

Boletín del

COMITÉ NACIONAL DE CONSERVACIÓN TEXTIL

No 3 1998 Santiago de Chile BOLETÍN DEL COMITÉ NACIONAL DE CONSERVACIÓN TEXTIL N°3, 1998, pp. 43-55. Santiago, Chile. ISSN 0717-084X

RECURSOS Y PROCEDIMIENTOS EXPRESIVOS EN EL UNIVERSO TEXTIL MAPUCHE: UNA ESTETICA PARA EL ADORNO

*Margarita Alvarado P.

En nuestra compleja y variada tradición textil precolombina, así como en las comunidades donde aún sobrevive el tejido, esta actividad se destaca fundamentalmente, por constituir uno de los ámbitos privilegiados donde se reproducen valores culturales y estéticos específicos. La prenda textil se establece así en un medio artístico válido e imprescindible para representar un espacio e identidad cultural, pasando a formar parte de una poderosa red de relaciones sociales y simbólicas que hacen posible la vigencia de una cultura determinada.¹

La actividad textil en el mundo mapuche² no escapa a esta afirmación. Su presencia, largamente asentada en el tiempo, como lo demuestran algunos hallazgos arqueológicos, revela la permanencia de tradiciones que implican el desarrollo, manejo y conocimiento de procedimientos y estrategias creativas muy específicas.3 Estos procedimientos y conocimientos se articulan a través de un proceso productivo que abarca el tratamiento de la sustancia, las técnicas de manufactura y las formas de diseño, generando modalidades expresivas de particulares características, cuyo fin principal es producir un artefacto que represente y contenga los códigos estéticos y simbólicos propios de la cultura mapuche.

En este trabajo intentaremos reflexionar acerca de dichas modalidades expresivas describiendo y analizando tres procedimientos específicos: *ñimin, trarūn, wirin*⁴, que utilizan las tejedoras mapuche, para la construcción sígnica de sus textiles. Veremos cómo se producen y cómo, siendo parte de un lenguaje expresivo, se cons-

Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica.
 Santiago.

tituyen en códigos sociales, estéticos y étnicos, cargando las diferentes prendas textiles de una particular densidad simbólica y convirtiéndola en una manifestación privilegiada, especialmente como adorno: "Makuñ elegante, no todo el mundo lleva manta con dibujo, ...prenda de vestir elegante para algo bonito". (Testimonio tejedora de Villarica, Nov.1987)

EL TEXTIL EN SU ACEPCION DE ARTEFACTO-ADORNO PARA VESTIR

Para entender cómo se generan y operan las modalidades expresivas señaladas es necesario fijar las acepciones, es decir los sentidos, ya sea sociales, simbólicos o estéticos, que adquiere una prenda tejida.5 Esta delimitación de los "sentidos" que presenta un textil en el contexto de una cultura determinada, es indispensable para comprender cómo se modulan las dinámicas creativas y productivas en relación con algunos procedimientos expresivos específicos y, cómo estos se conjugan con el peso de la tradición textil mapuche. Por otra parte, siendo múltiples las acepciones que puede asumir el textil, la delimitación de algunas de ellas permite determinar los niveles o los momentos en que la tejedora produce determinados cambios y modificaciones de importancia fundamental en el proceso productivo para que la prenda adquiera sus características principales (Alvarado 1996).

La primera de estas acepciones es el textil definido como "artefacto". Se utiliza aquí el término "artefacto: obra mecánica hecha según arte" (Diccionario Ideológico 1959), porque permite acotar de manera eficaz el sentido que adquiere el textil en el mundo mapuche. Una "obra mecánica" requiere de un proceso productivo que articule principios operativos específicos, a través de la manipulación de una materia -la fibra textil-; y de mecanismos y procedimientos técnicos como el hilado, urdido y tejido. Pero estos procedimientos no sólo persiguen resolver problemas tecnológicos, si no que tienen como fin principal producir derterminados efectos estéticos, y por lo tanto son elaborados "según arte", es decir según el conocimiento y sabiduría que posee la especialista. Es en este oficio de tejedora mapuche, düwekafe, donde mejor se manifiesta la relación entre la intención y la realización que un artista tiene en cuanto a su creación. La actividad textil, al estar constituida por pasos

como el hilado, el urdido y el tejido, implica una cadena de esfuerzos y decisiones, cargadas de intención, que tendrán su repercusión y realización en el cambio de una materia promisoriamente flexible a un artefacto textil.

El especial esfuerzo creativo y tecnológico que implica la producción de este artefacto, se comprende al entender una segunda acepción del textil: "adorno". El textil mapuche es básica y principalmente adorno, porque ha sido creado y tejido para producir un efecto de "excelencia o circunstancia favorable" (Diccionario Ideológico 1959). La creación estética propia del textil implica un artefacto concebido y producido para la ostentación y el lujo, que combina armónicamente el deseo de "agradar a los demás" con la necesidad de "distinguirnos de lo otros" (Simmel 1939). Esta aparente contradicción propia del adorno -destaca al portador, comunicándole un sentimiento de satisfacción, que se expresa en la admiración que despierta en los demás como persona adornada- tiene una acabada expresión en el textil, el cual se constituye así en artefacto de lujo que cubre un soporte, desplegando alrededor de este una aureola de resplandores materializados en una indumentaria especial. Si bien no todo textil es de lujo hay ámbitos donde especialmente se realiza esta cualidad de este tipo de prendas. Antiguamente, como lo demuestra el hallazgo de Alboyanco 8 (Brugnoli y Hoces de la Guarda 1997), los grupos que habitaban en la vertiente oriental de la cordillera de la costa, en las cercanías de la ciudad de Angol, adornaban especialmente a sus muertos vistiéndolos y cubriéndoles con diferentes prendas textiles en una reiteración opulenta de texturas, colores y símbolos. En la actualidad, los protocolos rituales del nguillatun o del palin, reclaman un especial despliegue de magnificencia textil. Se actualizan entonces, principalmente a través de la vestimenta de hombres y mujeres mapuche, prendas textiles concebidas con particular sofisticación y delicadeza, sólo exhibidas para el colectivo en estas especiales ocasiones como adornos con evidentes implicancias emblemáticas.

Una tercera acepción para el textil mapuche es en relación a su función de cubrir. Es artefacto-adorno que permite y hace posible vestir, es decir "guarnecer o cubrir una cosa con otra para defensa o adorno" (Diccionario Ideológico 1959), por lo tanto, "vestir-se" implica la acción de ponerse, ataviarse y por sobre todo cubrir. Antropológicamente, el hombre se viste para

denotarse humano, diferente a las bestias y a los "salvajes", los otros hombres. Este acto de vestir que implica adornarse, llamar la atención por medio de la ostentación estética del textil, tiene tal trascendencia, que no sólo se viste el ser humano, si no que también, se cubre cualquier ámbito que requiere ser adornado. Algunos espacios propios del hogar, y frecuentemente el caballo, son ataviados con prendas textiles especialmente creadas y producidas para ser usadas en dominios específicos como la indumentaria, lo doméstico y lo ecuestre. Se teje para los hombres, para sus cuerpos, para la casa que habitan y los animales que poseen, transformando así todo símbolo textil en antropométrico, a la medida de los seres humanos. Así cada prenda tejida exhibirá su particular conformación estética y simbólica materializada en colores y diseños precisos. Un objeto cualquiera, una superficie, un hombre "vestido", está cubierto en un gesto y acción cultural, si está adornado, entonces está re-cubierto en un gesto y una acción estética (Mege 1990).

LA TRANSFORMACIÓN DE LA MATERIA

Definidas las acepciones básicas y puntualizados algunos de los sentidos que culturalmente asume el textil mapuche, analizaremos cuáles son los recursos y procedimientos expresivos que hacen posible la creación de un artefactoadorno para vestir y cuáles son los mecanismos que intervienen en su construcción. Es decir, debemos comprender como la maestra düwekafe⁶ domina técnicas y procedimientos constructivos que se modulan en directa relación con principios abstractos de operaciones precisas. Estas operaciones comprometen la construcción y producción de todas aquellas complejas estructuras que conforman el o los diseños que puede presentar un artefacto y su forma final como prenda tejida. En otras palabras, comprometen recursos y procedimientos expresivos específicos que hacen posible la materialización de una estética para el adorno. Estos procedimientos constructivos así como los principios abstractos que domina una maestra, se despliegan de acuerdo a una estrategia fundamental: la transformación de la materia hasta convertirla en un artefacto textil.

Por lo tanto, la búsqueda constante, el objetivo fundamental que ordena esta estrategia trasformadora, es que, al final de este complejo proceso, el artefacto despliegue su máxima potencialidad expresiva a través de sus características formales, funcionales v estéticas. Esta búsqueda se realiza en diferentes pasos que se articulan en relación a procesos específicos, coherentes y por sobre todo, dependientes entre sí. Esto se concretiza por medio de la articulación de "pasos" donde se enlazan determinados movimientos y posiciones -de la tejedora, de la manipulación de las fibras, de los procesos productivos- que permiten la transformación de la materia para producir un efecto expresivo determinado. Tres pueden ser definidas como las articulaciones fundamentales, por medio de las cuales el textil adquiere su potencialidad expresiva: hilado/textura; urdido y técnica/forma; color/brillo.

PRIMERA ARTICULACION La modificación de la materia lana: hilado/textura

La elección de una determinada fibra para la producción de la materia prima para un tejido es la primera decisión que define y perfila el vigor, la resistencia y la densidad de un textil. Todas estas cualidades se relacionan directamente con la textura, por lo tanto, determinan parte de sus principales cualidades estéticas como artefactoadorno confeccionado para vestir. Esta elección, junto al tratamiento de la fibra escogida para la producción de un textil -su transformación básica de materia inerte y salvaje a sustancia viva, culturalmente manejada en los procesos del hilado- constituyen la primera articulación que define las potencialidades expresivas de un tejido indígena. La especialista busca crear un efecto a través de la manipulación de un medio expresivo.

En el dominio del *dūwen*⁸ la fibra con que se producen los textiles es de origen animal y proviene de la oveja doméstica. La acción de hilar es la primera de las operaciones del proceso textil y compromete la preparación y selección de los hilos para el futuro urdido. La tejedora describe con estas palabras el proceso de obtención y preparación de la lana para ser hilada:

"Se trasquila la oveja en noviembre, después se pone la lana al sol, se lava con agua caliente bien lavadita con jabón 'gringo' (es un tipo de jabón corriente en barra que se usa en Chile) y se golpea con el *chapadwe* (paleta de madera), en la canasta redonda se lava en el río, se seca de nuevo al sol" (Testimonio tejedora Chucauco, Nov.1987).

El hilado tiene como fin dotar de propiedades definidas a la fibra textil, tanto en su título como en su torsión, las cuales determinarán su comportamiento y las posibilidades de manipulación como materia constitutiva del tejido

"...y entonce'se selecciona la lana, una para hacer manta amarrada (*trarūkanmakuñ*), de primera tiene que ser esa lana, tiene que quedar como hilo finito y delgado, de segunda para frazada, lana más mala porque es gruesa esa lana" (Testimonio tejedora Chucauco, Nov.1987).

Es el momento en que la sustancia "lana" adquiere un nuevo estado en su materialidad:

> "Se hila, después se tuerce, se hace ñimin, se transforma en wiñufūun, después se pone en el aspawe, se enrolla para enmadejar, se vuelve a lavar enmadejada, se seca ahí está listo para hacer el witral". 11

El wiñufüun presenta dos estados fundamentales que lo distinguen catagóricamente: domo kal, "lana mujer": wentru kal, "lana hombre"12. Los atributos de lo femenino encarnan las cualidades que debe tener una fibra para el tejido fino. delicado pero resistente, como el de los ponchos v fajas. Para el tejido denso v de textura robusta, como el de las frazadas, los atributos de los masculino representan las propiedades para esta fibra. En el tratamiento del hilado de la fibra se busca no sólo una resolución técnica, si no también una propiedad que confiera al artefacto tejido una determinada estética final (Alvarado 1985, Mege 1990). Un notable ejemplo de la utilización combinada de estos dos tipos de hilado, es un cordoncillo llamado wiltri, el cual se cose en el contorno del paño que hace las veces de vestido de la mujer mapuche. Femenino v masculino se acoplan, integrándose en un sutil efecto colórico que enmarca y define el negro espacio del küpam.

El título, el "cuerpo" de la hebra, así como su estado de torsión y el número de cabos que lo constituyen, se relacionan concretamente con su grado de resistencia. En este momento se produce la primera decisión en relación a los procedimientos expresivos que analizamos, que influirá directamente en el resultado final del tejido. Para un tejido fino y complicado como el *ñimin* así como para el trabajo de teñido y amarra como el *trarūn*, se produce un hilo de dos cabos, es decir un hilo "doble" y muy fino, llamado por las tejedoras *epurumefūu*:

"Tiene que ser doble *epurumefūu* ¹³, finito antes se hacía así finito, cuando la lana e'así tosca no sale el dibujo, entonces era buena lana esa lana larga, esa lanita corta no se puede hilar finito" (Testimonio tejedora Quetrawe, Dic. 1993).

La calidad del hilado, su condición de hilo de dos cabos no sólo repercute en la calidad del tejido, si no también tiene importancia para una categoría estética fundamental del textil: la densidad¹⁴. La modalidad ñimin y trarün requieren de un tejido de alta densidad, compacto y apretado que garantice una superficie continua y uniforme donde puedan materializarce los diseños elegidos por la tejedora con su consecuente contenido expresivo. Este tejido denso presenta una textura suave y flexible, cualidades estéticas propias de las prendas más preciadas del dominio düwen: makuñ (ponchos), trarüwe (fajas) y chañuntuku (peleros).

SEGUNDA ARTICULACION Técnicas y procedimientos constructivos: urdido y técnica/forma

La segunda articulación se produce en relación a los procesos de urdido y tejido, los cuales se constituyen en los mecanismos constructivos que permiten el despliegue de la capacidad expresiva de un artefacto textil. La transformación de la materia se produce a nivel del concepto de "combinación", es decir, será la manera en que la tejedora ordene y disponga la sustancia, de acuerdo a su aparato tecnológico, lo que proporcionará un resultado materializado en dos niveles específicos: forma final de la pieza textil y contenidos iconográficos.

La creación y confección de una iconografía propia de la cultura mapuche representada en los más variados diseños que aparecen en las diferentes prendas otorgan un sello particular a esa compleja funcionalidad. Plantas, animales, representaciones fantásticas, figuras geométricas organizadas y dispuestas sobre la superficie de ponchos, fajas, peleros o bolsas, revelan toda la capacidad creadora de la especialista tejedora ligada irremisiblemente con la tradición y la práctica textil de la cultura mapuche.

En esta articulación del dominio textil se pueden observar dos pasos de importancia vital en el proceso de transformación de la materia y que compromenten técnicas de manipulación de la fibra: el urdido y el tejido. Cada uno de ellos se vincula específicamente con los procedimientos de *ñimin*, *trarún* y *wirin* que aquí analizamos.

El proceso del urdido es especialmente importante en el dominio textil mapuche, porque gran parte de sus artefactos se caracterizan por ser tejidos de "faz de urdimbre", es decir su cara visible está constituida por los hilos verticales. Las decisiones más críticas que dan lugar a su apariencia final: forma, tamaño e iconografía, se realizan durante el proceso de urdido. A través de la programación, distribución y escogidos de los hilos, lo cual se desarrolla de acuerdo a la composición de la pieza, se establecen los puntos estables e inconmovibles de la estructura textil, y a su vez, los cambios y transformaciones que sufrirá o podría sufrir durante el procedimiento del tejido. 15

Desde el punto de vista formal y visual los tejidos de "faz de urdimbre" presentan una característica fundamental: son "tejidos planos de cuatro orillas", vale decir, su espacio compositivo y su tamaño final están definidos plástica y formalmente por cuatro límites predeterminados. Complementariamente, las acciones que realiza la especialista, tanto en sentido longitudinal como transversal, compromenten ejes de simetría, disposición de los elementos iconográficos y equilibrio colórico que ordenan y determinan las partes y elementos que la tejedora va a desplegar, en el momento de tramar, al interior de este espacio compositivo y formal. 16

De acuerdo a esta mecánica constructiva, la mayor parte de las veces, la prenda, después de ser levantada del telar, pasa a cumplir la función de cubrir o guardar. Su forma total se define en su funcionalidad social, simbólica y estética, de acuerdo a un dominio específico, como el vestuario, los aperos, los artefactos para almacenar o transportar carga y los de uso doméstico en general. Para ser instalados sobre un soporte específico, envolviendo el cuerpo y plegados sobre si mismo, como las fajas, superpuestos unos sobre otros como vestidos y mantas, las intervenciones que sufren son mínimas, sólo en ocasiones son cosidos para guardar alimentos o llevar carga, como las bolsas. Su estructura de "cuatro orillas" los convierte en una prenda coherente en su totalidad de forma, color y diseño y los exime de ser cortados, divididos o fraccionados, para cumplir con su función de vestir.

Dos son los procedimientos y recursos expresivos en esta etapa del proceso de modificación de la materia: *ñimin* y *trarün*, los cuales habilitaran al textil en su función de vestir como artefacto creado para el adorno.

Procedimiento Ñimin¹⁷

El llamado tejido ñimin constituye un mecanismo constructivo a nivel del tejido-diseño, es decir, los cambios más importantes se producen en el proceso del tejido de la prenda. Es una técnica constructiva pero, por sobretodo es un recurso expresivo que permite el despliegue de los más variados diseños en el campo compositivo de cualquier prenda textil mapuche. Etimológicamente la palabra ñimin implica "recoger uno a uno", puede ser lo que está caído en el suelo, las flores de la yerba o los frutos del árbol. En una admirable analogía, al aplicar este término en el dominio textil, se define una manera de tejer mediante la cual la maestra va "recogiendo uno a uno" los hilos de la urdimbre para, al ir tramando pasada a pasada, producir un motivo, un "dibujo" determinado.

La maestra en este tipo de tejido se denomina *ñimife* y es muy consciente de su especialidad: "*ñimin* no es *trarūkan*, e' muy diferente" (Testimonio tejedora Quetrahue, Dic.1992), así como su habilidad para representar el mundo que la rodea: "Yo lo que miro se hacer, se hacer tanto dibujo" (Testimonio tejedora Quetrahue, Dic. 1992). De generación en generación las tejedoras se trasmiten este complejo procedimiento expresivo. Muchas veces la maestra deja a su discipula un "mostrario" de su repertorio de dibujos: "Este e'mostrario que lleva dibujo de manta y de *trarūwe*, lleva *ñimin trarūwe* para faja de la mujer y *ñimin praprawe* para manta" (Testimonio tejedora Lumaco, Sept. 1994).

La más compleja y variada iconografía mapuche se representa en ponchos y peleros mediante este recurso tecnológico. Para cada prenda la especialista distribuye los motivos que la habilitan para su uso y exhibición social, simbólica y estética: "En el poncho de mi hijo pongo caballo, yegua y potrillo...pal' pontro tiene que poner flor, clavel, foki, flor de kopiwe" (Testimonio tejedora Chucauco, Nov.1987). "Trarūwe tiene su historia, no se hace cualquier dibujo, ...algunos arbustitos más para la mujer, ...hombre puede llevar cara de caballo, pueden ser corazones,

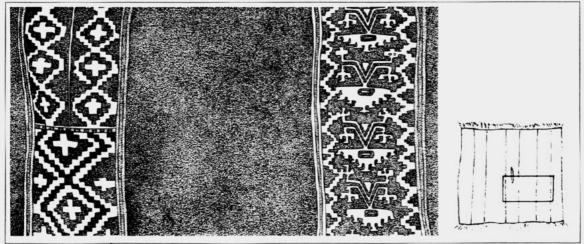


Figura 1. Detalle de un *Ñiminneker makuñ*.

Colección Museo Nacional de Historia Natural, pieza № 8201. Dibujo M. Angel Azocar.

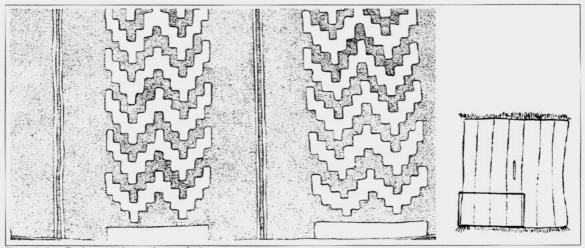


Figura 2. Detalle de un *Kûlatrarûkan makuñ*. Colección Museo Nacional de Historia Natural, pieza № 8203. Dibujo M. Angel Azocar.

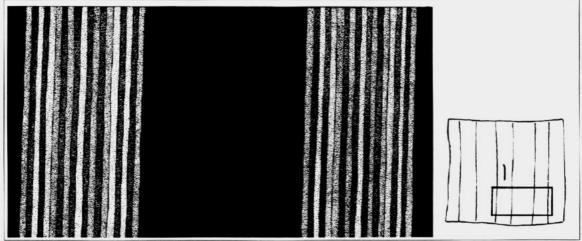


Figura 3. Detalle de un *Wirikanneker makuñ*.

Colección Museo Nacional de Historia Natural, pieza Nº 8181. Dibujo M. Angel Azocar.

plantas, pewen planta firme, uso para el hombre pellín, chilko..." (Testimonio tejedora Quetrahue, Mar.1995). Este tipo de tejido confiere a las prendas una categoría y una calidad muy apreciada, se le denomina "tejido ñimin", considerada máxima expresión del adorno en el mundo mapuche: "Adultos usan ñimin elegante" (Testimonio tejedora Quetrahue, Dic.1992) (Fig. 1).

Procedimiento Trarun¹⁸

En este procedimiento los dibujos y diseños se realizan por medio del teñido de los hilos de la urdimbre antes de ser tramados. Por lo tanto, el efecto expresivo, tecnológicamente se produce, en el proceso de urdido de la prenda. Como técnica y recurso expresivo permite la construcción de diseño totalmente pre-definidos, en su tamaño y su distribución a través del teñido de la sustancia lana. El término trarun implica "atar, amarrar, prender", es decir, sujetar algo con una amarra, pero además significa "el atado", es decir un conjunto de cosas atadas. Una vez más, en una analogía perfecta, se define un procedimiento del dominio textil que implica amarrar, hacer un atado con un número de hilos de urdimbre. en un área específica, para que conserven su color original, generalmente blanco, al ser sometidos a teñido:19 "Buenaso, puro blanco, cabecita amarrado uno por uno blanco..." (Testimonio tejedora Chucauco, Nov.1987).

Las tejedoras especialistas en este recurso manejan por sobre todo, los complejos procesos de teñido de la lana:

"Para el teñi'o son tres partes, primero se lava la lana en madej'a, bien lavadita, se golpea con el chapadwe y se lava con agua calientita y jabón gringo, se seca, entonces se pone en el bastidor se amarra, tod'o los montoncitos, se va poniendo la medida (se refiere a un "palito" que tiene las marcas para las distancias y los tamaños de las amarras), después eso se tiñe, cada paño se recoje y se tiñe, se demora re' mucho, se tiñe con raíces o con anilina²º, hay que calentarlo bien caliente, lo revuelves para que se moje bien por todos lados, se enfría, después se vuelve a calentar al otro día, entonces está teñido, está listo lo enjuagas, lo secas, ahí recién puedes parar de nuevo el witral y tejerlo" (Testimonio tejedora Chucauco, Nov.1987).

Los dibujos que se producen con esta técnica son característicos de las prendas tejidas mapuche y son rápidamente reconocidos por el experto ojo de una maestra tejedora: "...si e'trarūkan se nota al tiro en el fleco, e' de un sólo color, si no fuera estarían los hilos revueltos, si es trarūkan el fleco es de un sólo color, el fleco no engaña." (Testimonio tejedora Quetrawe, Enr. 1994). Las prendas producidas por este procedimiento expresivo, sobre todo las mantas, se caracterizan también por presentar determinados colores, tanto en su campo como en las hileras de dibujos: "Manta amarrada siempre, cacique antiguo siempre negro o rojo" (Testimonio tejedora Chucauco, Nov. 1987). Como se observa estos tipos de piezas son particularmente estimadas como mantas de prestigio y estatus social (Fig. 2).

TERCERA ARTICULACION La manipulación de la luz y la sombra: color/brillo

La tercera articulación se concretiza en el color. elemento con el cual se produce un efecto trascendental para el adorno: el brillo. En el dominio textil mapuche el color es utilizado como medio expresivo, a través de dos procedimientos: el teñido y las combinaciones cromáticas. Indistintamente de las connotaciones culturales y simbólicas, pueden asociar matices y tonos como el rojo, el verde, el azul o el amarillo con ámbitos como la sangre, la naturaleza, el cielo o la luz del sol, respectivamente. Las concepciones colóricas que una maestra maneja para disponer sobre un textil, le confieren a cada artefacto tejido ese don especial para atraer o reflejar la luz, con ese particular resplandor que se define por la estética de la drástica oposición entre sombras v luces.

La complejidad cromática en el dominio textil mapuche tiene como primera instancia de materialización los procesos de teñido. Se puede teñir la fibra hilada para ser tejida o se puede teñir una vez que ha sido confeccionado el artefacto. Cualquiera sea el procedimiento, lo que destaca es que el color resulta un procedimiento vital que permite transformar la materia, creando las condiciones para que el artefacto refleje su máxima capacidad expresiva.

Para la construcción de diseños específicos sobre el espacio compositivo de un artefacto, el color se transforma en el elemento que dibuja y define cualquier figura. Hombres, pájaros, animales o seres fantásticos van apareciendo en la

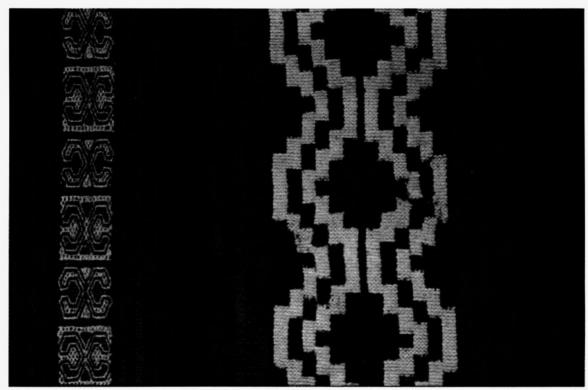


Figura 4. Detalle de un Wirikan ñimin küla trarükan makuñ, máxima expresión del universo de mantas mapuche. Se puede apreciar los procedimientos ñimin, trarûn y wirin.

medida que se contrasta figura y fondo. Sólo la habilidad de una consumada maestra tejedora es capaz de resolver los procesos constructivos para que en la manipulación de urdimbre y trama, la iconografía que su cultura reclama para sus textiles, se haga presente.

La definición cromática en los textiles mapuche, se produce preferentemente por oposición. A los colores naturales de las fibras, aquellos que provienen de su estado original, se oponen los colores teñidos; a los colores luminosos, los colores opacos; a los colores planos los matizados.

Procedimiento Wirin 21

De los tres procedimientos analizados, este es el que destaca por su especial contenido expresivo, ya que su materialización en el dominio textil mapuche se produce en relación al color, y el color es fundamentalmente luz. Las prendas que presentan este recurso resaltan por su especial luminosidad, irradiada en los más diversos colores. Nuevamente la analogía permite acotar un término específico para una manifestación pro-

pia de las prendas tejidas, ya que wirin, además de rayar o dibujar implica el color, pero un color dispuesto en "listas"²². Podemos entonces definir plásticamente el wirin como lista que tiene una disposición "estirada a lo largo", que puede aparecer en una o varias listas paralelas de varios colores (Fig. 3).

Pero hay un importante aspecto que aclarar, estos wirin no representan líneas rectas. En palabras de la tejedora esta "lista" wirin se define como un camino que sigue la topografía de la naturaleza, que se despliega sin contravenir el volumen y la forma de la topografía del paisaje. Este concepto se contrapone al de repü, que es el camino construido por el hombre, que irrumpe en la naturaleza uniendo dos puntos distantes a través de una línea recta: "Wirin puro caminito, sube, baja, fuerza, e'la huella que va y viene, no e' el repü que está escaba'o" (Testimonio tejedora Quetrahue, Sept. 1993). Podemos concluir entonces que tecnológicamente, el wirin es una lista de color que se estructura por la disposición paralela de hilos de urdimbre de uno o varios colores. Como recurso expresivo representa un camino

sinuoso que se despliega en la naturaleza en una llamativa y brillante lista de color.

En muchos textiles se puede observar que se agrupan varias listas de colores constituyéndose entonces un relmü.23 Pero este relmü no es el arco iris del cielo, esa sorprendente y mágica curva de colores ordenados en un espectro único y siempre igual, producto de la descomposición de la luz al pasar por los transparentes prismas de las gotas de la lluvia. Este relmü es el arco iris que cada düwekafe ha estructurado de acuerdo a su propio arreglo y concepción cromática. De acuerdo a esta concepción demuestra v exhibe ante su comunidad el manejo en las técnicas de teñido para combinar los más delicados colores y producir las más complejas degradaciones tonales. La idea de belleza se encuentra representada en un conflicto óptico que se plasma a través del contraste y la degradación de un color.24

Frecuentemente se encuentra este recurso expresivo del wirin separando la "pampa"²⁵ -que es de un color- con las áreas que presentan diseños realizados por procedimiento *nimin* o trarün, transformándose así en un elemento plástico que reafirma una disposición determinada al interior del espacio compositivo de un textil.

EL ESPLENDOR DEL ADORNO: EL DOMINIO DE LAS MANTAS MAPUCHE

Tal como ya se explicó, el color, en conjunto con la textura y la forma se convierten así en los mecanismos articulatorios que permiten una capacidad expresiva especialmente delicada y eficaz para cualquier prenda textil. El proceso de transformación de la materia constituyen el máximo esfuerzo de una cultura para otorgar a sus artefactos tejidos la capacidad de constituirse en un artefacto-adorno para cubrir, con los más variados contenidos simbólicos, con acepciones sociales cuidadosamente jerarquizadas y con códigos estéticos representados en una apariencia específica.

Del variado y complejo universo textil mapuche, es en el dominio de las mantas donde mejor se puede apreciar la complicada red de relaciones y combinaciones de los procedimientos expresivos descritos. Como prenda masculina recibe una atención especial por parte de la tejedora, la cual realiza un particular esfuerzo creativo para su confección. La confección de cualquiera de estas mantas alcanza un grado de complejidad que sólo puede ser manejado por una maestra düwekafe, constituyéndose así en la materialización de su habilidad y sabiduría.

Cada manta requiere de una densidad estética y simbólica muy específica ya que debe dar cuenta de la condición, jerarquía y pertenencia de su portador: "Cada hombre llevaba escrito en su manta lo que el era" (Testimonio tejedora Lumaco, Enr.1993). El despliegue de diseños a través de una riqueza formal y cromática, se hace más que nunca evidente en la combinación de *ñimin, trarûn* y *wirin* en los diferentes tipos de mantas que son diferenciadas de acuerdo a su contenido estético y simbólico (Fig. 4 y 5).

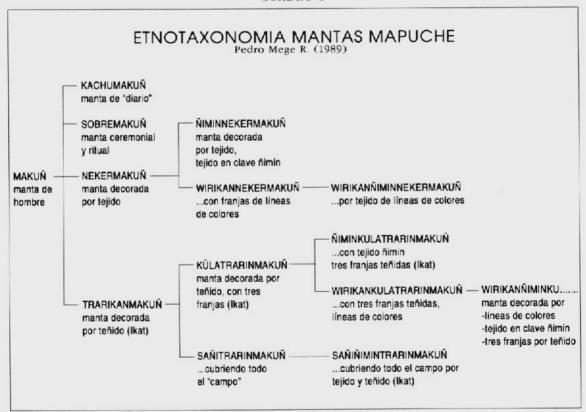
Cada una es indvidualizada con un nombre específico y puede llegar a representar la condición de su dueño -social o étnica- asociándola por ello al poder y al prestigio de su dueño y portador. 26 Al mismo tiempo, el ojo experto de la tejedora reconoce las técnicas y diseños que presenta definiendo su categoría de pertenencia al interior de este dominio, según la presencia o ausencia de cualquiera de los procedimientos expresivos descritos. La ilimitada posibilidad de combinaciones de estos procedimientos otorgan al dominio de las mantas mapuche una riqueza expresiva de tal magnitud, que las transforman en la materialización máxima del adorno. (Ver cuadro 1).

Las mantas masculinas mapuche constituyen el mejor ejemplo de cómo un textil puede llegar a constituirse en un artefacto-adorno completo, coherente y armónico que encarna en su condición de tejido, una capacidad intrínsicamente ordenadora. Esta capacidad marca y define la vida del textil que se modula en su actualización en los más variados contextos, informando y formando, por medio de sus códigos simbólicos, estéticos y sociales a la comunidad que los ha producido para la exhibición como máxima expresión del lujo y la riqueza.



Figura 5. Mantas mapuche de variados tipos. De izquierda a derecha se puede observar un sañi trarûkan makuñ, un wirikan ñimin kalle trarûkan makuñ, un ñimin makuñ y una kachû makuñ o "manta de diario".

CUADRO 1



NOTAS

- ¹ Estas implicancias sociales, simbólicas y estéticas de los artefactos textiles así como la actividad textil en general, han sido largamente documentadas y estudiadas por numerosos investigadores y especialistas como, Cereceda 1987, 1990; Desrosiers 1992; Frame 1994; Franquemont et al. 1992; Gavilán y Ulloa 1992, por nombrar algunos. Destaca evidentemente el ya clásico estudio de John Murra (1989): "Las funciones del tejido andino en diversos contextos sociales y políticos", pionero en la propuesta y en la búsqueda de nuevos sentidos para este complejo universo. Los estudios en relación a los textiles mapuche no son una excepción, muy por el contrario, este variado universo también ha sido abordado por diferentes autores en un intento de dar cuenta de su maravillosa complejidad. Destacan los trabajos de Gordon 1987; Mege 1987; Wilson 1993, entre otros.
- ² Las palabras en *mapudungun* se destacaran en cursiva. Recuérdese que en este idioma no se utiliza la 's' para pluralizar las palabras.0
- ³ El sitio de Alboyanco, Angol (VIII Región, Chile) en donde se encontró "un conjunto de fragmentos textiles integrando un ajuar funerario", tal como lo plantean Brugnoli y Hoces de la Guardia (1997), "constituye un antecedente de mucho valor para el estudio de los niveles de desarrollo tecnológico alcanzado por esa cultura, sus probables relaciones con otras y el conocimiento de la tradición textil de los pueblos del sur de Chile" [Cuenta con un fechado por T.L. de 1300-1350 d.C.]
- ⁴ Los términos ñimin, trarün y wirin, serán definidos en detalle en el curso de este trabajo (también ver Alvarado 1995).
- ⁵ Acepción: sentido o significación en que se toma una palabra o una frase (Dicc. Ideológico 1959:9). En este caso "sentido o significación que toma" el artefacto textil.
- 6 Düwekafe. la tejedora (Augusta 1966[1916]:37).
- ⁷ Articulación: ácción y efecto de articular o articularse (Dicc. Ideológico 1959:75). El término se utiliza aquí para definir la unión o enlace que se produce entre un estado de la materia y un resultado expresivo que le otorga una estética al artefacto textil.
- Decir düwen en el mundo mapuche es decir "tejido de lana" en contraposición a damin, que significa "tejer pero no con lana".
- ⁹ La oveja doméstica fue introducida por los hispanos en el proceso de conquista. Los tejidos prehispánicos eran producidos con fibra de camélido, tal como lo demuestra

- el hallazgo del sitio de Alboyanco (Brugnoli y Hoces de la Guardia 1997). La introducción de esta nueva fibra produjo importantes transformaciones en la calidad y el aspecto de los textiles mapuche. Debido al escaso patrimonio arqueológico resulta imposible hacer un estudio comparativo que permita definir estos cambios con precisión.
- Füun hilar (Augusta 1996 [1916]:55); Vünn: hilar, hilado (Valdivia 1887 [1606]s/n pp.).
- ¹¹ *Ñimkun*: el huso; *wiñufüun*: el hilo de un torcido; *aspawe*: el aspa de madera para enrollar la lana rz.castell; *witral*, las hebras verticales del telar, la urdidura del telar (Augusta 1966 [1916]).
- ¹² Kal: lana. wentrukal: lana gruesa; domokal: lana fina (Augusta 1996 [1916]: 80).
- ¹³ Epurumefüu: el hilo de dos hebras (Augusta 1996 [1916]:214).
- ¹⁴ Densidad. Calidad de denso. Denso. Compacto, apretado poco poroso. Apretado, unido, cerrado. (Dicc. Ideológico 1959:265).
- ¹⁵ No debemos olvidar que en el dominio del düwen, el poder ordenador de la actividad del urdido lo relaciona con asuntos sociales, jerárquicos y aún simbólicos, ya que preparar los hilos para una determinada prenda va mucho más allá de las decisiones técnicas para su elaboración. Generalmente participan de esta actividad dos personas, connotándola como un proceso equilibradamente controlado, donde la maestra tejedora toma las decisiones más significativas y la discípula o ayudante obedece.
- ¹⁶ En la zona mapuche, se emplea el telar vertical de cuatro maderos. Este tipo de instrumento resulta de una eficacia extraordinaria, ya que modula sus dimensiones dependiendo del tamaño y características de la prenda que se va a tejer. La actividad del tejido propiamente tal se desarrolla apoyada por un amplio conjuntos de herramientas y útiles especialmente pensados y desarrollados para prolongar la eficiencia de las manos de la tejedora, como pequeñas y grandes paletas de madera para apretar los hilos de la trama o agujas de todos tamaños para terminar de tramar, cuando sólo queda una angosta franja de urdimbre sin tejer.
- ¹⁷ Ñimin, en Augusta ñëmin. Coger alzar; v.g. Ñëmintungei rayenkachu, fën mamëll. Se toman las flores de las yerbas y los frutos de los árboles.// el dibujo en los tejidos bordados.// ñëmife. Mujer que sabe todas las labores de mano.// ñëmikan. dibujar tejiendo. (Augusta 1966[1916]:166).

- ¹⁸ Trarûn: atar, amarrar, prender; v.g. Trarûaimi manshun Amarra (tú) los bueyes.// el atado.// atado, amarrado.// trarûn makuñ = nikër makuñ. Mantas con ciertos dibujos blancos, en que viene a emplearse el hilo teñido con mallo kura. (Augusta 1966[1916]:158 y 239).
- 19 Está técnica de teñido por reserva está ampliamente extendida en América y se conoce con el nombre de Ikat.
- ²⁰ En tiempos precolombinos para teñir se utilizaban todo tipo de vegetales y minerales, posteriormente, con la llegada de los españoles se incorporaron los colorantes artificiales. Este hecho debe haber provocado importantes variaciones en las escalas cromáticas utilizadas por las tejedoras.
- ²¹ Wirin: rayar, dibujar, surcar (con el arado, etc.)// el color, la lista de color.// listado; v.g. Flang pontro ngei, kelüwirin ngei; epu inal meu niei ñi wirin, es una frazada blanca, con listas coloradas; a ambos lados a orillas tiene sus listas. v.g. Kakeumechi wirin ngei trorlafken. La espuma del mar tiene varios colores (al herirla el sol).//Wirilen. Estar pintado, rayado, escrito, tener listas; estar (las nubes) estiradas a lo largo. (Augusta 1966[1916]:280).
- ²² Lista. Raya que por contraste de color, se forma en las telas, papeles, etc. (Dicc. Ideológico 1957:516).
- 23 Relmü. El aro iris (Augusta 1966[1916]:208).
- ²⁴ Creeemos que el concepto planteado por Cereceda(1987) para este tipo de construciones cromáticas presentes en los textiles resulta aplicable al concepto de *relmü* aquí desarrollado.
- ²⁵ Las tejedoras llaman pampa al campo de un solo color que separa dos sectores con diseño o dibujos en las mantas mapuche.
- ²⁶ La etnoclasificación de las diferentes mantas mapuche realizada por Pedro Mege (1990), significó el reconocimiento y sistematización de este complejo dominio de prendas masculinas.

BIBLIOGRAFIA

ALVARADO, M.

- 1985 Claves estéticas de la cultura mapuche: lo textil. Tesis para optar al grado de Licenciada en Estética, Pontificia Universidad Católica. Santiago.
- 1995 "Ñimin, trarun, wirin: tres procedimientos expresivos en el universo textil mapuche". Actas VI Jornadas de la Litera-

- tura y la Lengua Mapuche, Temuco: Universidad de La Frontera, (En prensa).
- "Perfiles para una genealogía del textil"
 Arte Textil Contemporáneo en Chile, pp.
 7-25, Santiago: Museo de Bellas Artes.

AUGUSTA, F.

1966 Diccionario Araucano-español.

[1916] Padre Las Casas: Imprenta San Francisco.

BRUGNOLI, P. Y S. HOCES DE LA GUARDIA

1997 "Estudios de fragmentos textiles del sitio Alboyanco, Cultura El Vergel". Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Antofagasta.

CERECEDA, V.

1987 "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku". Tres reflexiones sobre el pensamiento andino pp.133-231. París: Armand Colin.

1990 "A partir de los colores de un pájaro..." Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino 4: 57-103, Santiago.

DESROSIERS, S

1992 "Las técnicas de tejido tienen un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos." Revista Andina 10 (1): 7-46, Cuzco.

FRAME, M.

1994 "Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del antiguo Perú". *Revista Andina*, 12 (2): 295-344, Cuzco.

Franquemont, C., E. Franquemont y B. Isbell 1992 "Awaq Ñawi: el ojo del tejedor. La práctica de la cultura en el tejido". Revista Andina 10 (1): 47-80. Guzco.

GAVILÁN, V. Y L. ULLOA

1992 "Proposiciones metodológicas para el estudio de los tejidos andinos". *Revista Andina* 10 (1): 107-134, Cuzco.

GORDON, A.

1987 "El mito del diluvio tejido en la faja de la mujer mapuche". Actas de la Lengua y la Literatura Mapuche, pp. 215-224. Temuco.

MEGE, P.

1987 "Un análisis semiótico de la iconografía textil mapuche". Boletín Museo Regional de la Araucanía 2: 25-31. Santiago: Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos.

1989 "Los símbolos envolventes: una etnoestética de las mantas mapuche". Boletín Museo Chileno de Arte Precolombino 3: 81-114, Santiago.

MURRA, J

1989 "Las funciones del tejido andino en diversos contextos sociales y políticos". *Arte Mayor de Los Andes*, pp. 9-19, Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco O'Higgins.

SIMMEL, J.

1939 "Disgregación sobre el adorno". Sociología. Estudios sobre las formas de socialización. Buenos Aires: Espasa - Calpe, S.A.

WILSON, A.

1993 "Textilería Mapuche". Memoria y Cultura.
Femenino y masculino en los oficios
artesanales. Santiago: CEDEM, FONDEC,
Ministerio de Educación.