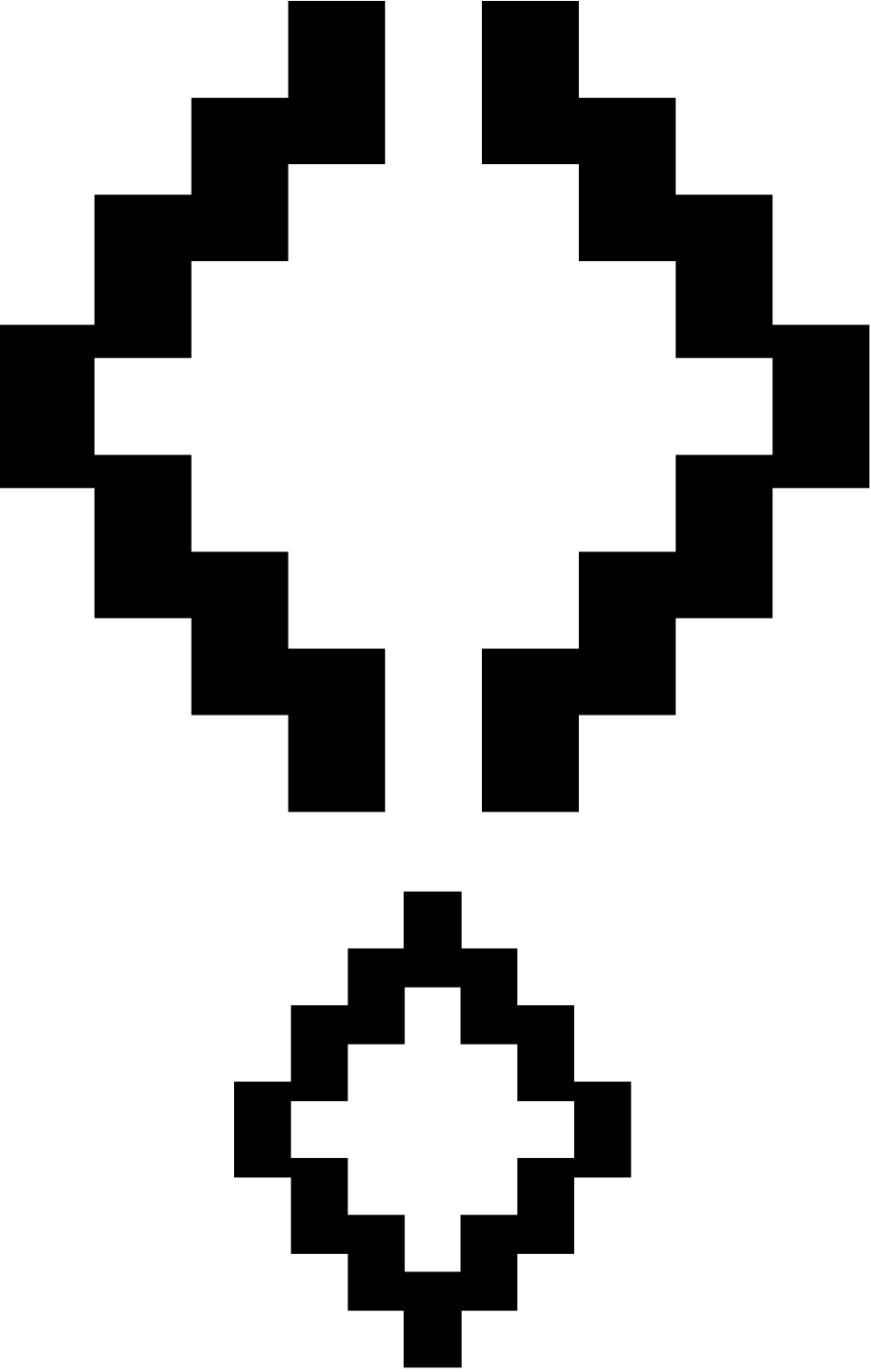
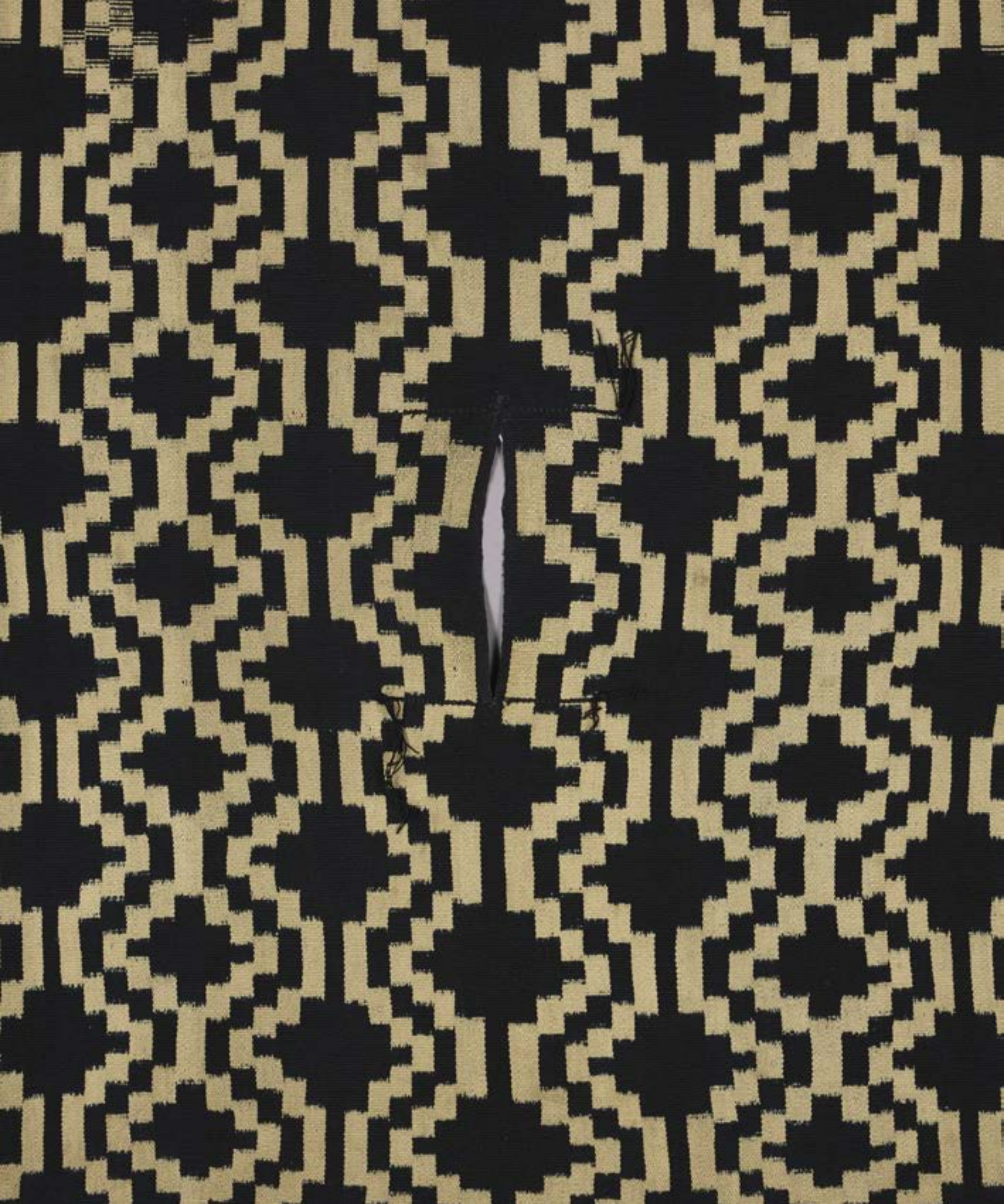


Külpewe ñimin / Külpuwe ninun

Es un diseño en el cual se ven principalmente formas similares a garfios. Su significado se asocia a una muy serpiente antigua. También se asocia al crecimiento. Fuerza del niño o niña en su etapa de crecimiento. Existen versiones donde aparecen los garfios aislados, se suponen más antigua y originaria. Representa la familia.

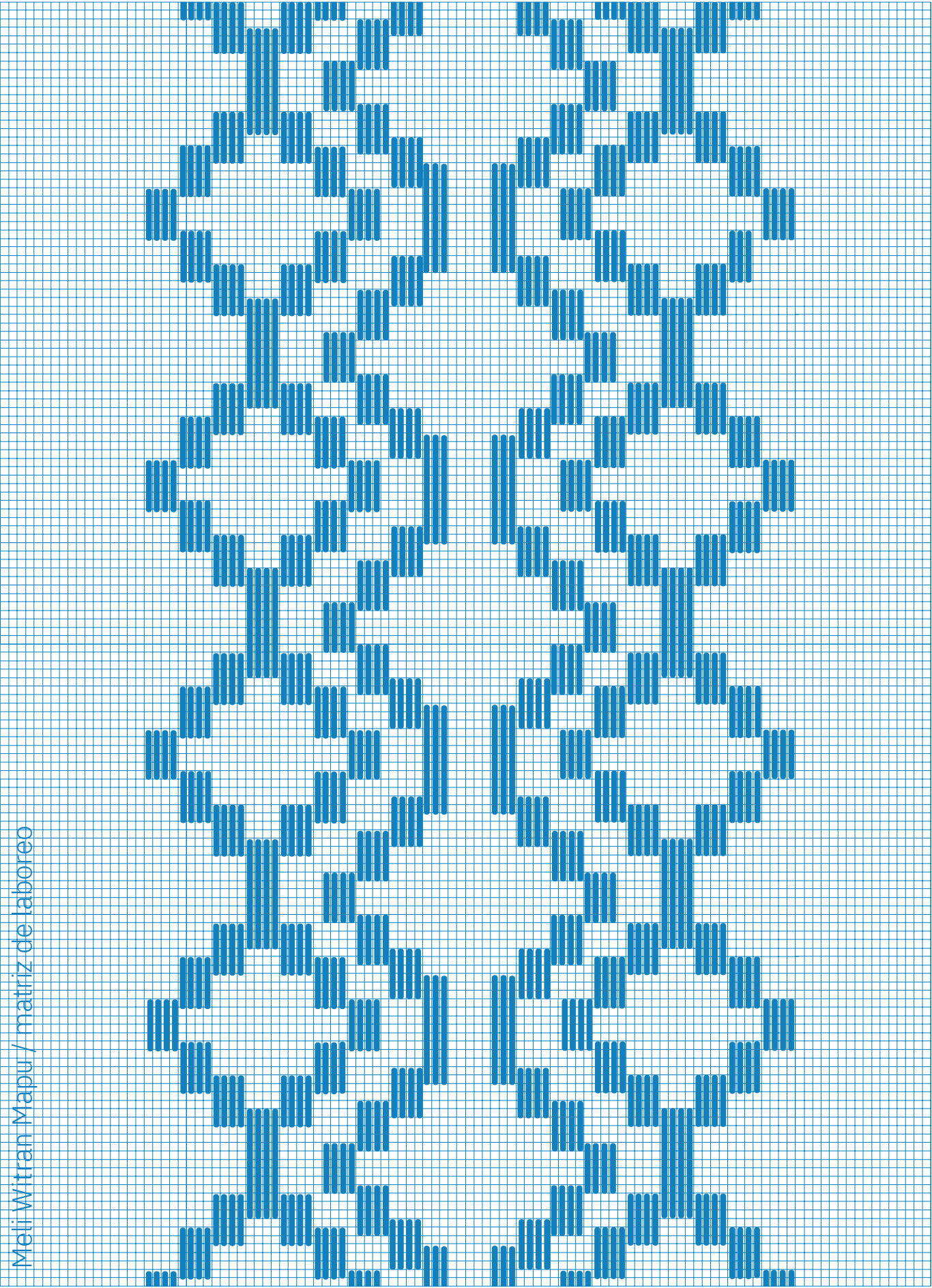


Külpewe ñimin / Külpuwe ninun / matriz de laboreo



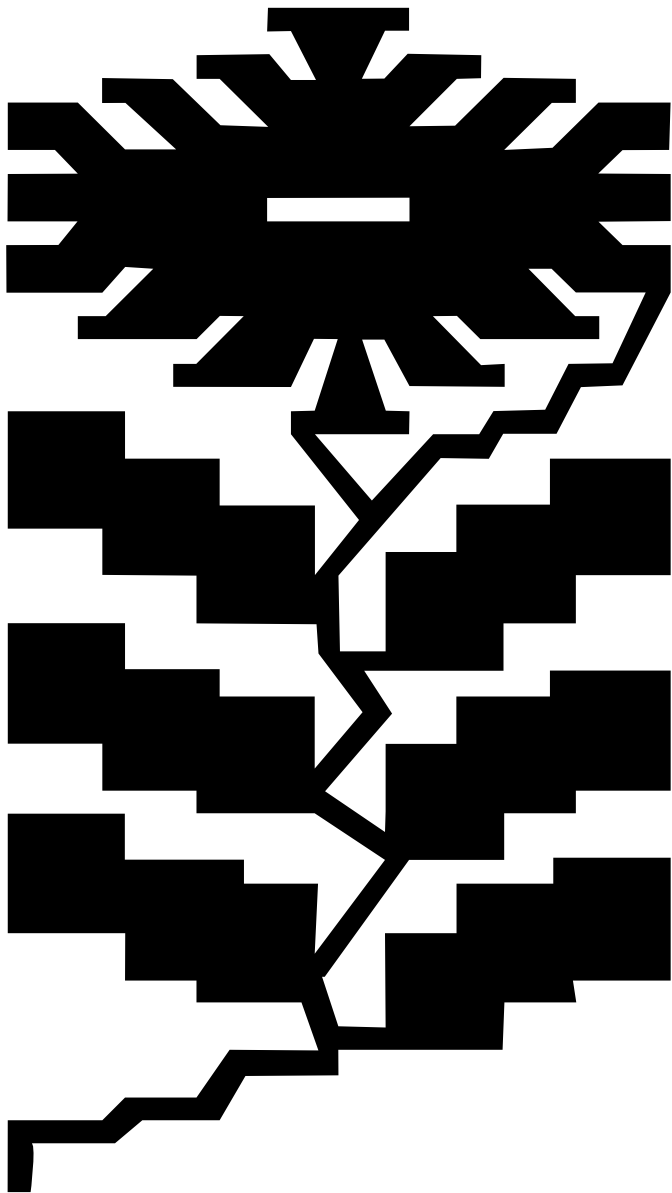
Meli Witrán Mapu

Meli Witrán Mapu (Cuatro puntos de la tierra) Pueden ser varios iconos al mismo tiempo, que conservan en común la representación del número cuatro. Se puede tratar de una cruz que representa a los cuatro espacios del cosmos, los lugares físicos donde se encuentra la energía distribuida. También lo podemos encontrar como cuatro rombos agrupados que en su contraforma esta contenida una cruz. Es un símbolo cosmológico o una representación del mundo.



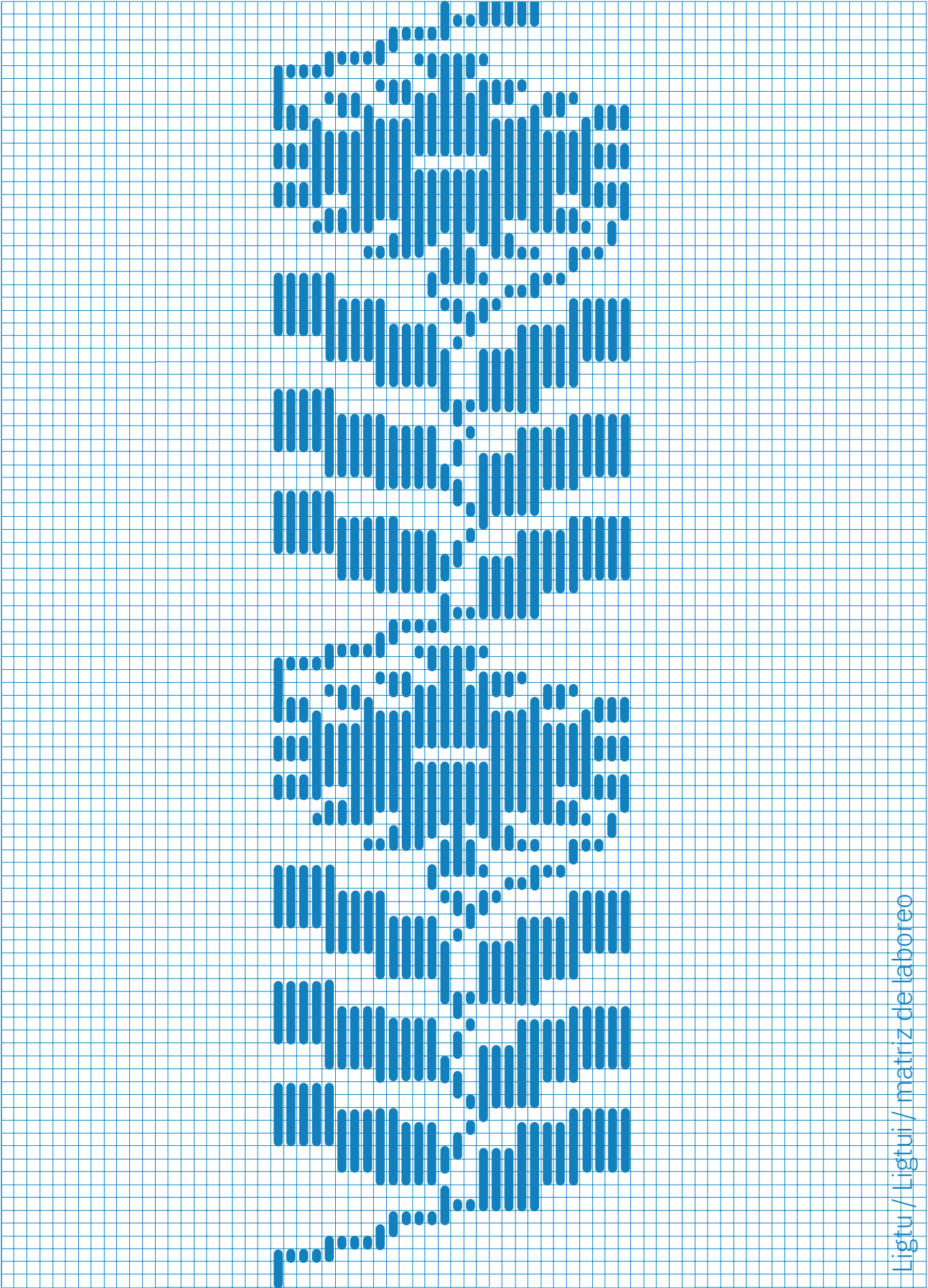
Meli Witrán Mapu / matriz de laboreo





Ligtu / Ligtui

Ligtu / Ligtui (Flor de Amankay) Es un símbolo que representa abundancia y prosperidad. También representa a la pureza de las mujeres antes de la menstruación. Específicamente representa a una planta que se caracteriza por la forma de su flor, la *Astromelia ligtui* cuya distribución se encuentra en el centro sur de Chile. También es usada por los mapuche como alimento ya que el bulbo es comestible.

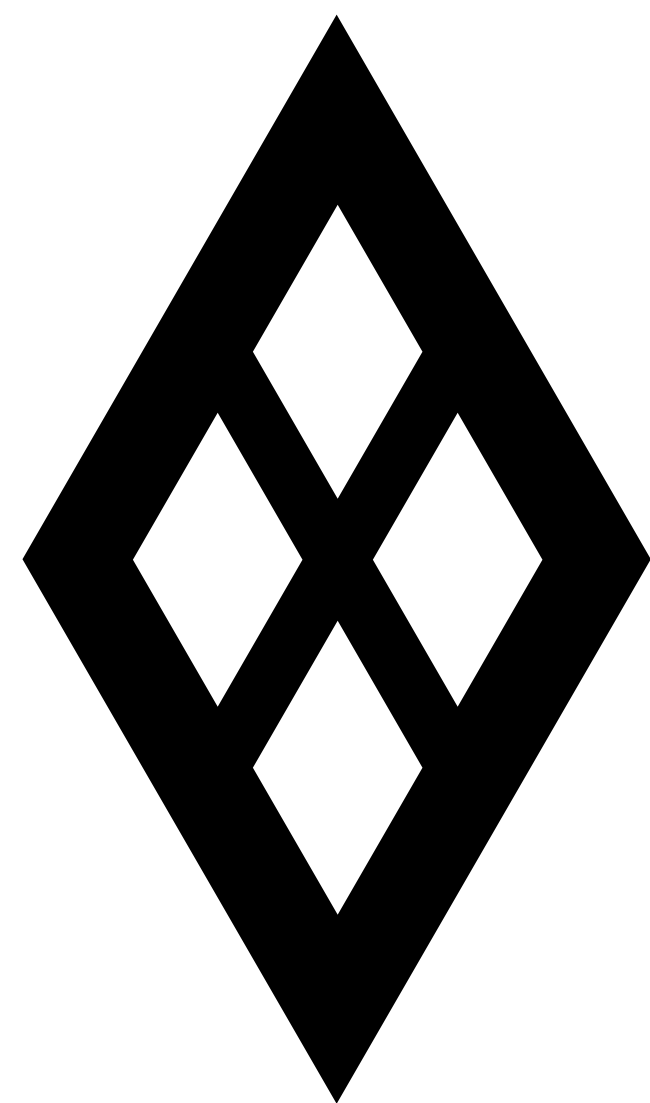


Ligtu / Ligtui / matriz de laboreo



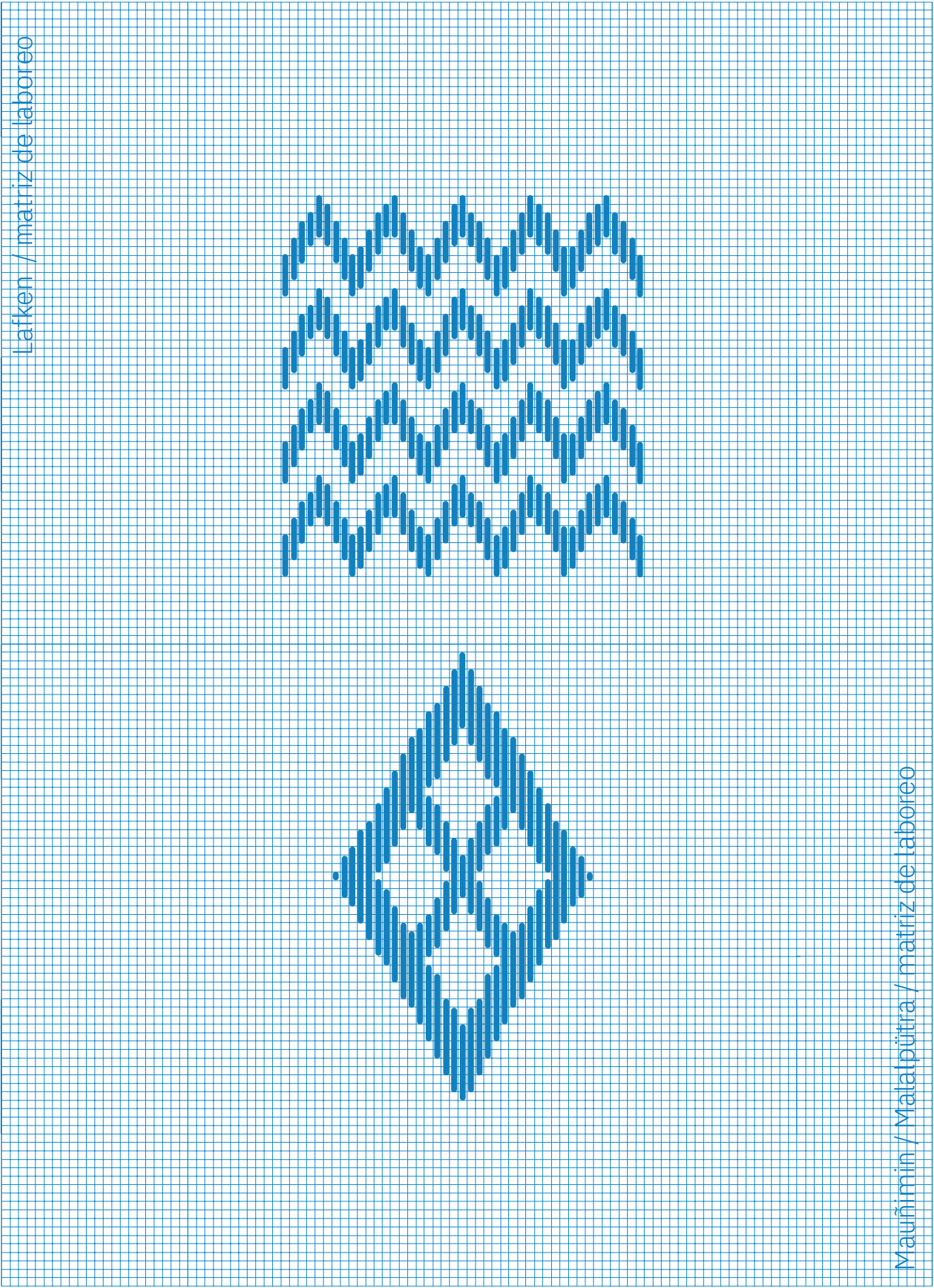
Lafken

Lafken (mar, lago) Sus líneas, a veces angulosa otras ondulantes son la representación de las aguas del mar, de los lagos o cursos de agua importantes. Es un diseño relevante sobre todo en la zona costera Huilliche/Lafkenche (entre Chiloé y al Araucanía de sur a norte).



Mauñimin / Malalpütra

Mauñimin / Malalpütra (Unidad de comunidades) Figura que simboliza la unidad de las comunidades mapuche.

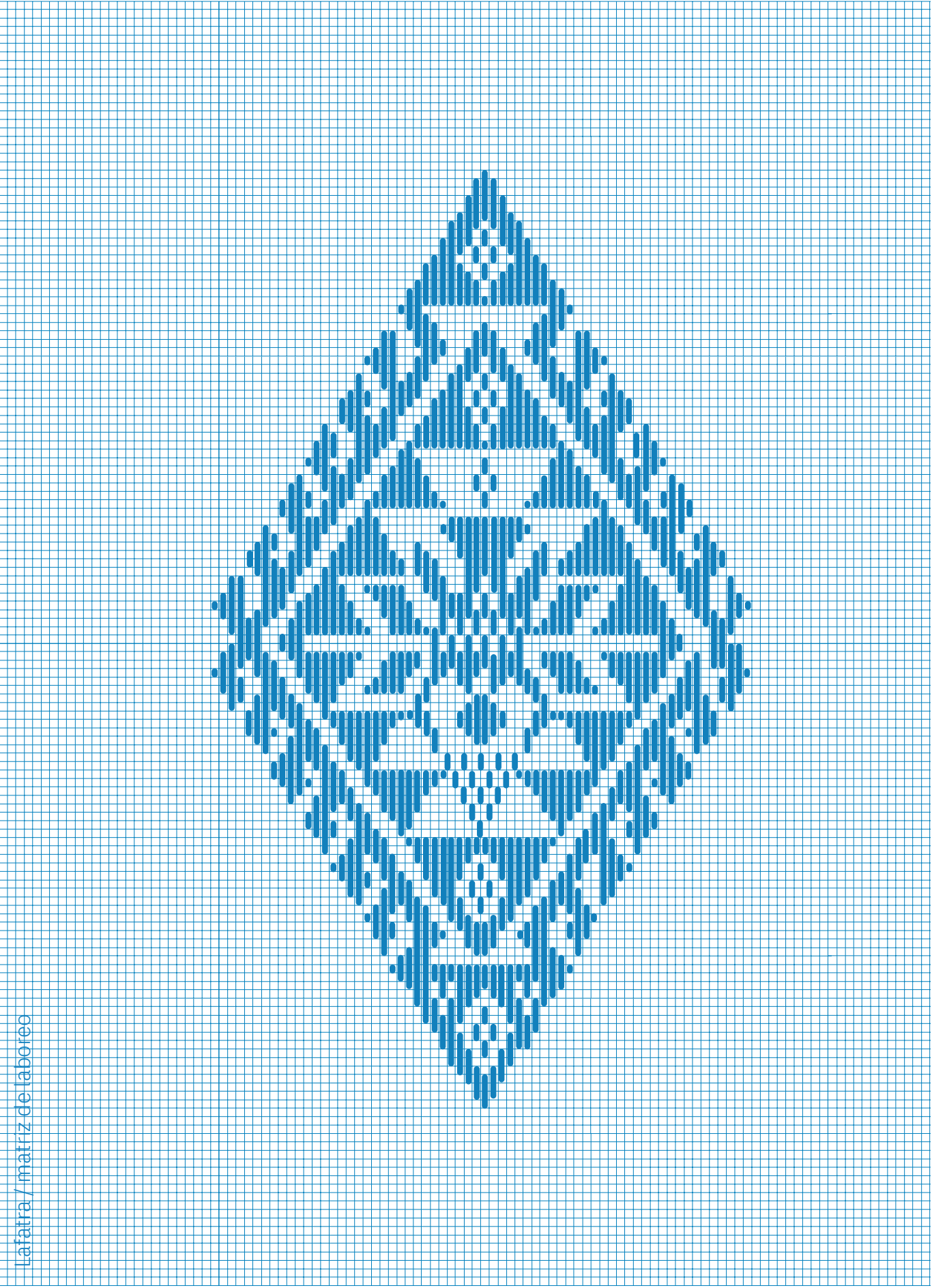


Mauñimin / Malalpütra / matriz de laboreo



Lafatra

Lefatrita (Sapo) Intrincado Diseño simetrico que representa este anfibio, animal protector de ríos y otros cursos de agua, su presencia indica que el agua es apta para beber.



Lafatra / matriz de laboreo

