



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
MAGISTER EN ANTROPOLOGIA

IDENTIDAD DE GÉNERO, MEMORIA Y ETNICIDAD: TINTES NATURALES
EN TEJIDOS MAPUCHES.

Alumna: Marcela Rocca Cañón
Profesor guía: Luis Campos Muñoz

Tesis Para Optar Al Grado De Magíster En Antropología

Santiago, 2014

Dedicatoria

A tres hombres maravillosos Daniel, Felipe y Tomás.... mis hijos.

Agradecimientos

Agradezco con mucho cariño a mi amiga Inés Piutrin Ñanculaf, a Matilde Painemil, a Margarita Painen, por la ayuda que me proporcionaron para poder hilar este relato y a la artesana Fresia Tolol. Así como a las personas que con tanta motivación colaboraron en el terreno aportando una visión diferente.

ÍNDICE

I. Capítulo 1. Introducción	8
1. Presentación	8
2. Antecedentes	10
3. Objetivos	15
4. Hipótesis	15
5. Justificación	16
II. Capítulo 2. Marco metodológico	17
III. Capítulo 3. Marco teórico	23
1. Identidad de género y tradición étnica	23
2. El silencio del tejido: Constitución de una identidad étnica de género	25
3. Nutram: Relatar es no olvidar, la memoria de las mujeres	27
4. Los peumas: Formas silenciosas de aprendizaje	28
5. Procesos de identidad étnica	28
6. Cultura Autónoma: Apropiándose de sus contenidos	33
IV Capítulo 4. Entrega mítica del conocimiento de hilar	37
1. El relato mitológico	37
2. El aprendizaje secular del oficio de hilar	39
3. El hilado	41
4. Cambios y continuidades	48
5. El telar mapuche	48

V. Capítulo 5. Lejanas influencias	61
1. Lejanas conexiones. Tradiciones del textiles del norte más alla de la frontera mapuche.	61
2. La frontera imaginaria	69
3. Tradición textil Inca	75
4. Contacto Inca en las costas de Chile	78
5. Aportes al registro del arte cuzqueño	79
6. La mujer transmisora del saber	85
VI. Capítulo 6. Camélidos andinos y ovejas.	90
1. Camélidos andinos y ovejas	90
VII. Capitulo 7. Etnobotánica: Memoria sobre los tintes de colores.	98
1. Memoria sobre los tintes de colores.	102
2. La vegetación nativa y los tintes.	103
3. La vegetación no nativa y los tintes	120
4. Tipos de recolectores de plantas	127.
5. Clasificacion de colores sobre ejes de oscuridad-luminosidad.	142
6. Memoria sobre teñido con anilina.	160
7. Colores brillantes: Anilinas colorantes sintéticos	160
VIII Capitulo 8. Análisis de los datos.	169
1. Las cosas según la tradición	169
2. El silencio de la narración textil: Ausencia del caballo	171
3. El peso de la tradición	171
4. Elementos de la identidad de género y tradición	172
5. Desprendimientos de simbolos de identidad étnica	176
6. Círculos íntimos de tejedoras y círculos ampliados	178
7. El color: categorías culturales	179
8. La construcción del espacio y de los desplazamientos	179

IX. Capítulo 9. Conclusiones	185
X. Bibliografía	188
XI. Anexos	194
1. Glosario	195
2. Pauta de Entrevistas	197
3. Mapas	
4. Catálogo cromático	

“La mamá tejía unas alfombras parecidas a esas... más bonitas. Tejía parejito y grueso. Un buen tejido lo pone contra luz y no deja pasar el sol, así tejía la mamá”.



I. Capítulo. 1 Introducción

1. Presentación

Esta investigación procura adentrarse en la identidad étnica y de género de la mujer mapuche que es tejedora, que cultiva este oficio, lo recrea y lo revitaliza, como una forma de actualizar su cultura, como una viabilidad económica y como una forma de recrearse a sí misma y a su familia. Se trabajó con artesanas de Padre las Casas y Vilcún, de la Provincia de Cautín, Región de la Araucanía. Las localidades aledañas localizadas en el sector de Padre las Casas, comunidad Collahue, Roble Huacho sector camino Huichahue y sector San Miguel, Comuna de Vilcún localidades aledañas de Tres Cerros, camino Niagara, comunidad Mariano Yumbel. Las artesanas no pertenecen a asociaciones de tejedoras ni a organizaciones sociales.

El problema de investigación que abordaré en mi tesis dice relación con la construcción de la identidad étnica de las tejedoras del sector Padre las Casas y los usos de tintes naturales en la elaboración textil como una recopilación de la memoria. Construcción identitaria marcada por el género y la estructuración cultural rolica de la mujer en la sociedad mapuche. Intentaré relacionar estos cambios y continuidades en las preferencias de uso del color y funcionalidad, a la luz del proceso de globalización al cual están expuestas nuestras sociedades latinoamericanas.

La revalorización del mundo indígena, y específicamente la de la producción textil, emerge impulsada no solo por quienes tienen conocimientos técnicos de diseño y arte, también como parte de un discurso mayor que busca no solamente la revalorización y visibilización de lo indígena, sino también su reconocimiento social.

Esto ha significado, en la última década, un reconocimiento de las técnicas tradicionales empleadas en el oficio textil, de las técnicas de hilado de la lana y del teñido con tintes naturales, lo que implica a su vez una valorización de los bosques nativos, las plantas y arbustos locales. Estas ideas están imbuidas de concepciones relativas al desarrollo sostenible¹ de las comunidades y también de filosofías ambientalistas tendientes a recuperar flora y fauna nativa devastadas en las comunidades mapuches a través de los años.

¹ Informe de las Naciones Unidas 1987. "Nuestro futuro común". Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo. El desarrollo sostenible como la satisfacción de «las necesidades de la generación presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para satisfacer sus propias necesidades. Está detrás el concepto de crecimiento económico con equilibrio y responsabilidad en lo social y mantenimiento y cuidado del medio ambiente.

Es así como, un universo cromático² de tinturas naturales al mismo tiempo que se asocia al aprovechamiento de recursos naturales, abre las puertas a miradas locales, al redescubrimiento de las comunidades y, también, a intentos de un discurso estatal que busca reconocer sectores informales productivos. De esto último surgen algunos proyectos financiados por el gobierno que intentan relevar a sectores textiles tradicionales con el objetivo – al menos declarado- de servir para el incentivo turístico y productivo de la región y de las localidades.

Tirúa sector Trinquihue, Maquehua, Truf Truf, Quepe, Budi, Lanalhue, Lonquimay, Cañete, Angol, Chol Chol, Imperial sector Labranza, Carahue, Padre las Casas, son lugares de elaboración textil señalados ya en el año 1930 por el hermano Claude Joseph (Joseph, 1931:3) que vivió en el sector de la Araucanía y se especializó en el estudio de la cultura mapuche, formo parte de la Academia Chilena de Ciencias Naturales. Creemos que el sector Padre Las Casas ha tenido la continuidad de ser un sector textil relevante, desde la época del desarrollo del complejo cultural Pitrén (400- 1.100 d.c). Quienes trabajan desde el Estado y desde el mundo del comercio lo saben. No es de extrañar que, aparejada a la emergencia indígena, en lo que se refiere a la textilera mapuche, resurja una vez más el encuentro del Arte Indígena. Este convoca a artesanos tradicionales indígenas de todo el país. Se eligen a los representantes y cultores tradicionales de los oficios de tejido, orfebrería, trabajo en madera y otros. Se han realizado muestras mapuches por doquier, auspiciadas por distintos municipios, y se han efectuado exposiciones mapuches en el Centro Cultural Palacio de la Moneda en Santiago. Así como quienes organizan las Ferias Internacionales de exposición de Chile y en el extranjero con sus productos, inmediatamente piensan en incorporar muestras textiles mapuches y aymaras.

Algunas tejedoras mapuches participan en ferias Internacionales auspiciadas por este Estado promotor y por centros académicos como la Universidad Católica. Esto ha significado para algunas artesanas la apertura a nuevos mercados para la exportación de sus productos; Estados Unidos, Brasil, Alemania y España entre otros. Por otro lado algunas han participado en proyectos de CONADI, proyectos municipales, en capacitaciones para tejedoras para preservar y rescatar el trabajo con tinturas vegetales y terminaciones precolombinas de los textiles, trabajo en la mantención y rescate de los diseños “originales” y la innovación de confección para un nuevo público ansioso de prendas cargadas de historicidad. Las tejedoras y miembros de sus familias que ayudan a la comercialización de los tejidos se mantienen en contacto con las necesidades del mercado y sus requerimientos. Se han intensificado los pedidos para exclusivas tiendas capitalinas de artesanías étnicas³ y el establecimiento de redes de venta directa. Por otra parte, ha traído una concepción de la artesanía como arte en donde la producción artesanal hecha a mano se transforma en un capital cultural simbólico y en donde el “hecho a mano” asegura la exclusividad. Las piezas de artesanía con

²El universo cromático es la gama de los colores que el ojo humano capta. El ojo humano capta 127 colores. Cada cultura releva los colores de una manera particular que está asociada con su comprensión e interpretación del mundo.

³Uküllá, Pura, Arte Origen, Fundación Artesanías de Chile, Domo, entre otras.

distinción individual, en color, forma y diseños pasan a ser piezas únicas y por tanto piezas de arte que tienen un asegurado grupo de consumidores más elitistas que valoran no solo lo ancestral, étnico, sino también el valor agregado que esto tiene en las sociedades no indígenas, y la contextualización de lo ancestral en lo contemporáneo.

2. Antecedentes

“Según Censo 2002 la comuna de Vilcún posee una superficie de 1.421Km² y una población de 22.491 habitantes (11.099 mujeres y 11.392 hombres), acoge a un 2.59% de la población total de la región, un 59,88% corresponde a población rural y un 40,12% a población urbana, su densidad poblacional equivale a 15,83 hab/km²”. (PladecoVilcún, 2011-2014:8).

Según CENSO 2002, la comuna de Padre Las Casas tiene una población total de 58.795 habitantes, lo que corresponde al 6.76% del total regional (869.535 habitantes). A nivel regional, Padre las Casas es la segunda comuna, junto a Villarrica, que tiene los crecimientos intercensales más elevados. La población urbana ha crecido mucho en relación a la población rural. En la población rural existe mayor número de hombres 51.4% que mujeres 48,6 %, no es un sector donde se produzcan altos índices migratorios. En cuanto a la población indígena en relación con el total poblacional de la Región de La Araucanía (869.535), un 23,5% corresponde a la población indígena, de los cuales 202.970 personas pertenecen al pueblo mapuche (23,3%), de las cuales 102.480 personas son de sexo masculino y 100.490 de sexo femenino. El mayor porcentaje de la población mapuche en la Novena Región se encuentra, entre otras, en las comunas de Puerto Saavedra con 64% del total comunal, Galvarino con una población mapuche de 59% del total comunal, en Lonquimay con 44% del total comunal y Padre las Casas con 40,7% del total comunal. En Temuco, como capital de la Región de La Araucanía, la densidad de la población mapuche es “solamente” 13% del total comunal. El porcentaje de población indígena en Padre las Casas representa el 11,8% de la población indígena regional y de un 3,5% de la población indígena nacional. En cuanto a la situación de actividad económica para la población indígena según Censo 2002 de 17.058 indígenas en una edad de 15 años o más, se encuentra trabajando por ingreso solamente el 26,7%. 7.002 personas del resto de los 12.501 habitantes indígenas está en una situación laboral de “quehaceres de su hogar” (41%), estudiando (9%) o jubilado (4,7%). (Pladeco. Padre las Casas: 45).

La superficie total de la comuna de Padre las Casas es de 400,7 Km, de los cuales un 73% es tierra indígena, que se encuentra especialmente en los distritos rurales de Molco, Ñirrimapu, Maquehue, Metrenco, Millahuco y Truf-Truf y que se caracteriza por un alto porcentaje de predios de escasa superficie. Tiene 150 comunidades indígenas con personalidad jurídica, que se ubican mayoritariamente en los distritos de Molco, Ñirrimapu, Millahuco y Truf-

Truf. A nivel de hogares pobres, la distribución comunal presenta un comportamiento similar. Presentando en el total de hogares pobres una variación de 15,6 puntos porcentuales y en hogares bajo la línea de indigencia 8,9 puntos. Dentro de las actividades económicas de la comuna se incluye el comercio dentro del que está inserto el rubro textil.

Distritos	Actividades relevantes			
	Hombres	%	Mujeres	%
Molco	Agricultura	39	Actividad tipo servicio	29
	Comercio	18	Servicio Doméstico	18
	Construcción	13	Comercio	14
Nirrimapu	Agricultura	45	Enseñanza	12
	Comercio	18	Servicio Doméstico	29
	Construcción	9	Actividad tipo servicio	16
Maquehue	Agricultura	21	Comercio	14
	Construcción	20	Servicio domestico	23
	Administración pública	12	Comercio	14
	Comercio	10	Actividad tipo Servicio	13
Padre Las Casas	Comercio	20	Comercio	21
	Construcción	16	Servicio doméstico	15
	Transporte	9	Actividad tipo servicio	14
			Enseñanza	12
Aillacura	Comercio	20	Comercio	25
	Construcción	18	Servicio doméstico	16
	Transporte	9	Actividad tipo Servicio	11
			Enseñanza	10
Collahue	Agricultura	30	Actividad tipo servicio	21
	Construcción	20	Servicio doméstico	19
	Comercio	12	Comercio	18
Roble Huacho	Agricultura	38	Servicio domestico	25
	Comercio	14	Actividad tipo servicio	14
	Construcción	12	Comercio	13
Metrenco	Agricultura	41	Servicio domestico	25
	Construcción	13	Actividad tipo servicio	22
	Comercio	13	Enseñanza	13
Millahueco	Agricultura		Servicio domestico	23
	Construcción		Actividad tipo servicio	22
	Comercio		Enseñanza	13
Truf Truf	Agricultura	59	Actividad tipo servicio	22
	Comercio	13	Servicio doméstico	19
			Comercio	15

Fuente; Pladeco Padre las Casas. Las comunas de Metrenco y Millahueco no registran actividad comercial femenina.

En cuanto a la participación en organizaciones comunitarias existe un cambio en el tipo de organizaciones de tipo productivo hacia desarrollo del ámbito sociocultural. La única excepción se muestra en al año 2001 en que existe la misma cantidad de las constituciones de organizaciones del ámbito

productivo y sociocultural, que se deja explicar por un aumento en las actividades del área rural, especialmente en el ámbito productivo de 76% a partir de 1999 empezó el desarrollo de la artesanía como tercer grupo de las organizaciones comunitarias productivas con una predominancia de las mujeres. (Op. Cit: Pladeco Padre Las Casas).

Generalmente se muestra que la actividad de organizaciones comunitarias para mujeres crece continuamente y encuentra su cumbre especialmente en los años 2002 y 2003. La mayor parte de las organizaciones constituidas son organizaciones en el ámbito productivo y especialmente en la artesanía. Todas las organizaciones se encuentran en el sector urbano. A partir del año 1998 se constituyeron también las primeras organizaciones en la parte rural con la intención de mejorar el servicio de “agua potable”. El ámbito rural ha tenido una orientación productiva.

Esta comuna está en “La depresión intermedia, inserta en la unidad natural abanico aluvial del Cautín. El actual territorio de Padre las Casas se ha venido formando desde hace millones de años, al igual que todo el territorio chileno. Su pasado geológico nos da cuenta de un terciario marino y de uno *continental (canteras); pero la mayor parte de estos materiales están cubiertos por sedimentos fluviales o periglaciares cuaternarios, más recientes, que originan los suelos agrícolas, ganaderos o forestales que yacen sobre rocas madres más antiguas.*” (Ibíd: 11) Se ubica en este sector “El gran cono aluvial del Cautín, formado por el arrastre de materiales fluvio-glacio-volcánico que hacen los ríos Cautín y Quepe, los cuales nacen en los alrededores de los volcanes Lonquimay y Llaima respectivamente”. (Ibíd: 11). El suelo es una de las bases de la alimentación y junto a la disponibilidad de agua constituye un recurso esencial para un poblamiento permanente. Si bien los suelos de esta comuna no son de la mejor calidad, son lo suficientemente adecuados para desarrollar una agricultura o ganadería de subsistencia o comercial si se invierte en ellos para superar sus limitaciones. Los suelos en este sector se originan por ceniza volcánica, la formación típica de este suelo es el roble (*Notofagus oblicua*) y laurel (*Laurelias sempervirens*). (Ibid: 11) Vegetación que es muy importante en el uso tintóreo.

En todo el sector de Padre las Casas y Vilcún se desarrolló el arte textil, este fue un oficio femenino realizado desde mucho antes de la conquista, este era un sector del bajo, con llanos ondulados conectados fuertemente con el área pehuenche ubicada en la precordillera de los Andes y cercana los pasos fronterizos. El sector de Padre las Casas y Vilcún tienen importantes cursos de agua como el río Cautín y el río Quepe, su afluente el río Huichahue, así como esteros. La presencia de cursos de agua hace pensar que probablemente estas tierras fueron utilizadas por grupos cazadores y recolectores hace 8000 a 4000

a.c, estos grupos buscaban siempre territorios lacustres. Posteriormente el territorio pudo ser utilizado como territorio de internada por los grupos pehuenches durante el período de invierno en que los faldeos cordilleranos resultaban con un clima más inclemente. Siendo propicio en el Intermedio Temprano (200 a.c-700d.c) el desarrollo de la agricultura y el posterior florecimiento de una sociedad riverense que vivió de la agricultura y del intercambio de productos entre ellos prendas textiles.

Llama la atención lo que señalan estudios arqueológicos sobre el período alfarero temprano regional en que se ha comprobado un nivel de jerarquización en la población y una diferenciación social, sumado a mayor heterogeneidad cultural, hecho que no se daba en los grupos costeros. Este hecho estaría demostrando que había “un acceso diferencial a ciertos recursos, bienes o grupos, y la apertura a innovaciones tecnológicas que sólo se popularizarán más tarde, durante el Alfarero Tardío prácticamente en toda la Araucanía”. (Adán y Mena, 2011:17) Esto lo confirma el hallazgo en cementerio en sitio Villa JMC-I en Labranza, con la “presencia de ciertos rasgos materiales que distinguen a sus individuos enterrados como el número de vasijas ofrendadas, ceramios modelados excepcionales y piezas únicas hasta ahora, como torteras, collares y aros de cobre” (Ibíd:17) La tortera de piedra era un clásico elemento textil para hilar la lana.

Hoy en día podemos apreciar las diferencias de acceso a la materia prima para realizar el tejido que tienen las artesanas. No todas tiñen con anilina porque el costo es mayor y los tintes naturales están al alcance inmediato. Existen especializaciones, unas artesanas se han dedicado al tejido con diseños y saben muy bien sus significados, otras no saben realizar diseños. Entre las artesanas es muy valorado el conocimiento de la sabiduría del diseño y el manejo de las técnicas de teñido.

Durante la conquista y la colonia el comercio tuvo una importancia estratégica no solo para el intercambio de productos sino también fue una forma de profundizar las relaciones interétnicas. En el fuerte Tucapel ubicado en las cercanías de Cañete. “En las provincias del Maule se comenzaron a realizar ferias de intercambio, que duraban uno o dos meses, de tal forma que la activación del comercio transversal resulta decisiva para el desarrollo económico y poblacional de esta región. Por otra parte, los boquetes cordilleranos tenían un doble significado para los españoles, tanto como oportunidad y amenaza. Oportunidad debido a que constituían un impulso al desarrollo regional, pues gracias a ellos se generaba una “cultura de las ferias” en los diversos poblados, y amenaza, porque su control, por parte de los indígenas, abría la posibilidad a una invasión. Para este efecto, sólo se permitió el paso comercial hacia el valle por el de La Laja y Antuco y los intercambios junto al fuerte Tucapel, prohibiéndose el tránsito por otros pasos y estableciéndose cuerpos de guardia para mantenerlos cerrados”. (Informe de la

Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato, 2003:426). Parte importante de la economía colonial se siguió basando en la producción textil. A principio del siglo XX aparecen como centros de desarrollo textil mapuche hacia la costa Lanalhue y Cunco hacia la pre cordillera entre otros, sin duda herederos de una tradición milenaria en el oficio.

El sector durante la conquista y colonia fue escenario de cruentas batallas y de acciones evangelizadoras de mano de los capuchinos de Baviera "Su fundación oficial, se debe a la gestión de uno de los "cuatro primeros grandes capuchinos bávaros: el Padre Anselmo, Párroco de Boroa, quien consigue por parte del entonces Presidente de la República, Federico Errázuriz Echaurren la dictación del Decreto Supremo N° 1.316 que ordenaba: *fundar una población en el lugar denominado Villa Alegre, al sur del río Cautín, para su creación oficial como localidad urbana. Este hecho acontece el 1 de Septiembre de 1899, en el mismo documento que reconoce a Padre las Casas como localidad urbana, se establecía que la Inspección General de Tierras y Colonizaciones, (Hoy Ministerio de Bienes Nacionales), debía levantar el plano de la nueva población y, a su vez, reservar dos manzanas de terreno para el establecimiento de escuelas para niños indígenas, las que deberían quedar a cargo del Superior de la Misión de Boroa*". (Op. Cit Pladeco Padre las Casas p. 4)

A partir de ese momento, se inicia la acción evangelizadora y educativa de los misioneros capuchinos de Baviera, con la Escuela- Hogar y la parroquia del lugar, el trabajo de sus párrocos, sacerdotes y hermanos, el aporte de los Obispos del Vicariato, la constitución de la Fundación del Magisterio Primario de La Araucanía, el surgimiento de la Corporación "Unión Araucana", la puesta en marcha de la Imprenta y Editorial "San Francisco", y en los últimos años la llegada de la Obra Internacional del Padre Adolfo Kolping, fueron dando forma a esta incipiente comuna.(Ibíd:5)

Cabe señalar que esta tesis está centrada en la percepción de las artesanas que no están organizadas y realizan su gestión productiva textil dentro de su unidad familiar, en colaboración con una red constituida por hermanas, cuñadas y mujeres de la familia. La función de los hombres también es importante circunscribiéndose a actos colaborativos hacia la elaboración textil y el transporte de los productos.

3. Objetivos

Objetivo general

Caracterizar los procesos de construcción de identidad étnica de género en las artesanas mapuches del sector Padre las Casas Y Vilcún, IX Región, vinculadas a la elaboración textil como forma de potenciar la autonomía y control sobre su tradición cultural.

Objetivos específicos

- a. Destacar mediante la revisión bibliográfica las principales influencias de rasgos de la cultura Tiwanaku e Inca (Región Andina) en los tejidos mapuches.
- b. Caracterizar la fauna existente de camélidos y la introducción española de la oveja merino en la elaboración textil mapuche.
- c. Destacar y recopilar los usos tintóreos de la flora nativa y endémica en el los tejidos mapuches en el sector Padre las Casas y Vilcún mediante la reactivación de la memoria.
- d. Identificar cambios y continuidades en la utilización de tintes vegetales y anilinas en el sector.
- e. Caracterizar los procesos de adopción de anilinas en el uso del teñido de la lana.
- f. Caracterizar los ejes de la construcción de identidad de género en las artesanas.
- g. Dar cuenta de la identidad de género en la cultura mapuche y el rol de la mujer al interior de su propia cultura.

4. Hipótesis

Concibo el tema de la autonomía indígena vista desde la perspectiva de Bonfil como un control cultural sobre los elementos que se consideran propios de la cultura indígena (Bonfil, 1995:359). Por ello hablo de que el mantenimiento de la tradición textil mapuche y el proceso de apropiación cultural de estas producciones forman parte de procesos de resistencia cultural por parte de las tejedoras que ejecutan este oficio. La identidad étnica de las tejedoras se mueve entre el marco de la identidad contrastiva y una identidad que se hace a fuego lento en el transcurso de la vida cotidiana muchas veces con un relato menos reivindicativo social y político, pero no por ello menos profundo y arraigado. Afirmaré mediante algunas ejemplificaciones como la apropiación de los recursos culturales ha permitido a un grupo de mujeres durante muchos años ejercer su autonomía étnica a través del tejido. Señalaré cómo los procesos de apropiación tienen que ver con una activación de la memoria colectiva que ocurrió durante su socialización temprana en la infancia y como el hecho de no haber pensado nunca en migrar se relaciona en el caso de estas mujeres tejedoras con procesos de apropiación de tecnologías que manejaban sus abuelas y sus madres o bien tecnologías y conocimientos que fueron enseñados por la cultura dominante y existió en ellas la decisión de apropiarse de estas tecnologías para su enriquecimiento personal y para lograr una vida digna.

5. Justificación

1. Razones que motivaron la elección del tema

- a. La riqueza actual de la producción textil mapuche en colorido y variedad, unida a la comercialización que se ha agregado a su uso utilitario directo por las familias.
- b. La existencia de investigaciones y testimonios que permiten cubrir un periodo extenso de la historia del tejido mapuche.
- c. El desarrollo de la interpretación histórica de la “civilización ribereña” del pueblo mapuche.
- d. El desarrollo comercial en el periodo precolombino en el territorio de Tiwanaku e inca. Los radios de influencia que el intercambio textil tuvo en la frontera mapuche.

2. Fundamentos que sustentan el trabajo

Los elementos que sustentan el trabajo de investigación son la teoría antropológica en relación a etnicidad de género, identidad y la memoria estudiada mediante el relato oral de las artesanas y la contrastación de información de segunda mano. El trabajo de tesis se sustenta en una mirada de la identidad étnica desde la perspectiva de género. Por ello se pone énfasis en las características constitutivas y que distinguen la identidad étnica de la mujer y los procesos culturales de apropiación de la tradición.

En el caso de este trabajo me refiero a tejedoras del área rural del sector Padre las Casas y Vilcún que realizan y ejecutan el arte textil Mapuche tradicional además de ser este su medio de trabajo y reproducción cultural. Participan la mayor parte de ellas en encuentros relacionados con el arte y la artesanía tradicional, como la Feria Internacional de Artesanía organizada por la Universidad Católica y participan algunas de ellas en la Bienal de Arte Indígena auspiciada entre otras instituciones por CONADI a través del Programa Orígenes, dentro de la especialidad Arte Tradicional. No están asociadas a una organización de tejedoras mapuches, ni a organizaciones mapuches y a su vez venden y comercializan sus productos en el mercado de Temuco y tienen una red de clientas que compran sus productos en Santiago a través de un organizado sistema de encomiendas. Se reconocen como tejedoras tradicionales y tienen un orgullo de la labor que realizan por dar a conocer como ellas mismas señalan, “las raíces de su pueblo y parte de su cultura” y, por sobre, todo por ser capaces de reproducir su forma de vida para su familia. Es importante relevar el hecho que la identidad étnica de las tejedoras se enmarca dentro del mundo de las comunidades mapuches rurales. Es una identidad asociada a la ruralidad, a la familia, al trabajo en la casa y al desplazamiento de su centro para abastecerse, comercializar y realizar trámites. Su vinculación con artesanas asociadas es nula y su vinculación con otras artesanas pertenecientes a otros pueblos indígenas tampoco existe salvo en los encuentros y exposiciones que realizan.

El trabajo de campo se realizó en el área de origen como en la destino de los tejidos. Así el trabajo de investigación hace uso de las fuentes históricas referidas a la influencia y características del tejido mapuche.

II. Capítulo 2. Marco Metodológico

La metodología utilizada en la investigación corresponde a la metodología antropológica cualitativa, basada en el trabajo de investigación etnográfica.

El trabajo de campo como señala Guber es un dialogo activo. “El objetivo del trabajo de campo es congruente con el doble propósito de la investigación y consiste en recabar información y material empírico que permita especificar problemáticas teóricas; reconstruir la organización y la lógica propia de los grupos sociales; reformular el propio modelo teórico a partir de la lógica reconstruida de lo social”. (Guber, 2004: 86)

El trabajo etnográfico nos permitió por un lado contrastar la información recopilada de segunda mano con respecto a los tintes naturales mapuches utilizados por las artesanas y algunos aspectos de la iconografía textil y a su vez nos permitió elaborar nueva información con respecto al uso actual de tintes naturales.

Así mismo permitió adentrarme en el mundo de algunas artesanas mapuches para conocer sus percepciones con respecto a su cultura, el peso que le asignan a la tradición y la importancia que para ellas adquieren los elementos de su cotidianidad, tanto los elementos naturales como flora y fauna, que les permiten una variada obtención de gamas de colores en los tejidos y así la flora sirve de inspiración y configura un claro conjunto de símbolos iconográficos de los tejidos mapuches. Trabajamos más en profundidad con dos informantes claves, una artesana y la otra familiar de una de las artesanas. Esto permitió hacer distinciones entre las artesanas que tienen ovejas, y las que no; entre las artesanas que venden en ferias en puestos y las que no tienen puesto: entre las artesanas que tiñen con anilinas y las que no; entre las que son las proveedoras principales de su núcleo familiar y las que no. El trabajo de campo etnográfico permitió la recolección de datos en terreno de primera mano y sistematización de datos en base a la construcción de categorías analíticas. Para ello se utilizaron las técnicas metodológicas de construcción de categorías, elaboración de pautas de entrevistas estructuradas y semi-estructuradas, elaboración de pautas de observación, elaboración de croquis, elaboración de pauta fotográfica. El dispositivo de la entrevista a profundidad, que se utiliza permite extraer información respecto a la cosmovisión mapuche desde la experiencia de las artesanas. “La experiencia estructura la expresión, dado que comprendemos a los otros y sus expresiones sobre la base de nuestra propia experiencia y autocomprensión. Pero las expresiones también estructuran la experiencia, ya que las narrativas *dominantes de una época histórica, los rituales, y festividades, así como el arte, definen e iluminan la experiencia interior...Más simplemente expuesto, la experiencia está culturalmente construida, mientras que la comprensión*

presupone la experiencia".(Rivas,1996:23). En estas entrevistas emergen las significaciones dominantes.

Se recopilaron los datos con las artesanas mismas en su entorno social, las visitas a sus viviendas a los centros donde venden y el recorrido antropológico de su realidad. La puesta en escena de los mapeos mentales sobre la construcción de su mundo textil, los espacios y lugares físicos y psíquicos que el tejido ocupa en su vida. Las evocaciones de las memorias y los fragmentos de relatos, los desplazamientos a distintos niveles del relato. La construcción de las narrativas personales, el cruce de estas narrativas. El trabajo de observación flotante, observación participante y los procesos de entrevistas descriptivas y entrevistas en profundidad.

La realización de tipificaciones de tejidos personales, de tipificación de universos cromáticos tradicionales, nuevos y las tipificaciones de las innovaciones en los colores. Para determinar las formas, lugares y puntos de desplazamientos significativos en relación al tejido. La etnografía permite acceder y recabar información sobre el tiempo cotidiano, las rutinas y desplazamientos de las artesanas, un tiempo quieto e intrascendente como señala Giannini (Giannini, 2004:43) y así mismo me permite recabar información con respecto a un tiempo trascendente donde duerme la temporalidad profunda. El relato tiene su propio tiempo es un tiempo que se relaciona con lo intratemporal. Se determinó domicilio, sector, trabajo, lugar de la vivienda donde se trabaja, ferias y centros de encomiendas de las artesanas. Acceder más allá de los límites del fenómeno visible a fin de establecer un punto de acceso hacia los fundamentos no visibles del mismo. La calle en este caso el pueblo, medio de circulación cotidiana pero al mismo tiempo límite (Ibid: 41). La definición de los desplazamientos comienza a presentarse como la ruta del camino construido sobre un entramado de normas externas e interiorizadas, visibles o invisibles que aseguran la llegada regular al destino. En los trayectos cotidianos está encerrada la rutina. Esto es un tiempo continuo, pegado a la actualidad y movido por la norma. Tiempo quieto, intrascendente (Ibid: 43) el movimiento que describe la vida cotidiana es reflexivo porque regresa a un mismo punto de partida, espacial y temporal. Trabajar con la vida cotidiana de las artesanas permite fijar los trayectos y el ciclo cotidiano. Permite visualizar la imagen que construyen de sí.

Para trabajar los tiempos trascendentes se alude a la memoria colectiva que, tal como lo señala Bergson, también se sucede en un tiempo común, en que existen regularidades del tiempo, momentos sucesivos y comunes cuyos recuerdos podemos guardar. Están los otros del grupo que recordarán o agregarán la continuidad del relato cuando ocurren los olvidos de la memoria. Para que podamos hablar de memoria las partes del periodo sobre las que se extiende deben estar diferenciadas. La memoria las similitudes pasan a primer plano. El grupo en el momento en que aborda su pasado siente que sigue siendo el mismo y toma conciencia de su identidad a través del tiempo. (Halbwachs, 2004:87). La memoria colectiva permite articular un sentido de

pertenencia que se apoya también en las sabidurías y conocimientos del grupo, se vincula con la tradición y las destrezas cognitivas. Ricoeur, refiriéndose a la obra de Maurice Halbwachs, expresa que “para acordarse, necesitamos de los otros...atravesamos la memoria de los otros, esencialmente, en el camino de la rememoración y del reconocimiento, esos dos fenómenos memotéticos principales de nuestra tipología del recuerdo.” (Ricoeur, 2003: 125)

El universo de estudio está constituido por algunas artesanas de la comuna de Padre las Casas y la comuna de Vilcún así como personas asociadas al oficio textil mapuche. La muestra está constituida por 9 artesanas de los sectores Roble Huacho, Collahue, Truf-Truf, Tres Cerros y LLeupeco, 1 proveedor de materia prima y dos compradoras permanentes. Entendemos por el universo de informantes o muestra a los actores concretos que contactamos en la investigación. (Óp. Cit. Rivas: 86)

Los criterios para la selección del universo de estudio fueron los siguientes:

- a) *Artesanas no asociadas* el criterio fue construir una muestra de artesanas que no estuviesen asociadas a organizaciones de tejedoras, por el interés de indagar sobre la construcción de la identidad étnica en aquellas mujeres que no participaban de organizaciones de mujeres tejedoras. Para poder discernir cuáles son sus estrategias de acción, estrategias laborales y culturales para la mantención de la familia. A lo mejor distintas o no, al trabajo asociativo basado en confianza, innovación y cohesión social. Supuse que las artesanas no organizadas prefieren evitar la fase de conflictos que involucra en algún momento asociarse, así como también supuse que podría ser un factor, la escases de recursos para la formación asociativa de grupo. A pesar que en la comuna de Padre las casa existen importantes asociaciones de artesanas como Asociación de artesanas *Gürre kafe pu zomo*, a cargo de Lorenza Seguel Tralma
- b) *Criterio de contigüidad geográfica rural* en un área de pre cordillera, trabajar en una misma área geográfica para detectar similitudes y diferencias dentro de la comuna de Padre las Casas y la comuna de Vilcún, comunas contiguas, IX Región de la Araucanía. Por ello se entrevistó a artesanas que vivían entre el tramo de Padre las Casas hacia la pre cordillera (Comunidad Collahue, Roble Huacho (camino Huicahue), Truf- Truf, Tres Cerros (camino Niágara). Al costado sur este de la comuna de Padre Las Casas y al costado este de la comuna de Vilcún.
- c) *Percibir el ciclo de abastecimiento* Para ello se entrevistó a un proveedor de materia prima (lana) para investigar sobre el abastecimiento de las artesanas que no tienen ovejas. Con ello se detectó diferencias en la capacidad productiva textil de las artesanas.

Tabla I. Universo de Informantes	
Nombre artesanas	Sector
Matilde Painemil	Tres Cerros (Camino Niágara)
Margarita Painen	Roble Huacho (Camino Huichahue)
María Luisa Mena	Roble Huacho (Cunco chico)
Nelda	Roble Huacho
Fresia Tolol Sandoval	Truf Truf
Ana Piutrin	Comunidad Collahue Padre las Casas
Inés Piutrin (hermana artesana)	Comunidad Collahue. Padre las Casas
Artesana Feria Pinto Graciela Malcon	Camino Huichahue
Artesana Feria Pinto Carmela Hunuqueo	Lleupuco camino Tres Cerros
Juana Tralma Feria Pinto	Tres Cerros
Proveedor de lana	Feria Pinto
Otros actores Entrevistados	Héctor Gallardo (CONAF)
Carolina Ferner	Clienta Santiago (Ukülla)
Fran Beltrán	Clienta Santiago (Mundo Andino)

Fuente: Artesanas pertenecientes a la Comuna Padre Las Casas y Comuna de Vilcún, IX Región.

Se dividió el trabajo metodológico en las siguientes fases:

1. *Investigación bibliográfica*

Esta fase de recopilación inicial de la información consistió en una revisión bibliográfica exhaustiva de fuentes secundarias basadas en escritos de cronistas españoles y viajeros durante el siglo XVI y XVII. Revisión de trabajos antropológicos y arqueológicos referidos a expansión Tiwanaku e Inca en Región Andina, elementos de la cultura Pitrén en Cautín. Se revisaron textos de la década del 30 sobre tejidos mapuches para comparar los usos y cambios a través del tiempo. Se revisó bibliografía contemporánea sobre estudios de tejidos mapuches para constatar cambios y continuidades en el uso del telar y las formas de teñido de la lana.

2. *Obtención de información de primera mano*

Se realizó entrevista a veterinario sobre fauna chilena, camélidos y ovejas en el área mapuche (CONAF). Se realizaron entrevistas estructuradas y semi-estructuradas a artesanas en las comunidades de Padre Las Casas y Vilcun. A artesanas del sector en la Feria Internacional de Artesanía realizada en Santiago anualmente. Se entrevistó a algunos miembros de la familia de las artesanas que colaboran con la labor de recolección. Se realizaron entrevistas en Temuco a artesanas vendedoras ambulantes en Feria Pinto en Temuco; artesanas que bajan a vender sus productos desde las comunidades aledañas; se entrevistó a vendedores de vellón de lana en Feria Pinto Temuco. A su vez se entrevistó a compradoras de artesanas del sector.

Trabajo de campo: Las técnicas de obtención de la información durante el trabajo de campo fueron entrevistas estructuradas, entrevistas semi-estructuradas, registro fotográfico, registro pictórico y de croquis. Se incluyen las pautas de entrevistas en el final de la tesis, se elaboraron pautas de fotografías que se incluyen al final y se elaboraron catastros de iconografía para ser reconocidas por las artesanas. A su vez se recopiló información sobre usos del territorio y técnicas textiles en el período precolombino en el Museo Regional de la Araucanía. El trabajo de campo se realizó en Santiago y en La Comuna de Padre Las Casas y Comuna de Vilcún, Región de la Araucanía. El trabajo de campo se realizó durante el período 2010-2011. A su vez se participó en un taller de telar mapuche dictado por la artesana Ana Millabur y Helia Millabur Alian provenientes de Tirúa Sector Trinquihue. De este se obtuvo información sobre técnicas tintóreas y especialistas del color para comparar con el sector estudiado.

3. *Análisis de la información*

Se construyeron categorías de análisis para verter la información de las entrevistas. En base a la información obtenida se construyó un cuadro de usos tintóreos de la vegetación y elementos naturales apoyado en la información que se tenía sobre el tema en textos de la década del 30, a su vez se constataron en las entrevistas cambios en la década del 50 en el sector. Se elaboró en base a la información obtenida un capítulo sobre la vegetación del sector, los usos, colores obtenidos y fijadores asociados.

TÉCNICAS METODOLOGICAS UTILIZADAS

1. *Pauta de observación vegetación*

Se elaboró una pauta de observación de la vegetación nativa y no nativa para detectar tipos de cerco y vegetación utilizada, sectores de bosque nativo y especies nativas, extensión aproximada en hectáreas, bosques en tierras comunes etc. Para vegetación no nativa se observó tipos de especie, frecuencias en los distintos sectores.

2. *Pauta fotográfica*

Se elaboró para captar distintos elementos. Sector mercado Temuco (centro acopio). Sector mercado feria Pinto, puntos de abastecimiento y acopio de material para la producción textil ferretería la Olleta, así mismo se elaboró una pauta para el terreno en las comunidades que recogiera la vegetación nativa. Se incorporaron algunas fotografías de óleo sobre madera, elaboradas por el equipo de colaboradores en terreno que muestran el contexto cromático del lugar y el paisaje.

3. *Pauta de observación diseños textiles*

Para la identificación de algunos diseños textiles (ñimines) se confeccionó un catastro de dibujos y significaciones de símbolos

textiles mapuches. Se utilizaron los dibujos elaborados por el antropólogo Tim Podkul, Fundación Chol Chol. El cual sirvió de base para la explicación de las artesanías de algunos de los significados. Aun cuando el objetivo fundamental de la tesis no es el significado iconográfico en los textiles mapuches.

4. *Catastro con muestras de lana del sector*

Para confeccionar la tabla de tintes naturales de la comuna de Padre Las Casas y la comuna de Vilcún, se confeccionó un catastro con muestras de lana de color del sector y se contrastó la información entre las artesanías sobre las gamas de color obtenidas con cada tinte natural así como el fijador que tiene que llevar cada tono de color. A su vez la confección de la tabla de colores y especies utilizadas para teñido de la lana se elaboró en base a la información entregada por las artesanías del sector. El reconocimiento de la flora y arbustos de la zona se realizó con las artesanías. (Anexo)

5. *Observación flotante* en puntos claves de la ciudad de Temuco; centro de ventas y compra de insumos textiles, los puntos observados fueron la esquina de Balmaceda frente al mercado Pinto donde día a día se ponen las artesanías de distintos sectores a vender sus tejidos. El lugar de las ventas de lana sin ovillar frente al mercado Pinto. Anticuario en feria de plaza Dagoberto Godoy lugar donde se venden olletas antiguas.

Intentamos abarcar un territorio espacial que cubriese artesanías localizadas en distintos sectores de la depresión entre el río Cautín y Quepe en que se encuentra La comuna de Padre las Casas.

Se trabajó con información recabada por las investigaciones arqueológicas realizadas en el sitio Lincaneo, Lof Mahuida (comuna de Padre las Casas) y sitio Huimpil la información fue obtenida en el Museo Regional de la Araucanía. Que cuenta con una interesante colección de piezas cerámicas encontradas en el sector que aportan información sobre diseños y estilística del complejo cultural Pitrén.

III. Capítulo 3. Marco teórico

Identidad de género y tradición étnica

Desde la perspectiva de género se desarrolla una reflexión sobre cómo se constituye la identidad étnica en las mujeres artesanas mapuches, a través de un proceso de reapropiación cultural de la tradición, en este proceso la memoria colectiva de género juega un rol preponderante y se constituye su etnicidad en un proceso de toma de conciencia y de protección de la cultura muy fuerte y significativo.

La utilización de la perspectiva de género como categoría de análisis permite dar una mirada a la estructura social de una cultura. Se conceptualiza el género como “el conjunto de ideas, representaciones, prácticas y prescripciones sociales que una cultura desarrolla desde las diferencias anatómicas entre los sexos, para simbolizar y construir socialmente lo que es “propio” de los hombres (masculino) y lo que es “propio” de las mujeres (lo femenino)”. (Lamas, 1999:84). Así el análisis de género permite visualizar la construcción cultural de la diferencia, y el lugar construido para ser habitado por la mujer. “Los sistemas de género sin importar su periodo histórico son sistemas binarios que oponen el hombre a la mujer, lo masculino a lo femenino, y esto, por lo general, no en un plan de igualdad sino en un plan de orden jerárquico” (Lamas, 2000: 6).

Desde la perspectiva de género la estructura rólica de la sociedad tradicional mapuche determinó la forma de transmisión del conocimiento y las técnicas asociadas al tejido. El tejido fue una importante forma de narrativa que permitió, mediante la utilización de símbolos, la transmisión de la estructura fundamental de la cosmovisión mapuche de generación en generación. La mujer mediante un ordenamiento pautado del mito fue la encargada de preservar y fortalecer la tradición desde el ejercicio de un rol. Por tanto la mujer se constituye como sujeto en la cultura mapuche vinculada a un sistema de mitos y una ideología específica.

El gesto y el silencio cobran vital relevancia en las características que constituyen la identidad de género de la mujer mapuche. Son elementos básicos de la resistencia de las mujeres mapuches. Son las claves de acceso a un relato sobre los desacomodos y acomodos que las mujeres mapuches han venido haciendo para resguardar y proteger su cultura. Así se entiende que “las mujeres mapuches modulan los sonidos de la historia; presencia de un devenir femenino, también los ecos de la gesta de su pueblo y el recuerdo del transcurso local y familiar. Imágenes, ideas, mitos que se han transmitido de abuelas a nietas. Voz guardada en la memoria” (Montecino, 1984: 22). Una memoria individual y colectiva que las define y delinea: “En el relato oral, muchas veces recreado, se asoma el rumbo que tomará la propia existencia, el acceso a una condición sexual y étnica, rumores traumáticos, el grito en sordina de los guerreros de otrora, el tañido de la ayuda mutua, las costumbres que definieron un modo de relación con el mundo y al ser evocada la actualizan”. (Ibíd. P.22)

El tejido se constituye en un espacio de identidad étnica de género. Es la mujer la que cumple el importante rol de crianza de los hijos y transmisión del conocimiento. Son las mujeres las receptoras del orden familiar. Existe en la

cultura mapuche una jerarquía de roles que se ha mantenido por siglos a través del tiempo. La mujer rural se desplaza constantemente para realizar las ventas de sus tejidos. Estos ingresos que logra obtener son un aporte para la economía familiar y vienen a cubrir el espacio de las “faltas” en el hogar y por otro lado en el caso de algunas artesanas su producción textil es el centro de la mantención económica en el hogar. En muchos casos hombres y mujeres giran y trabajan en torno a este oficio. Algunas mujeres son mantenedoras exclusivas del hogar, han sido abandonadas o siempre han conformado un hogar monoparental.

La noción de identidad de género supone articulación del poder, ser un sujeto múltiple y la operatividad de los sistemas simbólicos.

El concepto de género tiene una carga cultural, se construye la forma de ser mujer “se alude a la noción de construcción, de arbitrariedad cultural. Simone de Beauvoir en el *Segundo Sexo* anunció esta idea cuando sostuvo que “uno no nace, sino que se convierte en mujer” (Montecino, 2004:2) por ello la identidad de género supone un proceso de identificación y diferenciación constante. “Las relaciones entre hombres y mujeres son sociales y como sostiene J. Scott son las relaciones sociales primarias donde se articula el poder”. (Ibíd: 2). Así distintas sociedades establecen relaciones de poder subordinadas, complementarias o ambas. La noción de “sujeto múltiple” supone experimentar el género de acuerdo a la clase social, a la generación y a la pertenencia étnica “del mismo modo las posiciones que ocupemos en las diferentes estructuras sociales estarán marcadas por esas diferencias”. (Ibíd: 3)

Los sistemas simbólicos juegan un importante papel en la construcción de lo femenino y lo masculino. “Serán precisamente los sistemas sociales los que permiten construir valores y con ello formas de prestigio y poder dentro de las sociedades, así como escalas de jerarquía y valuación social.” (Ibíd. P.4) Las construcciones simbólicas legitiman el orden basado en los roles de la mujer. Lo social teje en los sistemas simbólicos un discurso que hace creer en la “naturaleza” de ciertos roles y posiciones. Así el mito mapuche de origen de las cosas sobre cómo la mujer obtiene la habilidad de tejer a través de la araña *lalén kuzé* y es ayudada para cumplir su cometido por elementos cómplices como el “*fuego-vieja*”. (En la concepción mapuche dual, de los elementos, femenino y masculino). Este es un mito de origen de las cosas dentro de la cosmovisión mapuche. Un mito que consolida y define una estructura rólica y jerarquización dentro de la cultura. Determina una división sexual del trabajo y un deber social frente a esa división para la mujer mapuche. Deber de hilar, tejer y transmitir los símbolos claves y racimos de símbolos asociados a estos símbolos claves.

Por ello hoy en día la artesana tradicional se sabe poseedora de un saber y conocimiento heredado de generación en generación tiene un fuerte sentido de difusión de su cultura y de su saber cómo una forma de validación de un rasgo que es destacado positivamente como algo mapuche que tiene un reconocimiento social, la textilería le otorga a la artesana autonomía, un sentido de pertenencia y a su vez un fuerte rol de difusión de técnicas, tecnologías y memorias sobre tintes y anilinas que ella sabe que cada vez son más valorados. El reconocimiento del trabajo textil es percibido por las artesanas como un reconocimiento positivo de valoración étnica.

En muchos actos se conserva la tradición, está la repetición de un modelo o forma de hacer las cosas y relacionarse que cuenta con una

aprobación comunitaria. Así se entiende que para las artesanas muchos actos de su cultura son una afirmación de pertenencia. Compartir una cultura, esto es esa compleja red de valores, y símbolos heredados, compartidos transmitidos que pautan la reproducción de la tradición, esto es la forma en que se deben hacer las cosas, los ritos y ejecutar los oficios. El tejido mapuche se enmarca dentro de lo que es la tradición cultural mapuche, la forma en que se deben hacer las cosas a través del tiempo, las reglas que se deben mantener en cuanto a usos, funcionalidad, confección y color. La cultura mapuche ha estado sometida a procesos de transformación, las artesanas corresponden al grupo que sigue la reproducción tradicional de la cultura y logra mediante el acto del comercio poner en valor la identidad de género mapuche. Así mismo logran las artesanas generar sus propios modelos de gestión y comercialización, hecho que las vinculan con una forma productiva de inserción social.

El silencio del tejido: Constitución de una identidad étnica

El acto del tejido es un espacio y un momento de introspección, de silencios, risas, hay de repente afirmaciones, frases entrecortadas a quienes están en la pieza donde se está tejiendo, pero básicamente este acto constituye una travesía, un viaje personal a espacios atemporales, a tiempos anacrónicos y a activaciones de la memoria colectiva y de la conciencia individual. Los recuerdos son análogos a las imágenes, se parecen a estas, son fragmentos, son pequeños momentos. La imagen es algo fugaz que nos muestra su capacidad de verdad en un destello. Es un instrumento a la hora de desplegar lecturas, reconstruir un tejido, una trama de interpretaciones. “la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir.” (Didi-Huberman, 2008: 143).

Los tiempos anacrónicos retrotraen al recuerdo de enseñanzas de seres queridos, de diálogos inconclusos con madre, padre, hermanas o hermanos y esposos que ya no están. Los “*él me decía, yo la miraba como hacia las cosas...*”, son producto de este viaje hacia atrás y hacia adelante y así es un tiempo irresuelto que permite el acto del tejido, es este acto la conclusión de un proceso de adquisición de la lana o más largo aún de cuidado de las ovejas, de lavado de lana, teñido, armado del witrál. El momento del inicio de la travesía termina solo cuando el tejido esta acabado.

La identidad étnica de la mujer tejedora del sector Padre Las Casas y Vilcún es una identidad que se asocia profundamente con el espacio geográfico y con la familia como centro reproductor del hacer social. La conciencia reflexiva, conciencia de sí, de sostenedora y recipiente de saber, reproductora de cultura es propio de la mujer tejedora de este sector. Ser artesana tradicional es reivindicado por las artesanas como algo positivo, como una herencia que les dejaron otras mujeres de su linaje, hay un alto sentido de orgullo de ser la guardiana, la que cuida sigilosamente la tradición. El concepto de tradición en las artesanas cobra una relevancia ya que este encierra la cosmovisión mapuche, el sistema de creencias y su vinculación con el entorno natural. Es el puente que permite insertarse en la contemporaneidad, entre espacio y territorio El espacio es un concepto de “mayor alcance, en el que se inscriben tradiciones, costumbres, memoria histórica, rituales y formas muy diversas de organización social, que van constituyendo como territorio cultural; un espacio nombrado y tejido con representaciones, concepciones y creencias

de profundo contenido emocional.” (Barabas, 2003: 23) Así existe un territorio cultural con el cual el indígena se identifica tanto el migrante como el que vive en su comunidad de origen. Los territorios culturales o simbólicos se entienden “como el territorio histórico, cultural e identitario que cada grupo reconoce como propio, ya que en él no sólo encuentra habitación, sustento y reproducción como grupo sino también oportunidad de reproducir cultura y prácticas sociales a través del tiempo. El etnoterritorio remite al origen y filiación del grupo en el lugar y los niveles de autoreconocimiento pueden ser étnicos, regionales subregionales o comunales”. (Ibíd: 23) Señala Barabas que muchas veces los territorios presentan discontinuidades, las fronteras se han desplazado o bien transformado resultantes de procesos de fragmentación y expropiación lo cual “no implica forzosamente que existan fracturas en el nivel simbólico, donde se concibe el territorio como una unidad significativa” (Ibíd: 25). Esta concepción del macroterritorio, prolongado es característica. Las artesanas tienen una clara percepción de la importancia de enraizar su lugar-hogar y la forma en que se relacionan sus hermanas que han migrado a la ciudad es a través de esta construcción de territorialidad simbólica que es una prolongación de un lugar común para ellas con los miembros de sus familias que ya no están con ellas, que han migrado o que murieron. Hay un común lugar, una territorialidad simbólica donde es posible encontrarse.

El silencio proviene por un lado desde afuera de su cultura. Pues ha sido impuesto como una forma de invisibilizar la importancia de la mujer mapuche en la construcción de su cultura. En este caso como señala Lourdes Arizpe, para las mujeres rurales ha ocurrido que siendo las suyas palabras de mujeres no importan para la historia escrita por hombres. “La causa de las mujeres es un sueño antiguo, cuyas oleadas seculares han quedado sepultadas bajo las grandes marejadas políticas. Tiene, sin embargo, el don de volverse visible de época en época. Aun en los tiempos de silencio, las mujeres son siempre parte del escenario de las obras que se plasman en el teatro de la historia....por lo general se encuentran en los pliegues demasiado íntimos para ser conocidos públicamente. Pero siempre han estado presentes. Eso, que no se olvide”. (Arizpe, 1989: 13). Por otro lado el silencio proviene del interior de la propia cultura en este caso, que a su vez la pauta culturalmente en un rol. El silencio hace el efecto de guardar la historia y cultura del pueblo mapuche. La mujer no señala lo que le ha costado, no es algo que forme parte del relato ampliado. Se adscribe a una concepción del sujeto mujer. Sabe que en su propia cultura existen mecanismos de censura de la posibilidad del poder femenino, cuya fuerza debe ser controlada y constreñida.”Este control se extendería más allá entonces, del dominio sobre la capacidad de reproducción de las mujeres y se asienta en el propio carácter simbólico que la cultura mapuche hace de lo femenino ubicado a la izquierda, lugar en que se sitúan las “fuerzas negativas””. (Montecino, 2000:168). La mujer mapuche transita entre los polos en que puede ser potencialmente poderosa como *machi* (chamana y sanadora) y como bruja *kalku* (capaz de manejar el bien y el mal). Con la capacidad de manipular al *wecufe* para enfermar.

Nutram: Relatar es no olvidar, La memoria de las mujeres.

La memoria es un proceso que ayuda a mantener un estado de conciencia y ha permitido la continuidad del relato oral en la cultura mapuche a través del tiempo, pues les posibilita vincularse activamente con su tradición, reforzarla y apropiarse de un legado que tiene que ver con la función rólica que sus antepasadas tuvieron y la funcionalidad para el mantenimiento de una etnicidad sometida a constantes procesos de presión y exigencias de transformación. "Sin memoria el sujeto se sustrae, vive únicamente el instante, pierde sus capacidades conceptuales y cognitivas. Su mundo se despedaza y su identidad se desvanece, solo produce un sustituto de pensamiento, un pensamiento sin duración, sin el recuerdo de su génesis que es la condición necesaria de la conciencia y de la conciencia de sí. La facultad *de memoria, esencial para el individuo en todos los momentos de su vida, juega un papel todavía mayor en la vida social.*" (Candau, 2002). La memoria de género ha permitido que el acto de *nutram* sea un momento especial entre las mujeres en que se relata para constituirse como sujeto con otros y al mismo tiempo permite no olvidar. "El *nutram* es un relato oral, transmitido de generación en generación mapuche. El devenir de la familia, las líneas de parentesco, se cuentan en un *nutram*, las luchas y dichas de la comunidad se guardan y rememoran en un *nutram*, el *nutram* familiar; el propio relato de las aventuras y desventuras por el *mundo de cada mapuche, se guardan en un nutram, cada mapuche es un nutram. En palabras de Lorena Cañuqueo, el nutram es un género discursivo mapuche, constitutivo y constituyente de la vida social mapuche*". (Toledo, 2006: 2)

Como lo hemos señalado el tejido se enmarca dentro de un acto tradicional de las mujeres en la cultura mapuche. La tradición, el hacer las cosas tal y como se deben como se aprendieron de los antepasados, el hecho de tejer escenas de Tren Tren y Cai Cai Vilú, y repetir fragmentos de estas escenas mitológicas cosmogónicas, de repetir la figura de lukutuel en una posición ritual del nguillatún; son formas de mantener la recordación colectiva de tiempos fundantes. Así el olvido colectivo no es algo azaroso, es un olvido que permite recomponerse, sanar, avanzar. (Candau, 2002: 9). En la iconografía simbólica de los tejidos también existen señales de olvido, la ausencia del caballo es una de ellas. Solo permanece la *sipuella* (espuela) como diseño. Pero la cultura ecuestre está ausente. Por tanto es un tiempo histórico que no está narrado en los tejidos, quizás como una forma de olvido colectivo.

La memoria colectiva es la encargada de almacenar cuentos, leyendas, mitos y ritos para ser evocados en los momentos apropiados y necesarios. Como lo señala Maurice Halbwachs los marcos sociales donde se enmarca la memoria son claves. "el sueño no descansa sino sobre sí mismo, mientras que nuestros recuerdos se apoyan en aquello de todos los otros, y en grandes marcos de la memoria de la sociedad." (Halbwachs, 2004: 56). La memoria colectiva se diferencia de la memoria histórica pues posee un anclaje centrado en lo local "la memoria colectiva sería una conciencia de pasado compartida por un conjunto de individuos pero también un conjunto de representaciones colectivas, producida, vivida, oral, normativa, corta y plural. Halbwachs señala existen marcos sociales que permiten la existencia de la memoria colectiva "no

hay memoria posible fuera de los marcos que utilizan los hombres que viven en sociedad para fijar y encontrar sus recuerdos” (Op. Cit. Candau: 65)

La iconografía textil utilizada en los tejidos ha permanecido a través del tiempo, es una forma de almacenar la memoria colectiva de un grupo, de narrar fragmentos de mitos cosmogónicos, acontecimientos telúricos, divisiones territoriales costeras y de precordillera, formas de evidenciar ritos relevantes, de significar las uniones que existen entre las comunidades mapuches y de relevar elementos de la naturaleza que tienen connotación sagrada y en otros casos son recursos importantes para la sobrevivencia de la cultura. La simbología actúa como un libro recordatorio de la memoria, se realizan una y otra vez en los tejidos para organizar y reorganizar el pasado, son un esfuerzo por ajustar el pasado a las representaciones del tiempo presente.

Los peumas: formas silenciosas de aprendizaje

La mujer mapuche le otorga al acto de soñar un peso fundamental. Los *peumas* (sueños) son mecanismos de transmisión de la cosmovisión. En ellos se traspasan códigos, reglas culturales y estrategias a seguir. “Lo femenino en los sueños aparece como una visagra, un puente. Pero también como elemento de “salvación” en el sentido de resguardar que los *püllü* (espíritus) lleguen a su destino y no ser arrebatados por los espíritus malos.” (Montecino, s/f: 4) Así no es de extrañarse que muchas artesanas afirmen que aprendieron gran parte de lo que saben del tejido en sueños.

El conocimiento se revela en un silencio interno. El sentido de los sueños se teje en el entendimiento de un cometido, de una función de una labor que cumplir como es ser la reproductora de la tradición cultural. Está pauta culturalmente la función de enseñanza de los sueños, ellos encierran claros mensajes de cómo se deben hacer las cosas. Una de estas enseñanzas que traen los sueños para varias artesanas es la forma correcta y precisa de elaborar los *ñimines* (diseños). En sueños se entregan conocimientos detallados y específicos por ejemplo de las formas exactas que van a permitir simbolizar una flor trepadora como la estrellita de boqui (*Asteranthera ovata*) que trepa como enredadera por los árboles cercanos al hogar o una *anünka*, *amancay* o *rayen*. Las proporciones, la geometrización de la figura de la flor, aparecen en sueños. Se manifiesta lo que se tiene que hacer y cómo se debe hacer. La mujer artesana sabe que debe estar atenta y abierta a esta forma cultural de entrega del conocimiento. Lo sabe porque es un aprendizaje silencioso que la orienta en forma certera. Este tipo de sueños corresponden a los sueños en que las divinidades entregan dones, una transferencia de conocimientos del mundo natural al humano. En la cultura mapuche a la mujer se le revela en sueños a su vez la posibilidad de tener poder ya sea como *machi* o como *kalku*.

Procesos de Identidad étnica

El discurso de las elites ha estado constituido en América Latina por una ideología y filosofía de pensamiento en torno a la cuestión indígena que ha ido transformándose a la par que se ha transformado la visión que tienen de sí mismo los pueblos indígenas. El indigenismo moderno surge “a fines del siglo XIX con la constitución de los Estados nación americanos, el fin del orden colonial y la expansión de las políticas liberales en los países latinoamericanos.

Esta corriente (el indigenismo) recibe la influencia de teorías provenientes de Europa y de los Estados Unidos, especialmente del evolucionismo cultural inglés y de la antropología cultural norteamericana.” (Aravena, 2005:9)

Chile fue un país, que a principios del siglo XIX tendía a visualizar su población como homogénea culturalmente, producto del hecho de pensarse como una nación y un Estado unitario. Relegando lo indígena a un relato heroico y alegórico. Posteriormente con el correr del tiempo cuando este indígena emerge en presencia y relato se torna conflictivo, desarticulado y es visualizado fuertemente como agitador social. Ha existido en Chile discriminación étnica y racial. Esto tiene una larga historia ligada al discurso dominante de las elites y a las políticas públicas del Estado frente a la cuestión indígena. El prejuicio discriminatorio hacia el pueblo mapuche va ligado con las tendencias de pensamiento de cada época, así la década de los treinta se erige como la época de los desplazamientos migratorios forzados y la radicación de la población mapuche a reducciones en áreas más constreñidas, lo que rompe con los patrones de asentamiento y desplazamiento territorial propios de una sociedad con movilidad estacional. Existe una intención de repliegue de lo indígena en un espacio territorial circunscrito. Esta es la forma que adquiere el sentido de integración. El Estado impulsa un espíritu de ciudadanía, quiere incorporar al indio que según se cree, está en un alto grado de abandono de sí mismo e ignorancia. Las políticas reduccionistas asimilacionistas e integracionistas causaron en distintos períodos sucesivas presiones sobre la cultura autónoma del Pueblo mapuche. Esto afectó el control cultural sobre los territorios y la lengua, dos importantes elementos culturales. Se modificaron los patrones de asentamientos y los patrones de desplazamientos y se modificó a su vez la transmisión de una forma de oralidad. Bonfil señala que “la cultura india propia quedó constreñida al quehacer cotidiano de la comunidad local y a la vida doméstica; y esto, dentro de estrictos límites demarcados con mayor o menor rigor, según las circunstancias, por las autoridades coloniales.” (Bonfil, 1995: 354) Lo mismo ocurrió en el periodo posterior de la República. La década del 40 fue un período en que la lucha organizacional indígena mapuche no adquiere aún un carácter étnico ni menos de reivindicación étnica sobre todo en el universo urbano de migrantes indígenas Mapuches.⁴ Las comunidades rurales fueron los reductos donde se conservó la cultura tradicional, a través de las pautas de alimentación, sistema de creencias, el tejido y la alfarería, la producción de huertos como parte fundamental de la subsistencia productiva de la mujer mapuche y su familia.

Las ideologías construyen su discurso de dominación a través de distintos niveles y muchas veces tocan el plano de lo cotidiano, influyen poderosamente en la opinión de las personas, no necesariamente la determinan pero si niegan muchas veces e impiden un análisis crítico. Así pareciera que la ceguera frente a lo indígena es una ceguera recreada por los medios y por los proceso de adquisición y enseñanza del conocimiento. “Los patrones de control de discurso y acceso están fuertemente ligados al poder social. Mientras que la gente común sólo tiene acceso activo y control sobre géneros de discurso como pueden ser las conversaciones cotidianas con sus *familiares, amigos y colegas. Y un acceso más pasivo al discurso institucional (léase burocrático) y al discurso mediático, las élites disponen de acceso y*

⁴2010 Entrevista a Luis Campos. Director del Magister de Antropología. Universidad Academia de Humanismo Cristiano

control sobre un espectro mucho más amplio, tanto a nivel informal como sobre las formas públicas e institucionales de texto y habla”. (Van Dijk, 1997: 19).

El concepto de identidad étnica reposaba sobre una serie de modelos de aculturación cuyos supuestos básicos descansaban sobre la idea que la identidad estaba íntimamente ligada a la lengua. Quien no hablaba el mapudungun no podía ser indígena y quien migraba perdía los lazos con su comunidad. Los posteriores estudios demostraron todo lo contrario. Los mapuches urbanos tenían un lazo con sus comunidades de ayuda económica y lazos afectivos de pertenencia y a pesar que muchos de los migrantes no hablaban el idioma en espacios públicos o no lo hablaban del todo, no por ello dejaban de ser mapuches.

Conocer elementos ideacionales de la identidad étnica de mujeres artesanas indígenas aproxima una mirada distinta de algunos elementos de la cosmovisión mapuche.

Entendemos la identidad étnica como la define Bartolomé, como una identidad que se construye resultante de una estructura ideológica de las representaciones colectivas de las relaciones entre un nosotros y otro. (Bartolomé, 2004: 63) Señala este autor que la identidad étnica se refiere al estado contemporáneo de una tradición. La identidad étnica puede ser cambiante e ir reflejando el estado de una sociedad y cultura. Etnia se identifica con grupos minoritarios si se toma el discurso de las sociedades complejas que albergan estas etnias en su interior. En cuanto a la etnicidad se señala que se trata de “un concepto que cubre una gama de fenómenos relativos a comportamientos y creencias condicionados por la situación de miembros de pueblos (etnias o naciones) insertos en sociedades anfitrionas” (Cardoso de Oliveira, 2007: 220)

Lo étnico es un discurso en el que un grupo o colectividad dentro de una sociedad más amplia tiene un ancestro común. El ser indígena es una construcción social, un conjunto de procesos que han ido creando una imagen, un concepto. La identidad étnica enfrentada a otras identidades nacionales tiende a expresarse como un sistema de oposiciones o contrastes. “La identidad contrastante parece constituir la esencia de la identidad étnica, es decir, la base sobre la cual ésta se define. Implica la afirmación del nosotros frente a los otros...es una identidad que surge por oposición; que no se puede afirmar en asilamiento. En el caso de la identidad étnica esta se afirma “negando” la otra identidad, que ha sido visualizada de manera “etnocéntrica”. (Ibíd: 55). La etnia es un “clasificador” que opera en el interior del sistema interétnico y a nivel ideológico, como producto de las representaciones colectivas polarizadas por grupos sociales en oposición, latente o manifiesta.” (Ibíd: 43) La construcción de procesos de etnicidad en los grupos indígenas se caracteriza por existir una identidad normativa, hay un nombre que identifica, que dan los demás, hay un mito originario (un ancestro común, origen, tiempo, lugar común, una supra familia, la relación con un parentesco), hay memorias comunes (pasados comunes, héroes, conmemoraciones), una cultura común, lengua, una religión, una costumbre, existe un lazo simbólico con la tierra y el territorio.

La etnicidad es un proceso constituido por tres aspectos fundamentales; “uno relativo a la identidad, cuyo dominio es el ideológico; otro relativo al grupo social, cuyo dominio es la organización; y el último relativo a la articulación social, cuyo dominio es el proceso de relaciones sociales que tiene lugar en una formación social dada”. (Ibíd: 35)

Al hablar de identidad étnica reconocemos una representación ideológica de la experiencia colectiva vivida por un grupo. Nos referimos a ideología como la entiende Poulantzas “como forma en que se asumen representaciones... Si la ideología es un discurso coherente, construido para eliminar las contradicciones que se encuentran en el sistema social, ella posee una naturaleza sistémica, integrada, capaz de contener un “saber” organizado (aunque no científico) para ciertos fines, ya sean éstos económicos, *políticos* y *estéticos*. *En este sentido la ideología puede ser consciente o inconsciente. – aun cuando frecuentemente sea inconsciente y “opaque a los agentes” que vivencian las relaciones que le dieron origen y que la sustentan*”. (Ibíd: 96) La identidad étnica tiene que ver con la ideología y esta a su vez con las creencias y con la representación colectiva.

El fenómeno de la emergencia indígena, esto es del surgimiento colectivo de la conciencia étnica, como efecto secundario ha traído como consecuencia en la ciudadanía no indígena una paulatina toma de interés y conciencia sobre el valor de los productos con manufactura indígena sumada al hecho que se ha generado un creciente mercado de tejidos indígenas cuya funcionalidad se relaciona con la decoración, la arquitectura y el vestuario. Se ha abierto un mercado nacional que potencia la venta de estos productos a turistas y a un público que exige el valor simbólico de lo diferente, del buen gusto. Hemos tomado elementos del análisis que realiza Pierre Bourdieu al consumo de bienes culturales, específicamente en este caso los tejidos de manufactura indígena que realizan las artesanas y son consumidos por distintas clases sociales, entre ellas las elites y las subjetividades implícitas en el concepto de buen o mal gusto. Señala Bourdieu que el gusto es un ejercicio cultural, una intencionalidad y responde tanto a ordenaciones estructurales y profundas de un grupo social, como a naturalidades cultivadas. El consumo de bienes culturales permite saciar la sed estética, los objetos que se buscan no tienen un sentido objetivo para quienes los poseen sino que para quien los atesora, cobijan además de una historia personal un valor subjetivo, no universal que dice relación con el *habitus* de clase. “ El *habitus* se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles-estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes-que integran todas las experiencias pasadas y funcionan en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir” (Bourdieu, 2000: 54). En el caso de los tejidos indígenas se busca lo original y prístino como categorías principales. A su vez se ha abierto un mercado internacional interesado en adquirir tejidos indígenas de localidades específicas, cuyas rotulaciones y presentación del producto apuntan a un universo de compradores que valora el valor agregado de “lo indígena” entre otras cosas hecho a mano y producto de un oficio tradicional. Así mismo el placer por la sofisticación y la distinción que requieren quienes adquieren productos con tintes orgánicos tiene que ver con una categorización y valoración de lo natural, lo vinculado al medioambiente y no intervenido. Detrás

de ello hay una crítica elitista a la cultura popular de lo kitch, de lo chillón y de gamas de colores artificiales que no permiten conectarse con esas construcciones sobre la naturaleza que se han reelaborado en un discurso de clase. En este proceso de construcción de lo indígena la mirada de los otros busca realzar rasgos vistos y caracterizados como netamente indígenas. Como los diseños y el color de los tejidos, pero colores y gamas de tonalidades que tengan sentido y encajen con una concepción del color de un grupo social en el que el prestigio se ha instalado como un valor en sí.

La percepción y el gusto de quienes no tienen una adscripción étnica han cambiado. Ahora es de buen gusto traer a la sala esos ajuarillos tejidos aymaras o revitalizar la platería mapuche, vincularse con la pureza de las cerámicas y lo hecho a mano, manufacturas de “nuestra tierra”, súbitamente surge la necesidad estética de la “pachamama”, las entrañas profundas de América. Incorporar delicados toques indígenas, dejar pasar olores altiplánicos e incluso sazonar con merkén a pesar que siempre estuvo allí. Hasta la cazuela se ha instalado en una distinción de buen gusto y el pastel de choclo, las humitas servidas elegantemente en cacharritos de greda de Pomaire con pequeños pocillos con albahaca y tomate picado. Súbitamente los grupos sociales, sobre todo las elites, se reconocen criollos, mestizos y se abrigan con texturas indígenas, todo esto es de buen gusto hoy. “La disposición estética es una expresión distintiva de una posición privilegiada en el espacio social, cuyo valor distintivo se determina objetivamente”. (Ibíd: 53).

El buen gusto está en el corazón de las estéticas dominantes pues proviene de ellas y hace alusión a un lenguaje de clase. Los espacios de preferencia por este buen gusto hablan de formas y estilos que además determinan lo que es lujoso. Las características que tiene que tener. Los campos de las clases sociales específicamente de las clases dominantes imponen un determinado gusto que es replicado e imitado buena o malamente por otras clases sociales, esos gustos fijan los parámetros de la distinción, sofisticación y elegancia.

. En Chile la visibilización de lo indígena aparece como categoría censal. El Censo de 2002 incorpora una diversidad de etnias en el territorio nacional, ocho en total, con ello aparecen grupos de poblaciones que se reconocen indígenas y que levantan un discurso frente a lo diaguita, lo atacameño, lo aymara, lo rapanui. Dentro de las otras etnias levantadas por el censo están los yámana, colla, quechua, y alacalufe. No ha faltado quienes han criticado estas emergencias de la memoria identitaria étnica, pues la encuentran forzosa. La población indígena constituye el 4,6% de la población y los mapuches el 87.3% de la población indígena nacional. Siendo el grupo más numeroso. Hoy en día los estados nacionales están sometidos cada vez en forma más creciente al dilema de la multiculturalidad. Lo heterogéneo y lo diverso están en un polo donde los particularismos deben aprender a convivir con la globalización. La globalización no es un fenómeno azaroso que surja naturalmente del crecimiento y del desarrollo. Es una transformación profunda en el ethos cultural, pues es, una ideología filosófica asociada y que se compatibiliza con un modelo económico neoliberal, a su vez, la globalización

presenta una multiplicidad de facetas por un lado ha permitido la conectividad, ha acercado las distancias culturales y territoriales y ha construido un espacio común distinto donde es posible que acontezcan infinidad de negociaciones, ofertas, productos y formas de gestión de los recursos y gestión del conocimiento. Por otra parte no ha acortado las brechas entre los países de mayor y menor desarrollo, ha hecho más difícil el control regulatorio de las corporaciones globales y no ha satisfecho las demandas sociales de los sectores más pobres. La identidad de la mujer indígena ha tomado otro curso distinto a los procesos de visibilización política. Ella siempre ha estado en su rol de reproductora y transmisora de cultura. El tejido ha sido no solo un medio de sustento económico familiar sino también una forma de contención de los significados simbólicos culturales profundos en una cultura mayor que tiende a una complejidad creciente.

Cultura autónoma: Apropiándose de sus contenidos

La defensa de los recursos culturales considerados como propios adquiere importancia, como una capacidad de ejercer una autonomía cultural, la capacidad de reapropiarse de estos recursos que históricamente han sido enajenados. “En este sentido, la autonomía no es separarse del Estado – nación chileno (lo que podría ser una posibilidad), sino más bien poder recuperar algunos de los aspectos autonómicos que ellos poseían y que les fueron arrebatados por un proceso de imposición política y cultural, manifestado en la ocupación territorial de los territorios mapuches, ya sea como nación o como miembro de unidades locales territoriales.” (Campos, 2008: 383)

Las tejedoras mapuches siempre han tejido, desde que sus madres tejían, y estas desde que sus abuelas tejían y así ellas aprendieron de las otras mujeres que les antecedieron o bien han tejido desde que deciden aprender el oficio de agentes externos a su cultura en centros de capacitación municipal u otros, lo cual no implica que en ese momento emerja su cultura mapuche. Ellas son la cultura, sus ritmos, sus reflexiones, sus recuerdos y la forma en que ordenan y traen esos recuerdos a su vida presente. No empiezan a ser mapuches o terminan de serlo en el momento en que empiezan o dejan de tejer. El tejido es un lenguaje, una forma de expresión, un recurso de la cultura, el cual es utilizado con mucho cariño y respeto porque forma parte de sus vidas cotidianas.

La toma de conciencia, el empoderamiento, el despertar de la memoria colectiva implica tres procesos que enraízan la identidad étnica y de género. Por un lado los procesos de resistencia, de apropiación e innovación cultural. Siguiendo a Bonfil tipificamos las recuperaciones orientadas al reforzamiento de la identidad tradicional mapuche que realizan las tejedoras. Existen un conjunto de decisiones tomadas por las artesanas tradicionales en el marco de

las apropiaciones de su propia cultura. Apropiarse de su tradición que es para ellas la herencia de sus madres y abuelas. Tiene que ver con hacer lo que hacían sus madres cuando ellas eran niñas. Lavar la lana, escarmenar la lana, hilar, teñir y tejer. Mientras ellas las que aprendieron de sus madres las acompañaban aprendían revoloteando y jugando viendo a su madre tejer, del juego pasaron a la colaboración de hacer la urdimbre, de ovillar la lana y de la colaboración pasaron al aprendizaje... *“aprendí mirando a mi mamá como tejía, ella de repente me dejaba hacer algunas cosas y así fui aprendiendo, uno no se da ni cuenta como termina haciendo las cosas”*⁵

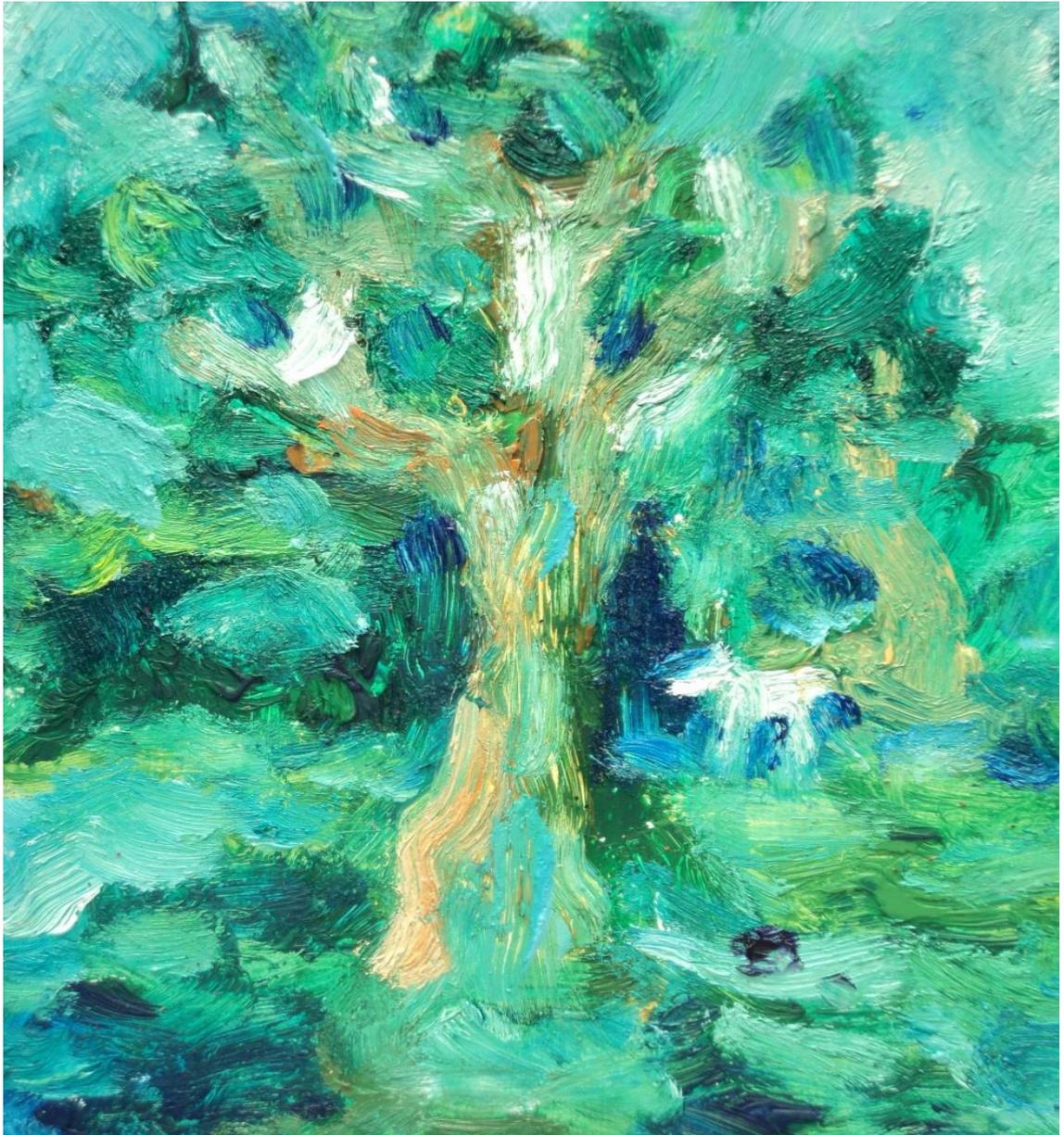
Su oralidad está colmada de apegos, pertenencias, cariños y como diría Geertz está llena de sentimientos primordiales o apegos primordiales. “Por apego primordial se entiende el que procede a los hechos “dados” o los supuestos hechos “dados”- de la existencia social: La contigüidad inmediata y las conexiones de parentesco principalmente, pero además los hechos dados que suponen haber nacido en una particular comunidad religiosa, el hablar una determinada lengua o dialecto y el atenerse a ciertas prácticas sociales particulares.” (Geertz, 2003: 221). Sus lealtades afectivas étnicas son con su grupo familiar, con su familia nuclear y extensa, con su casa y su tierra que es la prolongación del vínculo afectivo con sus padres ya fallecidos. Otro plano de sus lealtades esta con lo que llaman “mi gente” esa gente son las personas que las conocen, sus amigas de la comunidad enlazadas por vínculos de parentesco y compadrazgo o por relaciones de matrimonios. La imagen de la madre y el padre, son imágenes muy fuertes de mucho respeto, confianza y contradicción. En el caso de las artesanas en que sus padres han fallecido el vínculo es aún más fuertemente sujetado, como una forma de mantener continuidad en el *ngülam* (consejo), como una forma de activar la memoria y dar paso al pasado insertado en el presente. La imagen del padre se hace presente en una serie de enseñanzas normativas y en las proyecciones del futuro *“mi padre me dijo que nunca vendiera la tierra, que no me peleara con mis hermanas por la tierra, que ayudará a mi hermano para que tuviera para el cultivo y los animales”* hay en este mandato de un padre muerto y ausente el peso de una lealtad, sentimiento profundo e indeleble que está en el centro de la identidad étnica de muchas tejedoras.

La madre aparece como una figura con otra fuerza energética y otro sistema de lealtades, la madre para las mujeres es otra mujer, hay una identificación con ella no por contraste sino por similitud. Es el recordatorio evidente, tangible y real del lugar que el género pone en el sistema de organización social de las tejedoras. La madre es la que muchas cosas no dijo, la que muchas cosas no advirtió, es la activación de un recuerdo y una vinculación que se iba tejiendo en el hacer, en la cotidianidad, en la habilidad y la capacidad de reproducir un sistema organizacional, en la capacidad de enraizarse en la familia, en la fertilidad y germinación que la dedicación del trabajo doméstico y productivo trae para el mantenimiento del grupo familiar. (Montecino, 1984: 36)

El refuerzo de la cultura propia permite márgenes de autonomía. Cuando son “poblaciones que han mantenido una identidad étnica particular, las tareas deberán enfatizar la resistencia cultural, en tanto así se preserva la cultura autónoma, que es la base a partir de la cual pueden impulsarse los proyectos

⁵Entrevista a Margarita Painen Sector Roble Huacho.

de apropiación e innovación” (Bonfil,1995: 359). Estos procesos de recuperación se vinculan con la autonomía cultural, la capacidad de las artesanas de manejar los recursos a su favor. Apropiarse de la tradición familiar, apropiarse de los elementos del entorno y las producciones locales. Dedicarse a la crianza de ovejas, utilizar el conocimiento de otras artesanas que son especialistas en las tinturas, mandar a tinturar la lana, mandar a comprar hollín en las casas vecinas, mandar a comprar la molla o pasta natural para teñir con reserva (*ikat*) y mantener el diseño sin que se manche. Apropiarse de una forma cotidiana de reproducción de la vida mediante el oficio textil, siendo tejedora asociada o siendo tejedora independiente. No emplearse, no tener un jefe o patrón y pudiendo disponer de las horas necesarias para los quehaceres del hogar y la crianza de los hijos. Son todas partes de decisiones tomadas por un grupo no pequeño de artesanas. Hay en las artesanas procesos conscientes e inconscientes de recuperación de la identidad étnica.



IV. Capítulo 4. Entrega mítica del conocimiento de hilar

1. El relato mitológico

Existen variaciones en el relato que cuenta como se inició la textilería mapuche. Una de estas versiones dice que: “Un día una chiquilla lavaba mote en el río, llegó un viejo y se la robó se la llevó para sus tierras. Se casó el viejo con la joven. Dicen que le dijo: <<Me voy para la Argentina, cuando vuelva yo, me tienes que tener toda esta lana hilada>>. Se fue el hombre y la niña quedó llorando ¡cuándo sabía hilar! Llorando allegadita al fogón y en eso el *chonoive kuze*, el fuego vieja, le habló: <<No tienes para que afligirte tanto, yo voy a llamar a *Lalen kuze* para que te ayude>>. Al ratito apareció, bajando por el fogón la Araña Vieja, le habló: <<Tienes que hacerlo como yo, mírame y aprenderás a hilar>>. Así que pasaron los días, cuando llegó el hombre, las lanas estaban hiladas. *Lalen kuze* todas las noches fue a ayudar a la niña y juntas terminaron el trabajo” (Queupil, 1987: 5).

La otra versión cuenta que *nuske kuzé*, la vieja sabia, conocía el arte del tejido y les enseñó a las niñas para que aprendieran y tuviesen en que ganarse la vida. Ellas aprenden a hacer cosas maravillosas. *Nuske kuzé* dejó tejidas estrellas en el cielo que son como algodones.⁶

La entrega mítica de conocimiento sella una alianza profunda con la naturaleza, sus elementos y su fauna, con el respeto y observación rítmica de ella. Este mito refleja la incorporación de los elementos naturales en la cosmovisión mapuche, es la presencia de un arácnido y del fuego vieja, dual - capaz de ser lo femenino y lo masculino- lo que entrega el conocimiento. Éste se encuentra en la observación y en la capacidad de hacer lo que ellos hacen, que es tejer por un lado y por el otro lado mantener avivado y prendido el saber.

Una de las variantes sobre el origen del tejido se basa en la inhabilidad de una joven para tejer y la exigencia masculina de cumplir con ese rol, ante su aflicción aparecen a socorrerla elementos de la naturaleza, la araña y el fuego que la devolverán a sus raíces, a su identidad y le entregarán el secreto del arte de tejer, el cual deberá aprender por observación paciente. De la misma forma en que es aprendido el arte de tejer por las niñas y jóvenes observando cómo tejen las que saben, sus madres, tías y abuelas. La araña no solo sabe tejer, también es sabia, ayuda y contiene a la joven, le muestra, la hace salir de sí, la hace autónoma. El fuego que se encuentra arrimándose al fogón es el sosiego de las mujeres, el vínculo y el puente para mantener encendido el saber. El fuego es el que se conmueve del ser humano. Así narra una mujer que aprendió a tejer: “*Mi mamá tejía, se iba con mi abuela. Ella le enseñó a tejer porque le decía que así podía vender las mantas y pontros en el mercado*

⁶ Versión contada por Carolina Acuña, profesora de Witrál. Santiago, octubre de 2007.

del pueblo y tener su plata, mi papá le ayudaba a vender. Se llevaba los tejidos y no alcanzaba a llegar cuando ya los tenía todos vendidos. Mi mamá tejió años y así gano la vida, la plata de ella era la que ayudaba cuando mi papá no tenía". (Inés Piutrin)

Los mitos cosmogónicos sobre el origen de las cosas nos hablan de la forma como se adquieren las sabidurías. Es un animal el que le da la sabiduría y el conocimiento que encierra el tejido a la mujer, es una araña la que enseña a una mujer primordial y es esa mujer sabía quién, después, enseña a tejer a las mujeres. Hay un mito que ordena el mundo rolicamente, cuyas funciones femeninas quedan claramente definidas. Dentro de la cosmovisión mapuche el acto de tejer y todo el proceso del tejido es un acto cotidiano funcional, pero, que tiene su resonancia ceremonial, sagrada y simbólica. .“La sabiduría es un don que entrega Chao Ngenchén (Dios) a los humanos, pues todas las expresiones de la vida están apoyadas por él. Este vínculo está representado por dos deidades femeninas tutelares, el “fuego vieja” y la “araña vieja”, quienes entregan este saber a la mujer joven. (Wilson, 1993:6)

Que como aprendí yo a tejer, nací con una malformación en la mano una especie de atrofia que no podía moverla. Mi madre me ponía la tela araña de llalin kuze y me envolvía esta telaraña en mi mano mala. Ella decía que era curativo. Recupere el movimiento y he terminado dedicada a tejer toda mi vida. Los ñimines los aprendí a hacer mirando y se me venían a mí en mi imaginación en sueños. Una vez miraba de más niña una enredadera que estaba instalada en un Hualle tenía una flor linda era la añuka, entonces yo soñé como se hacía la flor y la tejí en los tejidos. (Matilde Painemil)

La naturaleza es sin duda la inspiración principal para el desarrollo de los ñimines de allí vienen las formas de los diseños de flores, hojas, y de la personificación de los personajes míticos de mitos fundantes, cosmogónicos como las serpientes Tren Tren y Cai Cai Vilu. Estos personajes así como los diseños de flora se hacen en una progresión hasta que forman una composición. Es una inspiración geométrica y visual para desarrollar una composición cosmogónica o de otro tipo. La disección, desagregación de elementos del ñimin constituye una característica del diseño textil mapuche.

“Lo que ves aquí son partes de la serpiente, que se van repitiendo. Los garfios son representaciones de parte de las serpientes”

2. El aprendizaje secular del oficio de hilar

La técnica del tejido implica no sólo esquilarse los animales y procesar el hilo, procedimiento conocido desde antiguo para la elaboración de cordeles, sino también desarrollar herramientas como los telares, procesos tintóreos y métodos complejos de tramas y urdimbres enlazadas en formas que requieren conocimientos especializados.

Joseph cuenta que, habiendo sido su primer estudio acerca de la platería, tomó informaciones, en Temuco, sobre los tejidos mapuches y se interesó en ellos. Al parecer no se disponía, entonces, de un trabajo sistemático sobre el tema, por lo cual se dispuso a abordarlo con su propia investigación. “Hice repetidos viajes a las reducciones de Maquehua para asistir a las diferentes fases del trabajo desde la elaboración de la materia prima hasta la venta del tejido, y tomé fotografías y dibujos de las obras en ejecución. Como cada región y hasta cada familia tienen sus secretos profesionales visité además reducciones en Cunco, Quitratúe, Budi, Lanalhue, Villarica y Trancura, a fin de completar los datos anteriormente recogidos. Estudié la técnica de cada tejido hasta llegar a poder confeccionarlos personalmente. Recibí muy útiles indicaciones en la Casa de la Providencia en Temuco y en la Casa Stella Maris de Puerto Saavedra establecimientos donde educan a numerosos indígenas de ambos sexos las Reverendas Madres de la Providencia y de la Santa Cruz respectivamente y donde se les enseña esta clase de trabajos. El aprendizaje en las rucas ofrece serias dificultades. Las tejedoras gastan una o dos semanas para confeccionar un choapino, otro tanto emplean para tejer una manta o un lama y varios días necesitan para terminar un trarihue y esto en los casos más favorables. Muchas veces interrumpen el trabajo en el momento preciso en que el observador quisiera estudiar un detalle con más atención. Estos inconvenientes se subsanan en parte observando en diversas rucas las distintas etapas de la obra y comparando los variados procedimientos empleados para ejecutar los mismos tejidos.” (Joseph, 1931: 3)

La obra publicada por Joseph con los datos recogidos hace ya más de ochenta años, permite acercarse a continuidades y cambios acaecidos en esta industria-arte en un largo período de tiempo. El autor hace un recuento y descripción pormenorizada de todos los aspectos involucrados en ella, que él observó personalmente. Respecto a la transmisión del conocimiento a nuevas tejedoras no hay referencias en su libro, probablemente debido a que la capacitación era proporcionada en acción, dentro de las familias, y ello resultaba obvio para él.

Angélica Wilson, con información recogida en 1988, señala que de abuelas a madres e hijas se va transmitiendo este conocimiento, y afirma que “el aprendizaje de la textilería dentro de la cultura mapuche ocupa un lugar importante en el proceso de socialización femenina”. (Wilson, 2002: 7). “Las mujeres mapuche desde pequeñas se muestran interesadas en aprender el arte del tejido; para ello tendrán como referentes a las mujeres adultas de su familia y poco a poco irán imitando y reproduciendo los gestos de este complejo entramado. La observación y la práctica cotidiana, incorporándose a tareas *menores de preparación de la lana, marcarán el inicio de este proceso de aprendizaje. En cuanto a la forma en que las mujeres logran el conocimiento y aplicación de las distintas técnicas y procedimientos textiles, existen dos modalidades. La primera consiste en la observación cotidiana de las labores de hilado, teñido y tejido que realizan su abuela, madre o hermanas mayores y es lo que comúnmente ellas denominan <<aprender mirando>>, porque sólo en algunas ocasiones recibe la ayuda o guía de parte de alguna de sus parientes. Un aspecto importante de esta forma de aprendizaje son las <<prácticas escondidas>> que realizan las niñas mapuches, que consisten en ensayar en el telar de la madre o en pequeños telares improvisados que ellas mismas construyen en lugares donde no las vean. En el segundo caso se recurre a la enseñanza especializada de una maestra o ñimife”. (Op cit. P. 8) Estas son tejedoras adultas o de edad avanzada con buena disposición para enseñar que reciben en su casa a la interesada, con internado o visita diarias, por un lapso de dos semanas. El método consiste en la aplicación práctica de los conocimientos. La ñimife “va elaborando un tejido y la joven lo realiza paralelamente en su telar. La maestra la guía y sigue atentamente todo el proceso de aprendizaje, el cual finaliza cuando la joven logra confeccionar un muestrario o una prenda tejida con la técnica de su maestra. En ese momento se debe realizar el pago a la ñimife, el cual puede ser en dinero o en especies.” (Ibíd: 8).*

Ocurre en el sector de Padre las Casas y Truf Truf que hay artesanas jóvenes que han visto en el tejido una forma de ganarse la vida y se han preocupado de capacitarse a través del Municipio y los programas que ofrecen capacitación en textilería tradicional mapuche. Para las artesanas jóvenes la capacitación viene a reforzar el conocimiento que tenían del oficio textil y las posiciona mejor para poder vender sus productos logrando una manufacturación más acabada. En el sector las jóvenes se capacitan principalmente en tejido y peluquería.

1.3 El hilado

Claude Joseph afirma que hacia 1927 “todos los araucanos tienen sus pequeños rebaños de ovejas que les proporcionan la lana necesaria para la elaboración de sus tejidos.”(Op. Cit. Joseph. P. 5) “El mapuche... hacia los meses de Octubre y Noviembre trasquila su rebaño, vende una parte de su lana y guarda la otra para las necesidades de la ruca y para la confección de vestidos destinados a la venta. Necesita lana de un año para poder hilarla convenientemente. Algunos indígenas usan todavía cuchillas para trasquilar. La mayoría sin embargo efectúa esta operación con tijeras. Los Araucanos llaman alesquileo “queziñin” y el aparato que les sirve para cortar la lana “queziñ”. (Ibíd: 6)

La lana desengrasada y lavada repetidas veces enaguada caliente y luego fría, era escarmenada y se dejaba al sol y al viento para que se secase; como así tratada contiene todavía materias extrañas se procedía a “truncar” es decir a separarlos hilos. Continúa Joseph: “En otra manipulación llamada <<ruhuecalen>> (rascar lana) que corresponde a la carda separan los hilos y los disponen estirándolos paralelamente en fajas regulares para el hilado. Las Araucanas merecen figurar entre las mejores hiladoras del mundo por su constancia al trabajo, por la dexteridad con que proceden, la finura y solidez, *así como la cantidad de lana hilada. Casi todas saben hilar con rapidez y perfección empleando el “coliu”.* Este aparato es un huso que no difiere de los ordinarios sino por su aspecto primitivo: una varilla cilíndrica, larga de 30 a 40 centímetros, atenuada en punta en ambas extremidades que atraviesa por el centro una piedra discoidal horadada y de bordes pulimentados. Esta piedra esmeradamente labrada es denominada <<chinqued>> o tortera, hace el oficio de un volante que regulariza el movimiento giratorio y asegura la dirección vertical del <<coliu>> y su estabilidad. Además permite la torción de los hilos sin sobresaltos y en las mejores condiciones. Los hilos arrollados sobre el <<coliu>> se llaman <<feu>>. Cuando el peso del <<feu>> arrollado es bastante para regularizar el movimiento la hiladora retira el <<chinqued>> y lo guarda hasta iniciar otra vez su tarea”. (Ibíd: 7)

Se utilizaban hilados de una, dos o más hebras trenzadas. “Las hiladoras enmadejan el hilo cuando el <<coliu>> se halla completamente cargado. Para esta operación se valen del <<aspahue>> aparato de madera que consta de una varilla principal de colihue cuya longitud llega a más o menos sesenta centímetros y de dos varilla menores que atraviesan en cruz las extremidades de la anterior de modo que el conjunto forma dos cruces perpendiculares y opuestas sobre un pie común”. (Ibíd: 10) Anota Joseph que observó que el hilo en madejas se conserva mejor en cuanto al lavado y en la fijación de la tinta, también se seca con más rapidez; sin embargo, cuando se

conserva en ovillos se enreda con menos frecuencia en las varillas del telar. Para el ovillado se utilizaba un armazón rotatorio que tiene una estructura un poco complicada que se denomina <<cefana>>y que se fabrica con varillas de colihue.

En la actualidad la fase de hilado que hemos observado en las localidades de Padre las Casas sigue la siguiente secuencia:

1. Obtención de la lana

Hay artesanas que compran la lana ya hilada, otras las que no tienen ovejas compran el vellón de lana para hilarla y un grupo muy pequeño compra la lana ya hilada.

2. Preparación de la lana con los siguientes pasos:

a) Escarmenado consiste en la limpieza de la lana con la mano en que se le sacan todas las hojas, trozos de palitos, espinas y otras suciedades que pueda tener.

b) Se saca la parte amarillosa de la lana para que posteriormente eso no forme motas.

c) Lavado de la lana: se lava la lana preferentemente con agua caliente, con abundante agua con ello se busca limpiarla y sacarle el "veri" que es una grasa de la oveja que contiene la lana. Algunas artesanas ponen a secar la lana arriba de planchas de latón. El veri tiene lanolina que facilita la adherencia de las hebras. Las artesanas prefieren lavar muy bien la lana a pesar de que pierda esta grasa.

d) El vellón de lana se frota en las manos formando una tira alargada que es la lana que servirá para comenzar a hilar.



Figura 1. Vellón de lana listo para comenzar a hilar. Huso tradicional compuesto de varilla llamada *coliu* y tortera *chinqued* de madera confeccionada por los hombres. En taller realizado por la artesana Helia Melibur.



Figura 2. Torteras de piedra para hilar con el huso. Período histórico.



Figura 3. Tejido periodo histórico. Museo Regional de la Araucanía.

En cuanto al huso se utilizan tres elementos; una tortera, un huso hecho generalmente de pellín y un palito. También algunas artesanas usan ruecas para hilar lo que hace más rápido el trabajo.

La lana para palillo y para telar se hila de distinta forma. Para telar es fino, para palillo es grueso. Desde el principio el grosor esta dado. Cuando se está hilando y si se corta la lana se pega con la misma lana.

La obtención de la lana en el sector estudiado corresponde a tres formas distintas:

1. Lana esquilada del propio ganado ovino. Generalmente son ovejas negras, blancas y café oscuro.
2. Lana comprada a los vecinos que tienen ovejas.
3. Lana comprada frente a Feria Pinto

Esta lana es vendida por don Rubén Guzmán que desde hace muchos años se pone frente al mercado en la calle Balmaceda a vender la lana que tiene distinta procedencia, él compra a gente que le vende de Lonquimay, Huichahue, Imperial, Villarrica y de más al norte también. La lana del norte es más barata \$700 el Kilo porque esta lana es más seca y tiene más partículas, espinas y elementos vegetales pegados. Las artesanas prefieren la “lana bruta” que tiene un pelo más largo para poder hilarla y no se rompe tanto como la otra. La lana que es ideal para las artesana es la de más al sur porque es más larga. Esta lana cuesta entre \$3000 y \$7000 el kilo. Vende lana natural color blanco y negra.



Figura 4. Ovejas pastando sector Tres Cerros

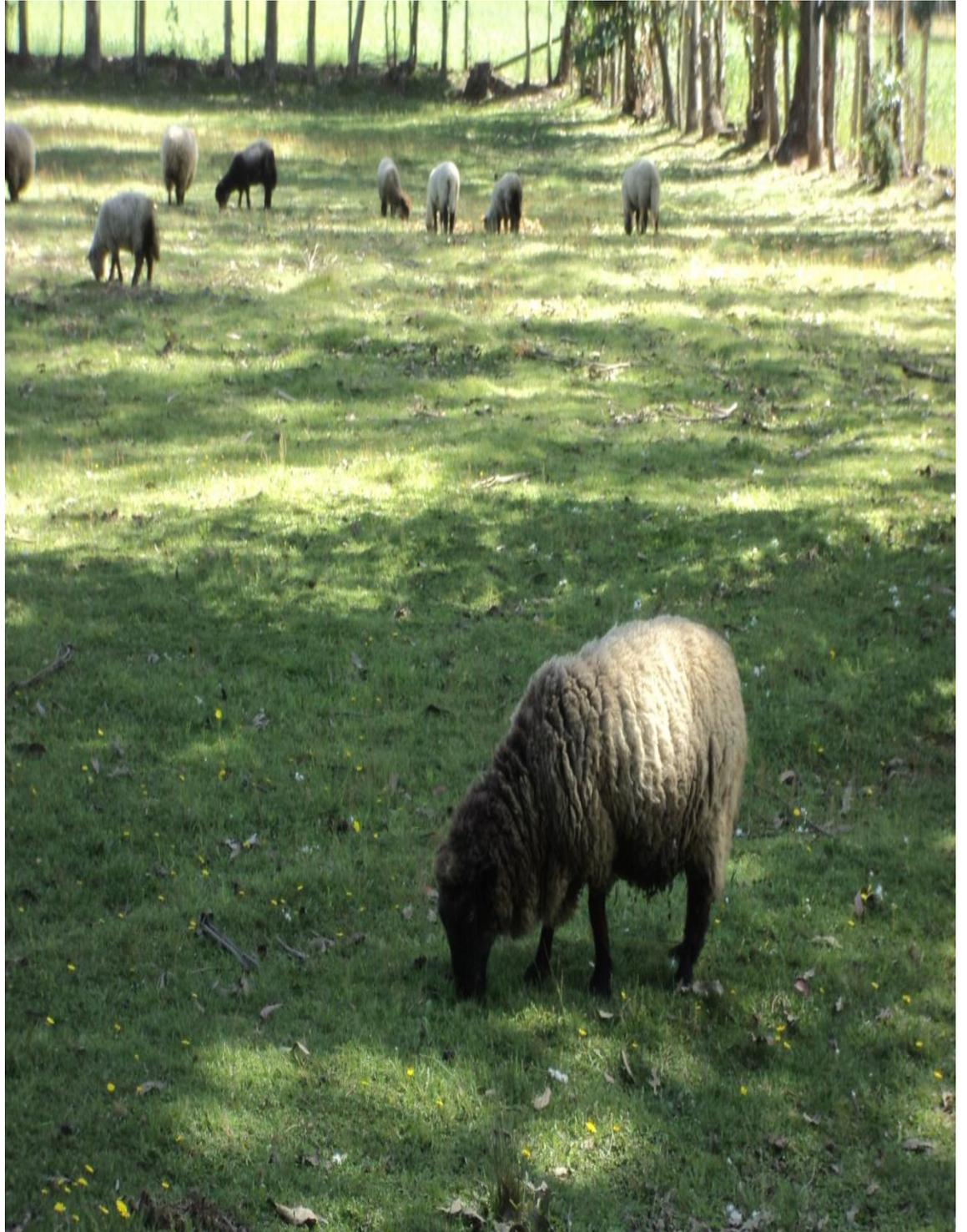


Figura 5. Se le saca la lana cuando la oveja ya tiene alrededor de 2 años y el pelo ha logrado crecer.



Figura 6. . Comunidad Mariano Yeuful Tres Cerros.



Figura 7. Ovejas esquiladas en el mes de octubre y con atraso se realiza la esquila en noviembre. Comunidad Mariano Yeuful. Sector Tres Cerros.

1.4 Cambios y continuidades

En el sector Padre Las Casas se continúa hilando con huso, se sigue utilizando el witrál que es el telar tradicional Mapuche, los cambios son la introducción de la rueca para hilar, hace más de tres décadas. Existe mayor oferta en el mercado de lana en vellón y lana ya hilada en el mercado de Temuco y en alrededores. En el telar se ha introducido el telar semi-industrial que es confeccionado por los hombres ya sea pariente, marido o sobrino. Este es muy valorado por las artesanas ya que permite mayor rapidez al tejer, las piezas confeccionadas en este tipo de telar se reconocen fácilmente son más ralas. A juicio de algunas artesanas esto ha introducido rapidez y mayor capacidad para tomar volúmenes más grandes de pedidos pero a su vez ha cambiado el concepto de calidad.

1.5 El telar mapuche

A continuación examinamos el telar en cinco momentos: a la llegada de los españoles en el siglo XVI (Abate Molina); en la primera década del siglo XIX (W. Bennet); hacia 1880 (Pascual Coña); en la tercera década del siglo XX (C. Joseph); y, en la actualidad del siglo XXI.

Juan Ignacio Molina en el capítulo de su obra referido a la época de la llegada de los europeos al territorio de los mapuches dice que éstos: “con la lana de sus *chilihueques* formaban telas para vestirse. Para eso inventaron el huso, la rueca y dos suertes de telares; el primero de los cuales, dicho *guregue*, no es desemejante al común Europeo, sino que en lugar de peyne, se sirven de una costilla de ballena, o de cualquier leño duro aplanado para oprimir la trama. El otro es casi vertical, de donde le viene el nombre *úthalgue*, del verbo *uthalen*, que significa estar en pie. Tienen en su lengua vocablos propios para indicar todas las partes que componen los sus dichos telares, y las demás cosas conducentes a la labor de las lanas. Tenían entre sí una especie de aguja para coser sus vestidos, como se colige del verbo *nudoven* (coser); pero no sabemos de qué materia fuese ella. El bordado, al qual dan el nombre de *dúmican*, no era tampoco desconocido entre ellos”. (Molina, 1975:21)

William Bennet Stevenson observó el telar mapuche en Tucapel en marzo de 1804 y lo describió de la siguiente manera: “El armazón del telar está formado por ocho palos delgados que han sido cortados en el bosque e incinerados después; cuatro de ellos están introducidos en el suelo formando ángulos rectos, los otros cuatro están atados, con correas en la parte superior y forman un cuadrado. Así queda el armazón completo. Después se ponen los *pedales a un pie de distancia del frente, habiendo en la parte posterior del armazón un rodillo para el hilo y otro en la parte anterior para la tela; ambos*

rodillos están sujetos con correas; las cardas son dobles y están hechas de estambre, tienen dos nudos en medio de cada par de hebras, con un pequeño espacio que los separa, por donde pasa la urdimbre. Después que todos los hilos han pasado por las cardas, se atan en manojos los extremos al rodillo; dos mujeres, una a cada extremo, dan la vuelta al rodillo mientras otra cuida los ovillos del frente. Las correas conectadas al pedal se sujetan una a cada una de las cardas, y se extiende a un palo delgado la cuerda que está asegurada a la parte superior de una de ellas, poniéndola en la parte alta del armazón y sujetándola a la otra carda, de modo que cuando el pie presiona un pedal, éste hala hacia abajo una de las cardas, sujetando toda hebra alternada, en tanto que levanta la otra carda, llevando con ella la otra mitad de la urdimbre. Para enrollar el hilado se utiliza un palillo de la longitud necesaria, en vez de una lanzadera; se pasa el hilado a través de la abertura formada por la subida de una de las cardas y la bajada de la otra; entonces se presiona hacia abajo el pedal opuesto, se atraviesa un pedazo de madera dura más largo que el ancho de la tela, y la tejedora tomando ambos extremos lo hala hacia sí comprimiendo el hilado. Macana es el nombre de este pedazo de madera, cuya forma se asemeja a la de una larga espada y a menudo se ha usado como arma en tiempos de guerra.”(Bennet, 1994:10)

Pascual Coña relata que: “1. Para la tejedora se armaba previamente el aparato, llamado telar. Se toman dos palos grandes y derechos, que se llaman largueros. Además se emplean dos maderos redondos que atraviesan los largueros; uno se coloca abajo, el otro arriba (de los largueros); llevan el nombre de *quilvos* (o enjulios) se los deja amarrados con sus dos extremos en uno y otro larguero. Arreglado así el marco del telar con largueros y quilvos, se hace el urdido: la punta del hilo ovillado se amarra en la esquina izquierda del quilvo inferior. De allí sube y se dobla alrededor del quilvo superior de atrás para adelante; luego baja y da vuelta al enjulio inferior de atrás para adelante también. Así van extendiéndose los hilos de la urdimbre hasta que los dos enjulios estén cubiertos. Entonces se corta el hilo y se asegura su extremo en uno de los quilvos. Como los hilos dan vuelta a los dos quilvos de atrás para adelante, tienen que cruzar los (dos planos de) hilos en su mitad. El conjunto de estas hebras verticales y paralelos se llama telar (o urdimbre, o cadena).

2. Entre los hilos delanteros y traseros, por encima del cruce de ellos, se coloca un colihue, de nombre *raniñelwe* o palo intermediario. Está pendiente del quilvo superior suspendido en él por medio de los piulos. En otro colihue, llamado *tononhue*, se recoge mediante ojales (lisos) la serie de las hebras delanteras de la urdimbre una por una debajo de su cruce, el que tiene lugar en el término medio entre *raniñelwe* y *tononhue*.

3. El *tononhue* está sostenido y elevado en sus dos puntas por maderos largos y derechos para que las hebras tonencadas (cogidas en los ojales o bucles y atados al *tononhue*) queden bien tendidas y separadas (de las traseras). Elevadores del *tononhue* se llaman esos dos palos.

4. Además se tienen listos dos *apretadores*, maderos pequeños labrados de luma; están anchos en la mitad y van disminuyendo hacia las puntas; tienen forma algo tableada y arqueada o entorcida. Lo mismo se alista el *acercador*, de forma parecida al apretador pero menor, y el *recogedor* que es más chico todavía”. (Pascual, 237: 236)

“El Huitral o telar araucano es un aparato sencillo que consta esencialmente de un marco rectangular de madera formado por 4 palos más o menos derechos que se cruzan a ángulos rectos. Estos palos están sólidamente amarrados en los cruces de los cuatro ángulos con lianas de *Lardizabala biternata*, con cuerdas de junco trenzado o con tiras de tejido. Los dos palos más largos que alcanzan a dos metros y medio o tres, están destinados a soportar todo el peso del telar, apoyados por su extremo más grueso en el suelo, y por el otro contra el techo de la ruca. Por su posición enderezada estos sostenes han recibido el nombre de “*Huicha Huichahue*” (de pie sobre la tierra). Los dos palos atravesados encima del huicha huichahue, uno en la parte inferior y el otro en la superior, labrados con más cuidado, están destinados a recibir los hilos de la urdimbre. Uno y otro reciben el nombre de “*quilbo o colohe*” palabras derivadas de “*Colihue*” (*Chusquea Cumingii*), planta usada para este objeto antiguamente. Se puede arrollar la urdimbre sobre uno de ellos y el tejido sobre el otro a medida que se termina. Corresponde por su oficio a los enjulos de los telares modernos.

Las tejedoras disponen con la mano los hilos de lana paralelos sobre este marco de madera, para que tengan todos igual longitud y tensión. El conjunto de estos hilos paralelos que constituye la urdimbre recibe el mismo nombre que el telar entero “*huitral*” por la posición enderezada que guarda durante la confección del tejido. Las araucanas hacen el urdido con el huitral tendido en el suelo cada vez que el tejido debe ser largo, posición que les facilita mucho la colocación de los hilos. Aceleran el urdido haciéndolo entre dos. Colocan sus pelotas de lana en metahues o lavatorios, se los pasan la una a la otra con rapidez, el hilo se devana por el traslado del recipiente. El urdido tiene gran importancia en ciertos tejidos mapuches para producir efectos longitudinales y determinados matices con los hilos. Según los efectos buscados lo hacen simple, doble o triple, unicolor o con fajas de varios colores.

La disposición de los hilos de diferentes colores, así como su número es objeto entonces de un cálculo sobre el cual se concentra toda la atención de la tejedora que tiene en todo momento presente a la imaginación el plan general que se ha trazado. Hace el urdido continuo y casi siempre cruzado, de esta manera los hilos contiguos forma una cifra 8 alargada y tienen una extremidad que pasa por encima del “*colohe*” y la otra debajo. Los hilos del huitral se cruzan en la región central. Por esta disposición resulta que todos los hilos de orden para formar un plano y los impares otro, que al cruzarse originan ángulos agudos y opuestos en los cuales la tejedora introduce una varilla llamada

“*Rañiñelhue*” (dueño de la mitad), para separarlos en dos partes iguales. Amarra los extremos de estas varillas encima del *huicha huichahue* a cada lado.

Estando convenientemente dispuesta la urdimbre (huitral) la tejedora pasa un hilo resistente entre los pares y los impares, y recoge todos los que se hallan encima aislándolos en bucles de igual longitud que reúne y amarra sólidamente a una varilla denominada “*Tonon*” (trama) porque facilita el paso de la trama. El hilo sinuoso que recoge en sus bucles los hilos pares o impares de la urdimbre corresponde a los lizos, la varilla o tonon a las cárcolas o primaderas y la operación entera al atado. El atado y la armadura son sencillos y prácticos en el telar mapuche. Las buenas tejedoras recogen los hilos pares o impares según el caso con suma rapidez para los tejidos sencillos y para los complicados en forma más lenta; los recogen de a dos o de cuatro saltando igual número.

Para sostener el “*tonon*” encima del tejido el telar lleva a ambos lados del “*huichal huichalhue*” una varilla amarrada en ambos extremos, encima delcolohe. Estos soportes se llaman “*Paramtononhue*” (levanta Tonon).

Con el telar armado en la forma descrita la tejedora inicia la confección del tejido propiamente dicho por el entrelazamiento de los hilos de la trama con los de la urdimbre. El hilo de trama o los hilos según los casos pasan alternativamente encima y debajo de los hilos de urdimbre. Si se toma el orden de estos últimos se ve que todos los pares están debajo y los impares encima o vice-versa y a la vuelta del hilo de trama sucede lo contrario los pares pasan debajo y los impares encima o vice-versa. Las araucanas denominan el hilo de trama “*Tihuehue*” (hilo con recodos circulares) a causa de las sinuosidades que le imprimen los hilos de urdimbre bien tendidos.

Para pasar el hilo de trama la tejedora atrae hacia sí con el *tonon* los hilos cojidos en los lizos y empuja al mismo tiempo con la mano que le queda libre los hilos sueltos para abrir un ángulo entre los pares y los impares. Por la abertura del ángulo formado hace pasar el “*tihuehue*” y lo deja tirante. Se vale entonces del “*Nerehue*”, tablita de madera algo pisciforme para apretar la trama (*tihuehue*) en el tejido. El “*Nerehue*” hace oficio de batiente o maza. La tejedora lo hace con ambas manos y aplica con él una serie de golpes enérgicos en todo el ancho del tejido”. (Óp.cit Joseph. P. 22) Joseph hace presente que al angostarse la zona de urdimbre comprendida entre las dos extremidades tejidas, se desecha el *ñerehue* mayor y se usa uno más pequeño llamado “*epumhue*”. También da cuenta del uso de una varilla cilíndrica y delgada llamada “*tipilhue*” en la que se arrolla el hilo de trama, y de una aguja larga, de madera o de metal. (Ibíd: 27)

En la actualidad, se prepara el tonon que es lo que va a permitir tejer. Se ponen dos palos paralelos verticales y dos palos paralelos horizontales. Los telares se confeccionan con palos ligeros, que por lo general son palos recogidos que sean firmes. Generalmente se amarran los palos en las esquinas

con un cordel de plástico o con un trapo. Las artesanas tienen varios telares generalmente hay uno que es el favorito.



Figura 8. Ana Melibur profesora taller de telar mapuche.



Figura 9. Horquilla utilizada en sector Camino Huichahue para tejer puntas.



Figura 10. Punta elaborada con horquilla por Margarita Painen, sector Roble Huacho

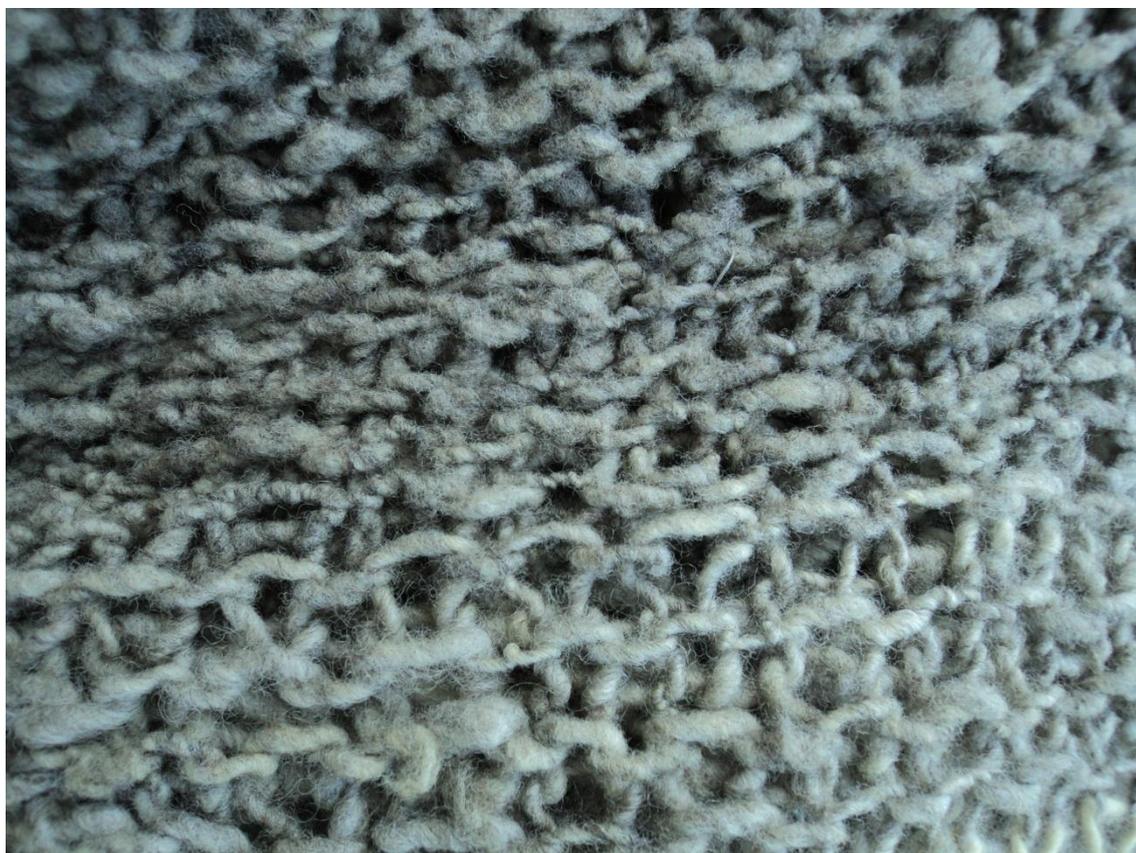


Figura 11. Detalle de trama tejido con horquilla.

Elementos para tejer utilizados en sector Padre Las Casas Y Vilcún

1. *Palillos*- “Tengo unos palillos muy antiguos de cobre que me los hizo mi viejo (marido) esos palillos son buenísimos, se teje rapidito, son mejores que los de madera o plástico” (artesana Margarita Painen)

2. *Crochet*- Permite tomar lanas que se les ha ido el punto y se utiliza para dar los puntos cuando se teje con horquilla.

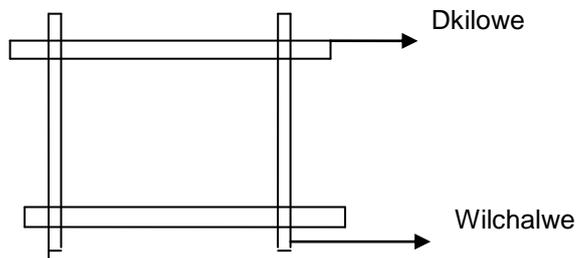
3. *Horquilla*- Es una variante del tejido a crochet, más antigua, la horquilla es de madera. Permite tejer con hilo o lana de distinto grosor. Tejer Puntas y ponchos que se tejen por pieza y posteriormente se unen a croquet.

4. *Navetas*- Existen distintos tipos de navetas, que tienden medidas que van de 10cms a 50cms por lo general. Las navetas permiten enrollar la lana y permite ir entre lazando los hilos de urdimbre y lograr la trama.



5. Telar fijo

Estructura básica del witrál



6. *Telar semi-industrial*- Son fabricados por parientes es un telar que tiene pedales y permite acelerar el tiempo de tejido. Por lo general “una prenda tejida en telar semi-industrial se nota, es un tejido más ralo, menos apretado del que se obtiene en el witrál, muchas veces la lana utilizada es más delgadita.”

Elementos para Limpiar la lana

Cardos: Son varillas naturales en que la flor de cardo seca hace las veces de peine para limpiar las impurezas de la lana como espinas y palillos que pueda tener. El cardado de la lana es un proceso previo al proceso de formar el vellón para el hilado.



Figura 12. Cardos utilizados para cardar la lana. Comunidad Collahue.

Elementos para hilar la lana utilizada en el sector

Huso/Coliu-una varilla cilíndrica que es parte del huso mide de 30 a 40cms.

Tortera/Chinküd-pieza confeccionada en piedra o cerámica que permite girar el huso para hilar la lana.

Estos elementos permanecen sin modificaciones está el día de hoy, tal cual se utilizaron desde la época del complejo Pitrén hasta la actualidad, variando la tortera. Las artesanas gustan de hilar con huso tienen una destreza y rapidez que ellas señalan es por años de oficio.

Rueca- Funciona con un pedal y permite agilizar la labor de hilado de la lana. Es una introducción relativamente reciente hace un par de décadas atrás. En la década de los 50 las artesanas no hilaban con rueca en el sector.



Figura 13. Torteras y huso utilizados a principio del siglo XIX. Colección Museo de la Araucanía Temuco.

Elementos usados con la lana ya hilada

1. *Aspawe*

Es un instrumento en forma de aspa, confeccionado en madera, se utiliza cuando la lana ya está hilada para formar las madejas de lana alargadas características mapuches. Estas madejas de lana las venden las artesanas en la esquina de la Feria Pinto. También se usa la medida de brazo, de hombro a mano para ir pasando la lana y formando la madeja de un extremo a otro. Esto es algo muy común entre las artesanas.





Figura 14 Matilde Painemil, reconocida artesana tradicional de sector Tres Cerros. Ha participado en Feria Internacional de Sevilla, Feria Internacional en Cuenca Ecuador, Feria Internacional de Artesanía en Chile y numerosas ferias regionales y locales.



Figura 15. Detalle de tejido de ñimin. La pulsera fue confeccionada por Lorenzo Cona, conocido platero del sector. Es este un sector que conserva una tradición textil, tradición de plateros y de ceramistas relevantes.

V. CAPÍTULO 5. LEJANAS CONEXIONES: TRADICIONES TEXTILES DEL NORTE, MÁS ALLÁ DE LA FRONTERA MAPUCHE

El desarrollo del tejido en América se relaciona con las adaptaciones de las poblaciones indígenas a medios diversos y el acopio de conocimiento, apropiación o adopción por préstamo cultural de tecnologías, en este caso textil, que se produce a través de las distintas situaciones de contacto interétnico. O bien por desarrollo locales. El desplazamiento territorial que se produjo en las sociedades andinas del norte de Chile y el desplazamiento de las sociedades rivereñas del sur son claves para entender los traspasos tecnológicos e intercambios de productos. Sociedades, tanto la andina como la mapuche que dependían en gran medida de los desplazamientos territoriales y de los intercambios de productos y especies.

Los pueblos que habitaron el norte Grande fueron influidos directamente por la cultura Tiwanaku y posteriormente por el imperio Inca.

No nos referimos a influencias directas, sino filiales, de adopción de elementos de la iconografía de otras tradiciones textiles. Cuando hablamos de influencias textiles pensamos no tanto en el desarrollo de paralelismos culturales sino más bien en la difusión de rasgos y estilos a través del contacto interétnico ya sea desde un centro hegemónico de difusión cultural o desde distintos centros. El contacto adquiere la forma de intercambio comercial, expansión colonialista en el caso de las sociedades andinas de los imperios Tiwanaku e Inca. Tradiciones textiles que influyeron el desarrollo de tradiciones textiles locales como el caso de Azapa, Tarapacá y Atacama. Una de las vías de traspaso de influencias son los desplazamientos territoriales ya sea extendidos o los desplazamientos giratorios que se produjeron en extensiones más restringidas. Dichos desplazamientos producen distintos tipos de intercambios, alianzas matrimoniales, intercambios complementarios de productos de un piso ecológico a otro. Esta fue una forma muy común de control vertical de los recursos. Los recursos se controlaban desde la comunidad ayllu, los centros poblados más grandes y traspasaba a áreas territoriales. Los principios de la sociedad andina de su organización socio-económica eran la reciprocidad, la redistribución y el control vertical de la ecología.” (Meyer, 1974:15) Estos principios se basaban en el parentesco cercano y lejano y en las obligaciones para con el Estado. “Entre los parientes cercanos la reciprocidad en las relaciones de producción y distribución es generalizada. Mientras que entre los parientes lejanos es más específica. Las prestaciones que se intercambian son contabilizadas para ser devueltas en la misma cantidad.” (Ibid: 16).

En el caso de este trabajo interesa destacar las influencias filiales de tradiciones textiles locales del norte grande y las similitudes en elementos Tiwanaku e Inca de algunos elementos de diseño y terminaciones textiles de

los actuales tejidos mapuches. Siendo Tiwanaku anterior al imperio inca, éste último fue influido por el estilo de aquél, sobre todo en lo que a tapicería se refiere.

Señala Berenguer que la elite que gobernaba en Tiwanaku se inspiraba en un mito fundante sobre el nacimiento del Dios Wiracocha, quien emerge del lago Titicaca y reparte a cada nación trajes específicos y les ordena poblar el territorio. Se destaca la característica de identidad que otorga la vestimenta que recoge el Imperio Tiwanaku que transforma los tejidos en prendas con alto valor simbólico. “Estos (los gobernantes) empezaron a usar los tejidos para retribuir los servicios prestados, sellar alianzas o entregarlos como dotes en los matrimonios. Las obligaciones que generaban estas dádivas entre quienes las recibían, aseguraban la adhesión a Tiwanaku y era el motor simbólico que mantenía en movimiento los engranajes de la economía y el estado altiplánico” (Berenguer, 2000: 44). La iconografía Tiwanaku que se expande por todas las regiones circundantes es la de un Estado que homogeniza sus símbolos para crear adscripciones. La cruz llamada posteriormente *cruz andina* está esculpida en los pilares que sujetaron el palacio de Kheri Kalac y también es parte del diseño arquitectónico central de la pirámide de Akapana cuya planta de la estructura es semejante a la cruz andina. (Ibíd: 7) La cruz andina simbolizaba las cuatro regiones del mundo en sus ejes norte-sur y este-oeste y sus radios de influencia. La misma simbolización que tiene hoy en día para el pueblo mapuche ampliamente utilizada en los trarican makuñ o manta cacique.

A pesar que el imperio inca no penetró el territorio del Maule hacia el sur, se estableció una frontera imaginaria que de todos modos entra en contacto interétnico, a través de la fricción. Sin duda se producen en este momento préstamos culturales y enriquecimientos, no solo de filiación estilística de los tejidos sino del conjunto de técnicas, utensilios y conocimientos textiles.

La hipótesis que utilizamos en este trabajo es que el poblamiento americano fue por el borde costero, internándose posteriormente a los sectores intermedios y cordilleranos, así se movilizaron no solo grupos humanos sino tecnologías y conocimientos. El telar y el conjunto de los utensilios es una de las tecnologías que se desplazó en un período posterior. Los desplazamientos territoriales para el intercambio alcanzaban radios bastante distantes como el que tenían las caravanas de llamas que llegaban desde una larga ruta salida del Titicaca hasta San Pedro de Atacama o radios de intercambios más localizados como los que se producían en la sociedad rivereña mapuche, entre grupos asentados en la costa, los valles y las zonas cordilleranas y las pampas más allá de la cordillera. Dentro del marco de estos intercambios y otros similares se producía el conocimiento de tecnología y la apropiación de tecnologías. Por tanto cuando hablamos de influencias no solamente se trata de influencias estéticas de la iconografía y el color, sino también influencias de las formas de manufacturación de los tejidos y las técnicas de teñido de la lana

utilizadas. La iconografía es de los rasgos que sufren modificaciones interpretativas locales, el plano de la reelaboración se activa para dar sentido al hacer.

La presencia de similitud en diseños, color y funcionalidad también ha sido explicada por otros antropólogos en términos de paralelismos culturales. Me mueve la idea de que, al igual que en el norte grande, los desarrollos de tradiciones textiles están vinculados a paralelismos culturales que se nutrieron profusamente de contactos interétnicos que permiten nutrir e intensificar los conocimientos y las manufacturas textiles. Los tejidos son una manifestación sensible de una época basada en la oralidad, son el texto narrativo que se desplazaba en vastos territorios, en que los tejidos y el saber circulaban. Se le agregaban elementos o bien se llegaba a distintos grados de abstracción de las figuras, los colores contenían simbolismo. Tiene el tejido mapuche un sentido estético sintético, siguen las pautas de la tierra y la naturaleza. Ocurre con los tejidos lo mismo que con la cerámica en que los diseños en su gran mayoría están inspirados en la geometrización de la naturaleza. Ejemplo de ello son los zig-zag que asemejan cadenas montañosas.

Los antecedentes más antiguos de tapicería son de la cultura altiplánica Paracas que se estableció cinco siglos antes al norte del lago Titicaca y sobre esta cultura se posó Tiwanaku.

Los dos grandes imperios antes de los incas, Wari 550-950 a.c y Tiawanaku (100-1100 d.c) influyeron en la textilería Inca. Wari se caracterizó “por la abstracción de las figuras y sus forma de recomponer el espacio, es el rol que desempeña el color... se combinan con destreza las gamas de rojo, amarillo ocre, negro, blanco y azul alcanzando entre tintes y matices hasta 15 tonalidades diferentes en una sola pieza textil”. (Sinclair, 2006:57). Algunos de los tejidos Tiwanaku como las camisas tejidas “fueron realizadas con fibras de camélido, básicamente de alpaca, en colores café pálido, azul verdoso, rojo, amarillo o verde oscuro” (Ibíd: 60)

La iconografía Tiwanaku, no su estilo, fue incorporada y difundida por Wari, lo mismo parece haber ocurrido con la cultura Aguada del noreste argentino (Berenguer: 1998). “La diseminación de sus estilos de arte indica que una vasta área del territorio andino estuvo bajo la órbita de ambos Imperios. Mientras Wari, desde su capital en la sierra central andina, se expandió por conquista militar ocupando el norte y centro-sur del actual Perú, Tiwanaku, con su centro al sur del Lago Titicaca, lo hizo mediante alianzas e influencias políticas sobre las poblaciones que habitaban el sur de Perú y Bolivia y el norte de Chile” (Sinclair op. Cit: 52).

En Chile se han encontrado tejidos de filiación Tiwanaku en Arica, la costa de Tarapacá y en el Salar de Atacama. Otra filiación Tiwanaku son las fajas tejidas en doble faz que se han encontraron en el norte de Chile. “Su

existencia en estos lugares podría deberse a la presencia de autoridades de Tiwanaku o vinculadas a ella, o bien, ser producto de intercambio como bienes de prestigio y valiosos regalos a personajes de la población local relacionada a este Estado, a través de alianzas o pactos políticos". (Ibid: 60)

"El periodo formativo dio paso a Desarrollos Regionales que eran poblaciones locales o pueblos con tradición Tarapaqueña y Atacameña-en el norte-, los que entraron en contacto con la colonización Tiwanaku. Incorporando una serie de prácticas tales como el modelo de explotación de los valles desérticos del Pacífico, intercambios de excedentes y gran desarrollo artesanal y ritual en torno a los iconos de este centro ceremonial altiplánico" (2008; Informe Comisión Verdad e Histórica y Nuevo Trato: 63). Se han encontrado en el Valle de Azapa "herramientas de labranza y textilería. Hojas líticas para azadones y pala, mangos y cuchillos de madera, artefactos de hueso para tejer y husos con torteras líticas y de madera de variada dimensión" (Focacci, 1981:213)

Según Cases las tradiciones textiles de Atacama y de los valles occidentales en el norte de Chile Azapa y complejo Tarapacá serían producto de desarrollos locales más que influencias Tiwanaku. (Cases y Agüero, 2004).

Las técnicas tintóreas de la lana están difundidas en los andes centrales, sur de Chile y Mesoamérica. "Sin duda, la tintorería de fibras debió haberse descubierto tempranamente en el mundo andino: de ello dan cuenta textiles policromos de Paracas... en los que encontramos la combinación de las tonalidades naturales de la fibra, además de muchos otros colores teñidos" (Ibid: 118). La llamada técnica de teñido por reserva se realizaba por aplicación de amarras, costuras, con tramas y urdimbres discontinuas para lograr una definición del diseño o con la utilización de pasta o barro aislante. Esta técnica se denomina Plangi o *ikat*. Es una técnica ampliamente utilizada en los tejidos mapuches sobre todo para la elaboración de la manta cacique.

Para Cases no existen datos concretos para asignar a Tiwanaku exclusivamente la técnica de teñido por amarra. La técnica de teñido por amarre fue usada en poblaciones Chinchorro tardío en la costa de Arica (Ibid: 136). Lo cual puede significar que los desarrollos textiles locales del norte de Chile hayan alcanzado un alto grado de desarrollo por sí mismos.



Fig. 16. Manta cacique o trarican makuñ tejida por la artesana Matilde Painemil, Tres Cerros camino Niágara, Vilcún. Teñida con barro y técnica de teñido por reserva (plangi o ikat) con amarra en que se le echa una pasta llamada molla molla para evitar que esa parte del tejido se manche cuando se realiza el resto de la tintura. Esta pasta se obtiene en el sector de Padre Las Casas de las comunidades que habitan hacia el borde costero.

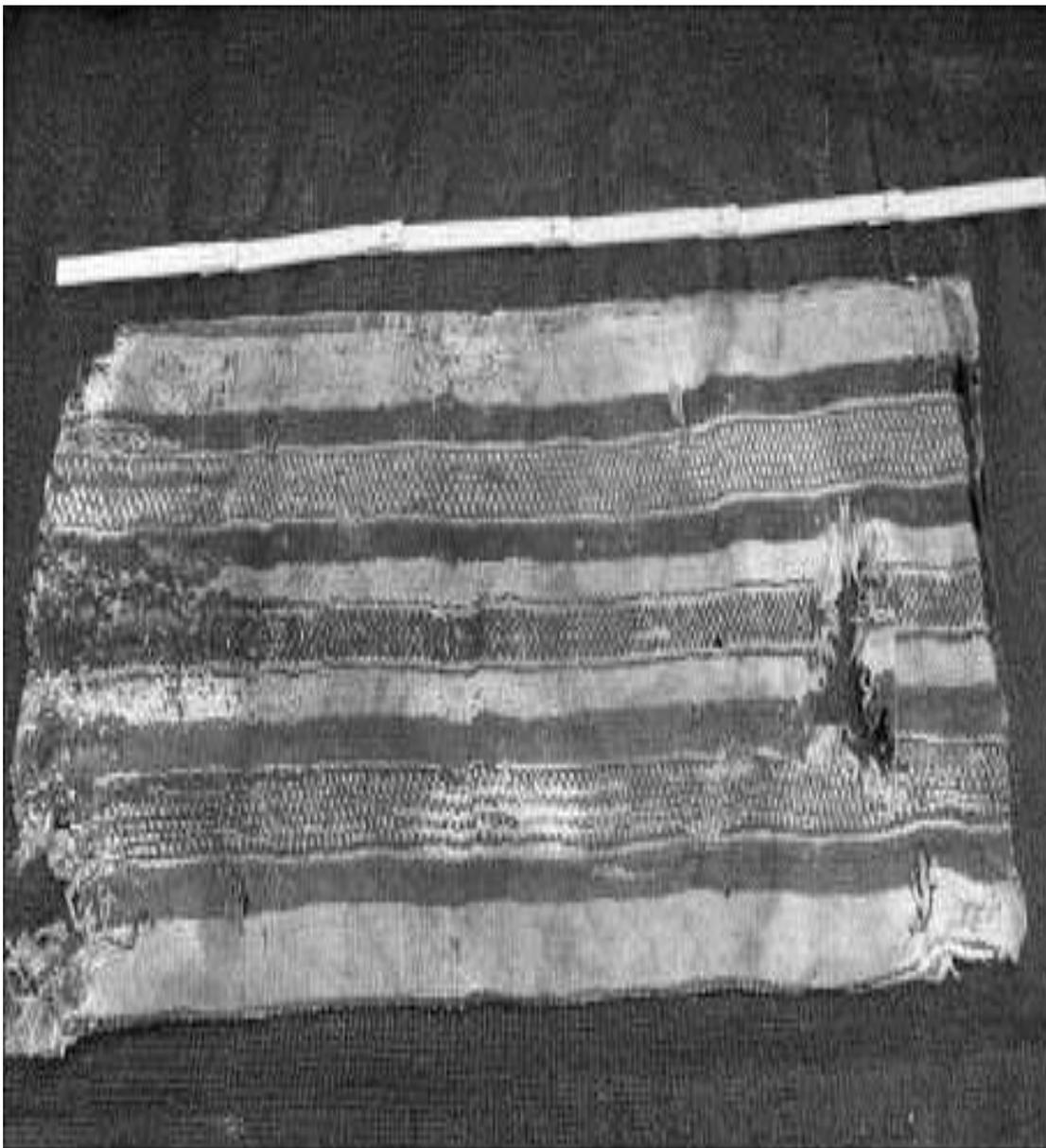


Figura 17. Pieza textil encontrada en cementerio las Turquesas. El Salvador (Atacama). Periodo Intermedio Tardío Atacama. Se ha registrado presencia de tejido de la Aguada (noreste argentino) en San Pedro.

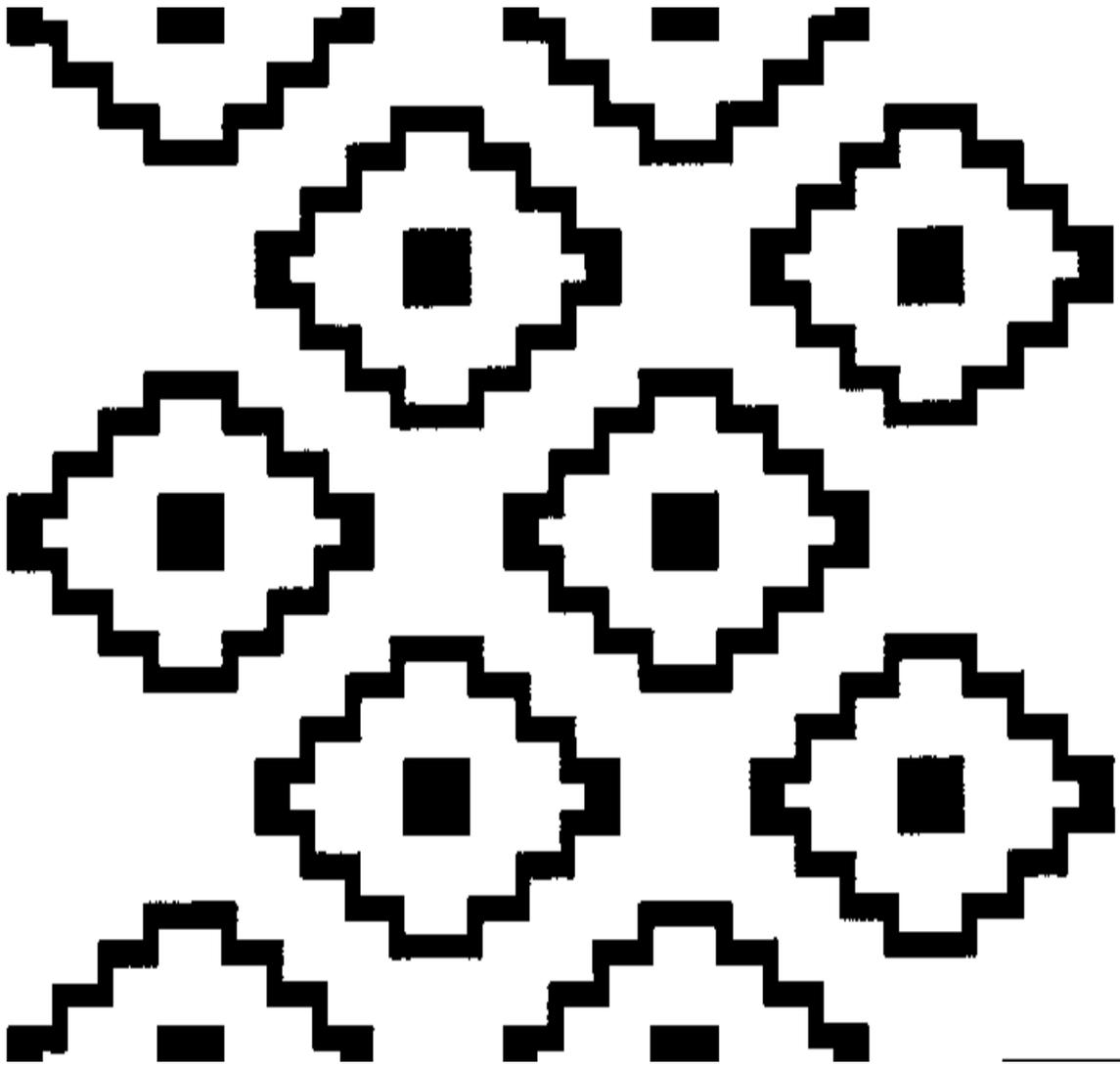


Figura 18. Diseño precolombino cultura Wichi, noreste argentino

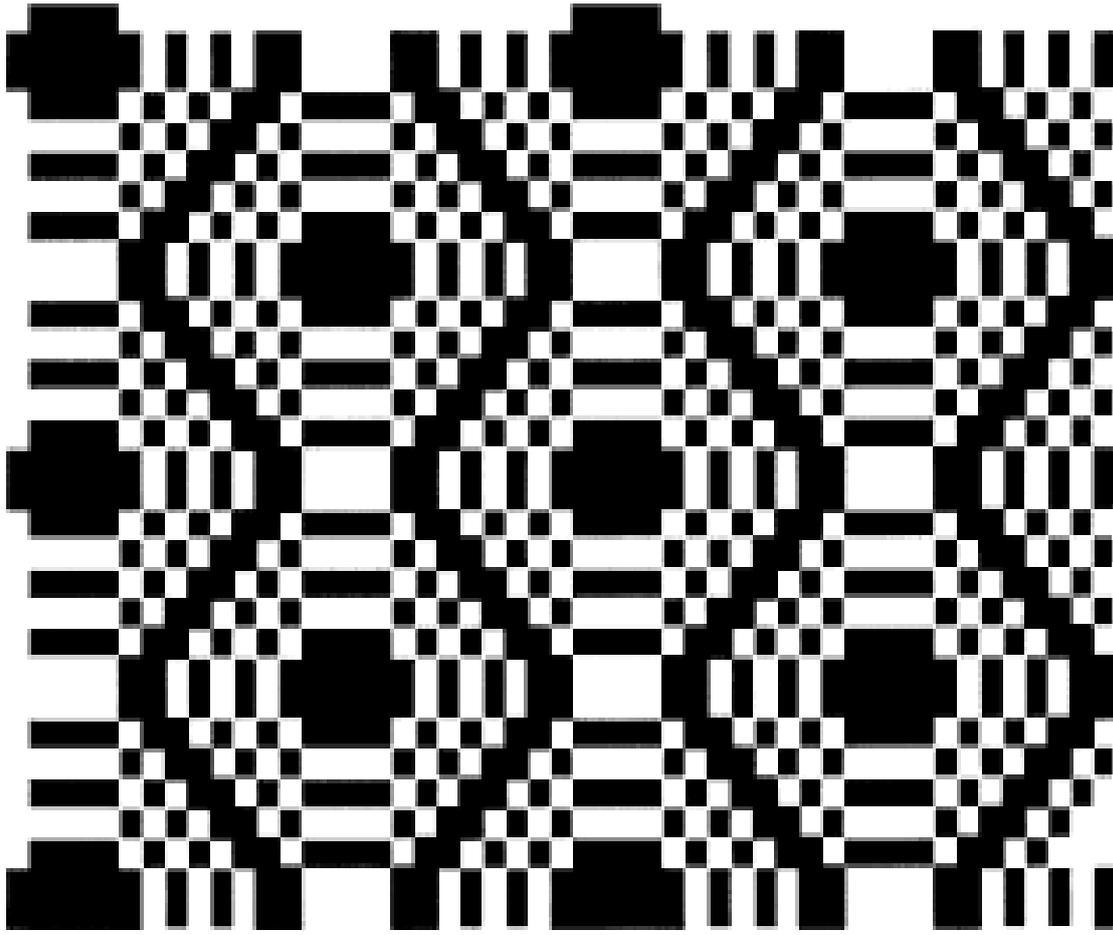


Figura 19. Diseño tejidos Wichi. Se asemeja en los escalonamientos, geometrización repetición serial del diseño a los tejidos mapuches contemporáneos en el territorio argentino y chileno. Señala Radovich que los Wichi hoy en día continúan siendo un grupo étnico bastante homogéneo a pesar de los procesos de globalización, lo cual no quiere decir que estén aislado, tienen intelectuales que están pensando su cultura y existe un proceso de reapropiación cultural. Los diseños tienen una similitud muy grande con los tejidos contemporáneos mapuches de este lado de la cordillera.

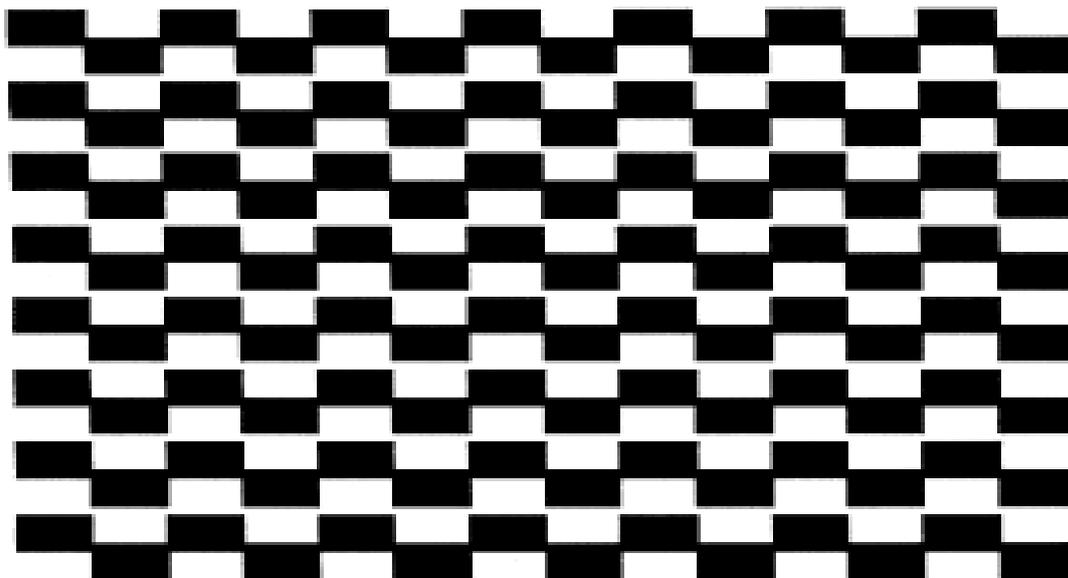


Fig. 20. Detalle diseño mapuche contemporáneo.

La frontera imaginaria: contacto interétnico entre sociedad mapuche y las sociedades andinas

A pesar de que los incas no lograron penetrar más allá del Maule, hacia territorio mapuche. “La influencia quechua se hizo mucho más activa con la aparición del régimen incaico del Cuzco y de su expansión hacia el sur. La sociedad del sur de Chile, que conocieron, lo españoles, había tenido contacto físico durante su último período en forma directa, setenta años, con la civilización incaica y por supuesto que había aprendido de ellos”. (Bengoa, 2007: 35). “La influencia posterior de los incas tampoco fue pequeña ya que adoptaron numerosos productos del enemigo que no logro ingresar a su territorio.” (Ibíd: 70)

En la frontera imaginaria se tienen que haber dado muchos intercambios de tecnologías, o apropiaciones de tecnologías, intercambios o pérdidas de mujeres que también eran las que llevaban en su memoria el oficio del arte textil. Existió un intermedio fronterizo entre la zona habitada por la ocupación quechua y los territorios del sur de los antiguos mapuches (Ibíd: 39). Los incas no traspasaron más allá pero eso no significa que sus tecnologías no hayan traspasado, ni sus diseños textiles, ni la oralidad de la forma de hacer las cosas y vice versa. El contacto interétnico entre las sociedades mapuches del sur y las sociedades andinas es un tema que aún está en investigación y el tipo de contacto que se estableció cuenta con escasas evidencias materiales sin embargo este contacto se puede rastrear a través de la difusión y presencia de objetos culturales, como la cerámica, textilería e implementos textiles como los telares, los elementos del hilado; torteras, navetas, la iconografía textil, las terminaciones de los tejidos y los colores utilizados.

Hay evidencias claras del contacto y fuerte intercambio de alucinógenos, metales y piedras como las turquesas, malaquitas atacamitas, óxidos de cobre que existió entre Tiwanaku y San Pedro de Atacama, así como alianzas matrimoniales (Berenger, 2000:80). Este fue un tráfico permanente de caravanas de llamas que iban y venían hasta el derrumbe de Tiwanaku y con ello la clara degradación del estilo Tiwanaku de la alfarería y la textilería “la decoración de la cerámica se hizo menos estandarizada y declinó notoriamente” (Ibíd: 99). Los incas alcanzaron a tomar este esplendor del tejido Tiwanaku y se beneficiaron de éste para sus propios fines. “copiaron el vocabulario iconográfico de la desaparecida Tiwanaku. Buscaron la legitimidad política y significación para forjar su propio imperio.” (Ibíd: 99). La influencia Tiwanaku llegó hasta el actual territorio chileno no solo a través de la red de intercambio que existió sino también a través de las copias estilísticas que realizó el imperio inca y que fueron conocidas por los artesanos locales mediante el proceso de expansión.

Grupos recolectores habrían bajado hacia el sur del territorio probablemente por el borde costero. Durante el pleistoceno tardío (Dillehay: 2004). Los vestigios más antiguos del sitio Monte Verde datan de grupos de hace 33.000 años atrás, este lugar se habría abandonado hace 12.500 años atrás (Ibíd: 31). Los únicos registros que se tienen textiles corresponden a “Varios fragmentos de cordeles y de pedazos de piola hechos de *juncus* (*Juncus sp*) y *Scirpus* (*Scirpus sp*) estaban envueltas alrededor de estacas de madera” (Ibid: 33). “Los antiguos mapuches, según todas las nuevas teorías, serían originarios del propio territorio chileno. Se trataría de grupos antiguos que fueron evolucionando y cambiando. Es probable que también establecieron contacto con otros pueblos del norte la secuencia de los hallazgos arqueológicos es clara. Existiría una relación, por ejemplo en la cerámica, entre los grupos agro alfareros del norte chico, del centro de Chile y del sur mapuche” (Bengoa, 2007:32). Suponemos que lo mismo ocurrió con la textilería que no soportó el paso del tiempo y se destruyó gran parte de esta por las inclemencias climáticas y de la cual se tienen menores vestigios y registros arqueológicos. La zona de frontera que se estableció entre los mapuches y la expansión inca “se extendía entre el río Maipó al sur de Santiago hasta el río Maule, donde está ubicada la ciudad de Talca”. Más allá del río Maule pareciera no hubo ocupación estable; coinciden los cronistas que los Incas nunca cruzaron el Biobío” (Ibíd: 39)

El contacto interétnico que provocó la expansión incaica compartió un espacio de fricción, así mismo como de observación, aprendizaje y de intercambio. El contacto interétnico originó la difusión de rasgos culturales que pudiesen ser vistos como meros paralelismos culturales, sin embargo la gran similitud iconográfica y de contenido simbólico nos entregaría más claves con respecto al tipo de contacto, las asimilaciones estilísticas en los tejidos hablan

de asimilación de ideas y conceptos, espacialidades y formas de distribución del entorno similares. Existió un movimiento del norte hacia el sur, una red de influencia y de comercio, un querer asimilar rasgos de sociedades estatales mayores, asimilar el arte no solo implicaba la capacidad de copiar e imitación de artesanos locales sino conllevaba la copia y réplica de la un arte cuyos conceptos implicaban prestigio.



Diseño de cruz escalonada

Diseño de cruz

Fig. 21 Prenda de vestir inca fina o *cumbi* .Adornada con figuras geométricas llamadas *tocapu*. Estas figuras constituían una forma ideográfica de escritura

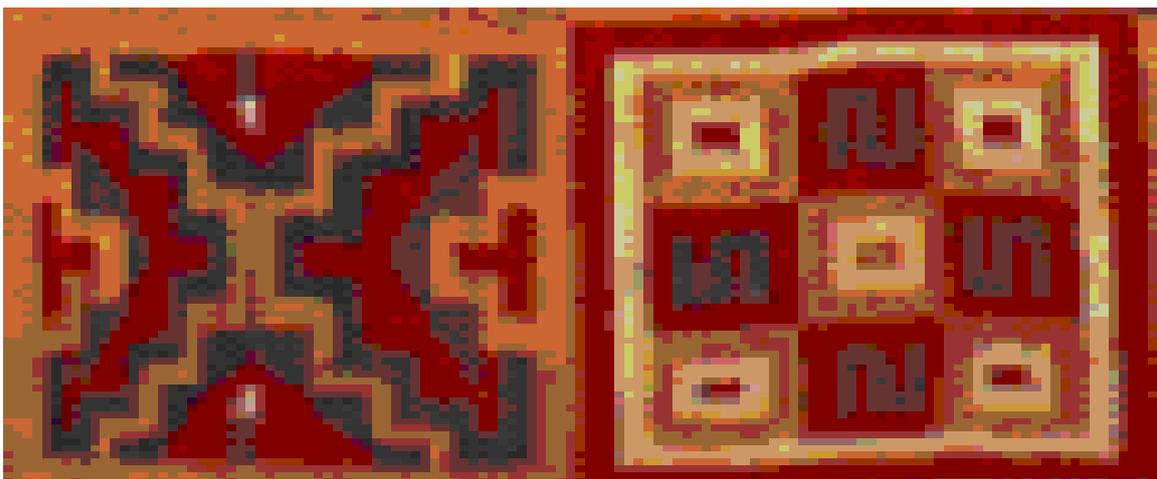


Fig. 22 Detalle de diseño de cruz. Este diseño de cruz escalonada se utiliza en tejidos mapuches contemporáneos.

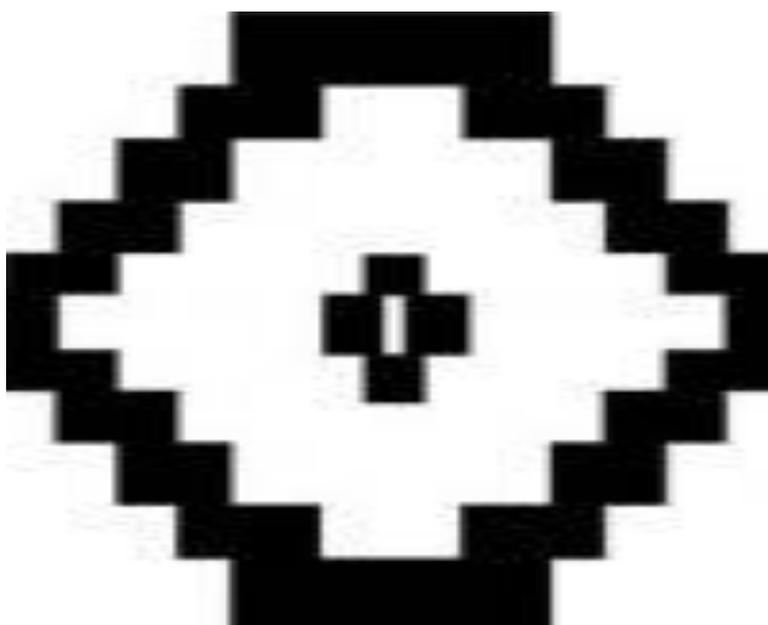


Fig. 23 Diseño cruz escalonada tejido mapuche contemporáneo. Es un icono que representa la disposición del espacio ritual que ocupan los linajes que participan del nguillatún. (Tom Dillahey, 1990).



Fig.24 Diseño cruz escalonada tejidos mapuches contemporáneos.



Figura 25. Resto de textil Wari representando figura antropomorfa en posición ritual.

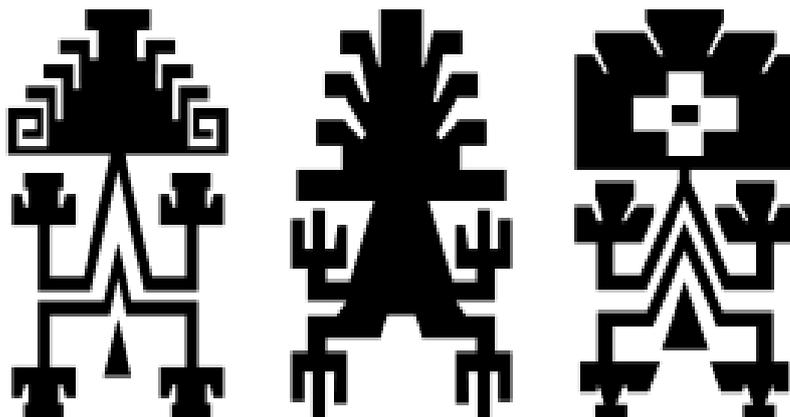


Figura 26. Diseños representando a lukutuwe, este diseño se utiliza en las fajas femeninas. Diseño contemporáneo ambas figuras (25-26) tienen la misma actitud corporal que corresponde a una postura ritual.

Tradición textil incaica

Los textiles incas como lo hemos señalado tienen influencias Wari y Tiwanaku. Se caracterizaron por el uso de colores brillantes, tanto en la vestimenta como en la tapicería. La textilería inca alcanzó un grado de desarrollo significativo tanto en el de sus materias primas como algodón, lana de camélido y uso de tintes naturales. Se caracterizó por la utilización de diseños geométricos realizados en cuadrados más pequeños llamados *tocapus*, las prendas incas tenían en sus diseños un sentido de simetría. Se utilizaba el patrón de repetición de figuras estilizadas. Los diseños recurrentes eran diseños esalonados en diagonal, la cruz andina, distintos tipos de cruces, estrella de ocho puntas y rombos. Así como diseños antropomorfos y zoomorfos (ranas, serpientes, llamas, águilas entre otros). En la vestimenta de las coyas, esposa principal del Inca, estaban presentes las figuras geométricas. Como señala Decoster los diseños geométricos representaban a los incas y sus familias. Eran diseños que representaban órdenes de linajes y familias. (Decoster; 2005: 163) “Los tejidos se transformaron en un bien preciado que cumplían un rol fundamental en la política para compensar servicios, reforzar alianzas, garantizar las lealtades, como regalos que el Inca hacía a sus servidores, a los señores principales, a la nobleza, al ejército y como parte de la parafernalia de las actividades de culto a las divinidades”. (Martinez,2005:44) La función de los tejidos entre otras cosas era mantener el sistema de economía e intercambio recíproco entre los distintos pisos ecológicos. El Estado inca proveía de las materias primas para la confección de los tejidos. Poseía sus propios rebaños para la extracción de la lana. Las personas especializadas en el tejido pagaban su tributo al Inca en mano de obra. En torno al tejido se produce una especialización de trabajo femenino. Mujeres dedicadas exclusivamente a la manufactura de tejidos para el Inca. Otras

dedicadas a la confección para el Estado, otras para sus familias. Los tejidos eran confeccionados en telar de cintura y horizontal. Las técnicas textiles más utilizadas eran el hilado, brocado, tapicería, la factura en doble tela, el entrelazado, caras de trama y urdimbre, el anudado. Contraste en color rojo, negro y amarillo en bandas anchas y delgadas. Los colores más utilizados eran tonalidades de rojos, amarillos, púrpuras, blancos y negros. Todos elaborados con tintes naturales. El territorio ocupado por los incas tenía una riqueza de biodiversidad de especies de plantas que fue captada y utilizada.

Como lo he señalado la cruz andina era un diseño geométrico utilizado para identificar a las familias entre los incas. Existe una similitud en el significado del diseño de la cruz escalonada utilizada por los mapuches en los tejidos y sobre todo en las mantas, *trarican makuñ*. Dillehay analiza el significado de la cruz escalonada en tejidos mapuches, señala que “durante la ceremonia del *nguillatún*, el *nguillatufe* (sacerdote ritual) usa un *makuñ* (poncho) que exhibe en diseño iconográfico cuya forma es una serie de intersecciones de rombos geométricos dentados o escalonados” (Dillehay; 1990:91). La figura en sí representa la disposición del espacio ritual que ocupan los linajes que participan en la ceremonia del *nguillatún*. Es un icono que representa los linajes locales y las superficies superiores del cosmos. En el diseño, “estos rombos se unen en forma de cadena similares a los planos etéreos concebidos ideológicamente. Las cuatro esquinas de cada rombo corresponden a los cuatro puntos cardinales, con el este en la parte superior (o apuntando hacia la cabeza del *nguillatufe*), el oeste en la parte inferior, el norte al lado izquierdo y el sur al lado derecho”. (Ibíd: 91). A su vez, este símbolo del diseño representa la ubicación de las personas en el espacio ritual. “Cada linaje en la cuatridivisión horizontalmente organizada del espacio *mapu* físico también corresponde a un punto cardinal y de este modo a una de las cuatro esquinas del ícono *makuñ*. El linaje anfitrión principal (donde se celebra el rito) está ubicado simbólicamente en el cuarto plano más alto, la parte superior o esquina este del ícono cuando es usado por el sacerdote; y las otras tres unidades se relacionan con las tres superficies inferiores, además de los linajes invitados que corresponden al cuarto e inferior plano del ícono, o también el sur. Cada año la responsabilidad de celebrar el suceso se va rotando entre estos tres linajes en una dirección en sentido contrario al de un reloj que va de este a sur, luego al norte y finalmente al oeste”. (Ibíd: 93) De modo que la cruz escalonada o cruz andina perfectamente pudo ser tomada de los tejidos incas y habersele atribuido una significación de ocupación espacial y a lo mejor jerárquica de los distintos linajes. Similitud de diseños se comparten; la cruz andina, las grecas, las estilizaciones de los surcos de agua se descontextualizan del texto narrativo del textil incaico y se produce una nueva narración en que los diseños no son alterados pero si las posteriores significaciones.

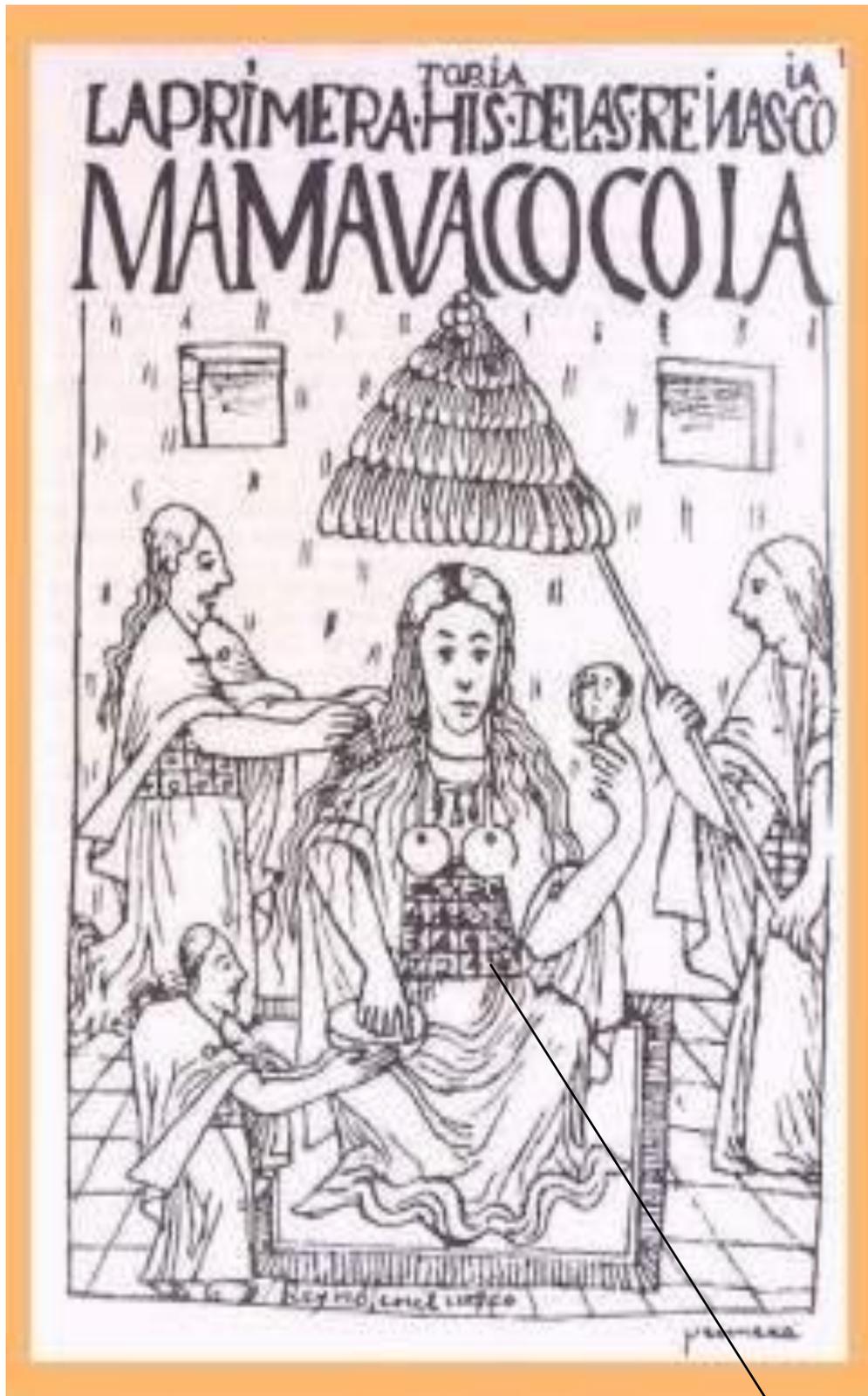


Fig.27 Vestuario de Coya. Se utilizaban los diseños de figuras geométricas. Figuras geométricas bordadas.

El jesuita Bernabé Cobo describe los tejidos incaicos del antiguo Perú en su obra historia del nuevo mundo. "Así la ropa de lana como de algodón hacen muy pintada de colores finos y labores curiosas; y tienen para teñirla tan perfectos colores de azul, amarillo, negro y otros muchos, y sobre todos de carmesí o grana, que hacen conocida ventaja a los de muchas partes del mundo y pueden competir con los mejores que en él se hallan" (Vega, 2002:19). Y nos precisa luego que los paños: "muy ricos que labraban para el Inca y grandes señores, eran de lana de vicuñas, o todos, o parte; y también solían mezclar en ellos pelo de vizcacha, que es muy sutil y blando; y también de murciélagos que es más delicado que todos". (Ibíd: 19).

Señala Bernabé que aplicaban hermosas plumas de colores a los tejidos. "Labrábanlas en el mismo cumbi, pero de forma que sale la pluma sobre la lana la encubre a modo de terciopelo...aprovechabanse para esto de solas las plumas muy pequeñas y sutiles, las cuales iban cogiendo en la trama con un delgado hilo de lana y echándolas a un lado". (Ibid:19). Esta técnica de aplicación de pluma también fue utilizada por los mapuches, quienes aplicaban plumas de ñandú en la abertura de algunos *macuñ* (mantas) (Molina; 2007:167). Este fue un rasgo característico pehuenche que se perdió con el tiempo.

Contacto inca en las costas de Chile: Registros textiles

Existen evidencias arqueológicas de la presencia de prendas incaicas en enterramientos en la costa norte de Chile. Interesante resulta el estudio sobre una manta, pieza textil que integra un ajuar funerario de pescadores incaicos que habitaron la desembocadura del Valle de Camarones en la costa norte de Chile, 100 kilómetros al sur de Arica. Esta prenda es utilizada ampliamente por las comunidades aymaras de pre cordillera y altiplano de los países andinos en la actualidad. Lo cual demuestra una persistencia y sobrevivencia de diseños incaicos en textilería encontrados en la costa de Chile. Estos aspectos nos dan luces sobre la presencia inca en el norte de Chile y sobre la influencia textil a lo largo de la línea costera hacia el sur en territorio mapuche. Estas mantas tejidas a telar prestaban una utilidad en los ritos funerarios envolvían y sellaban los cuerpos, eran mantas que tuvieron un uso intensivo durante la vida diaria. Este uso no se daba en textilería preincaica y tardía en la zona. (Ulloa, 2000:4). Las conclusiones de este estudio arrojan resultados importantes para nuestra investigación que intenta asegurar que los tejidos mapuches tienen influencia de los tejidos incaicos presentes en la costa norte de Chile y que estos deben haber bajado a través de la línea costera introduciéndose posteriormente en los valles centrales y las laderas pre cordilleranas. Los textiles mapuches habrían sido influenciados por los tejidos incásicos y por el desarrollo de tradiciones textiles provenientes del norte.

Las características de las mantas encontradas fueron que estaban tejidas a telar en técnica faz de urdimbre, la composición del tejido presentaba un color central y gruesas listas laterales o grupos de listas se ubican en ambos extremos, predominando los tonos naturales, rojos y amarillos. Están confeccionadas con dos paños tejidos separadamente y posteriormente unidos al centro, todas están remendadas y parchadas, se encontraron 17 mantas. Las mantas no habrían cumplido solo una función ritual sino también eran de uso diario al igual que hoy en día en el altiplano. Es posible que estas mantas hayan cumplido la función de cargar y transportar objetos y las mujeres hayan transportados a sus bebés ayudadas por las mantas. (Ibíd: 4)

Aportes de registro del arte cuzqueño: influencias.

El mestizaje como lo entiende Aguirre Beltrán trae como resultado la unión de dos mundos nos trae como resultado la fusión de elementos indígenas y españoles en la vestimenta y persistencia de diseños y formas textiles propias del antiguo Perú. Los matrimonios se constituyen no solo como alianzas en los afectos, a su vez son uniones y amalgamas culturales, uniones de matrices culturales distintas. Beltrán plantea que los mestizajes son un resultado de “la lucha entre la cultura europea y colonial y la cultura indígena. Los elementos opuestos de las culturas en contacto tienden a excluirse mutuamente, se enfrentan y se oponen unos a otros; pero, al mismo tiempo tienden a penetrarse mutuamente, a conjugarse y a identificarse” (Grusinski, 2007: 52). El Cuzco, centro del mundo incaico, atestigua el mestizaje después de la conquista, se transforma en superposición de formas culturales, sincretismo para algunos y procesos de recomposición identitaria. Desarrollo de localismos y transformaciones en los usos textiles, prevalencia de símbolos y diseños textiles que son fragmentos de una nueva narrativa que se desplaza por influencias e intercambios para consolidar nuevos lenguajes textiles con diseños que permanecen en renovados significados.

La iglesia de la compañía de Jesús del Cuzco fue construida sobre el templo del Sol inca. Como una manera de borrar e invisibilizar el poderío inca y así visibilizar el nuevo orden imperante. La iglesia aloja en su interior dos óleos de estilo cuzqueño. Está representada la unión matrimonial entre Martín García Oñez de Loyola y Beatriz Clara Coya, de la familia real Inca. En el cuadro están retratadas la alegoría del matrimonio, la familia inca a la izquierda y la familia Borgia a la derecha. Es interesante observar el traje nupcial de Doña Beatriz en la parte inferior una gran franja con aplicaciones seguramente tejidas a telar, de cruces andinas, figuras escalonadas propios también de los tejidos mapuches.



Figura 28. Traje Matrimonial de Doña Beatriz Clara Coya. Diseños Incaicos de cruz andina similares a los diseños de tejidos mapuches. Este cuadro se encuentra en la iglesia del Cuzco.

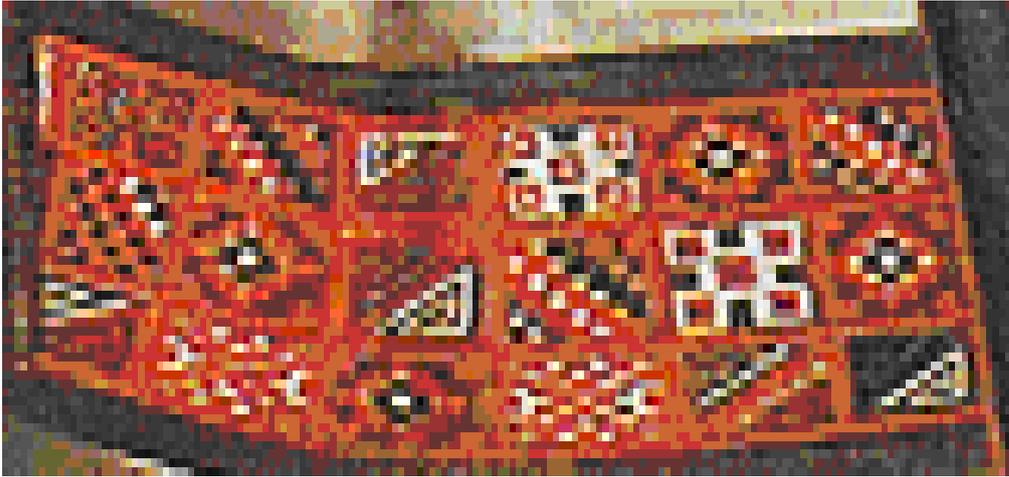


Figura 29. Detalle del vestido de Doña Beatriz Coya con diseños geométricos



Figura 30. Virgen María Niña hilando. Escuela cuzqueña siglo XVII. Tan importante llegó a ser la textilería en América que incluso se representa a la Virgen de niña asumiendo funciones propias de las mujeres indígenas como el hilado.



Fig.31 Dibujo realizado por Huamán Poma de Ayala, se vuelven a repetir las cruces andinas.

Es interesante como se repiten diseños y símbolos en los Andes Centrales, el noreste argentino, norte y sur de Chile. La cruz andina y la serpiente en distintas fragmentaciones del diseño, con sus garfios, son estas representaciones de ideas similares, geometrías y escalonamientos que implican una priorización de conceptos e ideas.



Fig. 32. Detalle diseño textil mapuche contemporáneo recopilado por Tom Podkul. Muestra disección de diseño que representa a las serpientes míticas Tren Tren y Kai Kai Vilú.



Fig. 33 Detalle diseño textil mapuche contemporáneo

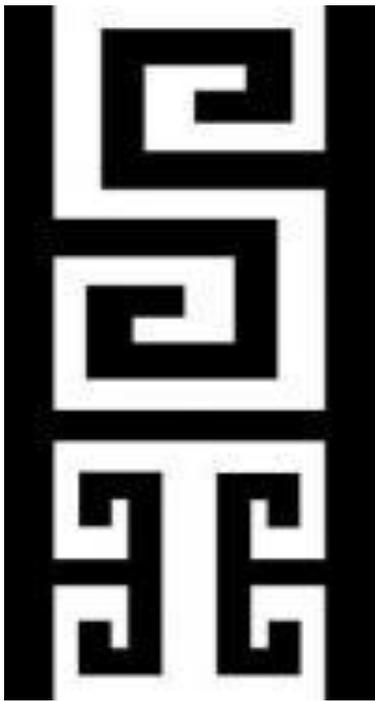


Fig. 34 Detalle diseño textil mapuche contemporáneo. Estilización de los garfios que representan a la serpiente.

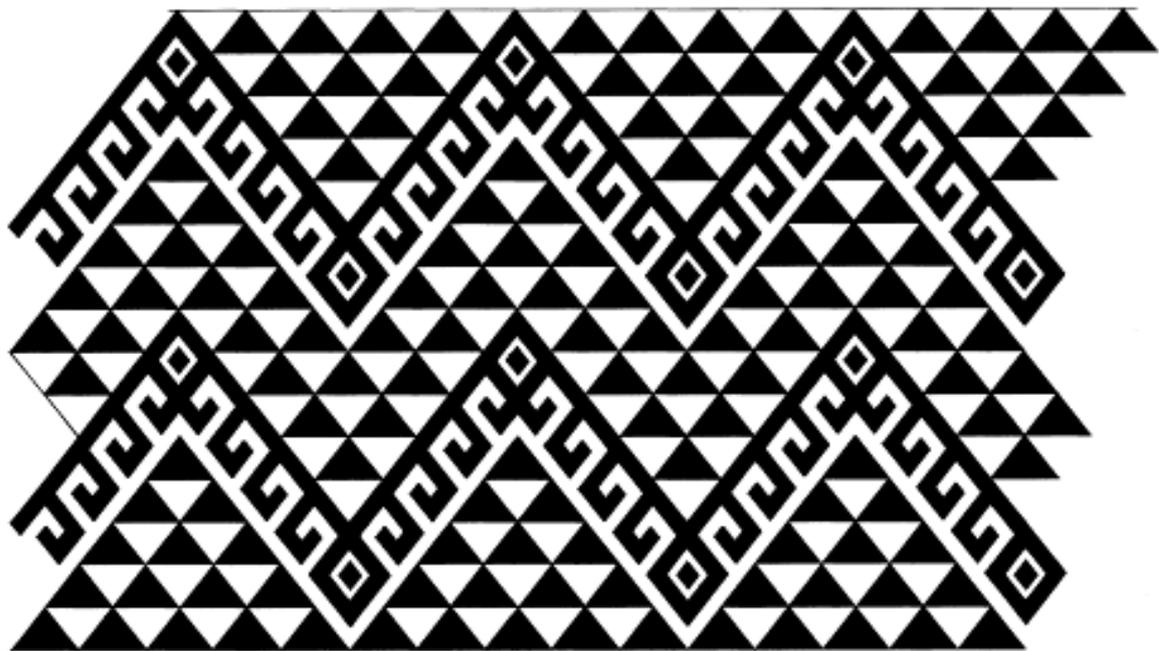


Fig. 35 Detalle de textil mapuche precolombino. Los garfios representan disección de diseño que simboliza la serpiente.

La mujer transmisora del saber

En el siglo XVI “a la llegada de los españoles al sur de Chile, los mapuches eran agricultores. Habían formado al sur del Biobío una de las sociedades más prósperas, hermosas, vitales y armónicas que se tenga memoria en el continente americano. Más de un millón de personas vivían en los bordes de los ríos de la Araucanía. Eran enormes afluentes de agua que bajaban impetuosos de la Cordillera y *que se tranquilizaban en los valles hasta llegar al mar. Las canoas, algunas de gran tamaño, los surcaban produciendo un continuo desplazamiento especialmente de mujeres y productos. La población vivía agrupada en caseríos, reuniones de varias casas o rukas mapuches, en las que gobernaba una autoridad. La vida laboral era intensa. Se trabajaba la tierra, las vegas y las colinas suaves, se pescaba y mariscaba en el mar, se cazaban pájaros y animales, se criaban ganados, se los esquilaba y se hilaba y tejía la lana, se producían cantaros y cerámicas de múltiples formas y colores, muchos de ellos de enorme tamaño, se fabricaba todo lo necesario para vivir*” (Bengoa: 2007).

“Las tradiciones araucanas coinciden con los relatos de los cronistas acerca del origen de los actuales tejidos. A la llegada de los conquistadores los araucanos andaban ya con toscos vestidos de lana imitados de los del Perú y otros hechos de pieles de guanacos, de zorros, pumas y aves, de trozos de corteza arrancados a los árboles y tejidos de fibras vegetales que fueron totalmente sustituidos en la colonia por la lana”. (Joseph; 1931:5). Alonso González de Nájera en su libro *Desengaño y Reparó* sostiene que “los mapuches conocían el arte textil, las mujeres hilaban y tejían la lana en telares que arman de pocos palos y artificio”. El tinte lo conseguían utilizando raíces. Sin embargo, para obtener el negro cocían “...lo que han de teñir en cieno negro podrido”. (Zapater; 1998:54). Aparentemente es ésta una descripción del añil. Pedro de Valdivia señala que tanto los hombres como las mujeres vestían de lana. Góngora Marmolejo proporciona más datos: “Andaban vestidos con unas camisetas sin mangas y algunos traen zaragüeles”. Bibar explica en qué consisten los zaragüeles: “...es una manta de vara y media de largo y una de ancho. Ésta se pone entre las piernas y los cabos se ciñen a la cintura...”. “Esta prenda de vestir debería ser el chiripá”. (Zapater; 1998:55). Rosales describe la otra vestimenta típica, el poncho: “...las mujeres vestían también poncho, pero en lugar de chiripá usaban una

manta ceñida a la cintura, la cual hacía función de falda. Los brazos y las piernas debajo de las rodillas estaban descubiertos”. (Ibíd: 55).



Fotografía colección Museo Chileno de Arte Precolombino

Fig.36 Fotografía colección Museo Chileno de Arte Precolombino. La vestimenta femenina mapuche comparte muchos rasgos comunes con la vestimenta registrada de las coyas incas. Las cuales variaban de color pero todas llevaban los mismos implementos: prendedor, cubre cabeza, mantilla, franja, túnica. En el tipo de vestuario se advierten fuertes influencias andinas.



Fig. 37 Segunda Coya Inca realizada por Huamán Poma cuya vestimenta consistía en implementos similares a los de las mujeres mapuches cubre cabeza, mantilla, franja y túnica.

Las señoras reinas coyas mujeres de los reyes incas tenían cada una su vestidura y usaban colores específicos todas utilizaban *lliclla* (manta) igual que la vestimenta de las mujeres mapuches la cual sujetaban con un tupu. En general los colores era contrastantes. “La segunda coya Chimbo Urma Coya, era muy hermosa y morena como la primera casta de su madre, y fue delgada, amiga de tener ramilletes y flores, inqilcona, en las manos, y de tener un jardín de flores y fue pasible con sus vasallos. Y tenía su lliclla de color amarillo y lo del medio azul oscuro, y el acxo de encarnado de mora y su chumbe de verde muy entonado.” (Bengoa; 2003:98)

Chile a excepción de lo que fue Perú, Bolivia y en menor grado Ecuador, no logra después de la conquista y el periodo colonial la copiosa producción textil que tienen sus vecinos con la instalación y el funcionamiento continuo de los obrajes que fueron fábricas textiles características en América, instaladas en galpones que lograban abastecer la necesidad de vestuario de la creciente

población. Los obrajes fueron centros laborales de gran importancia en el Virreinato dedicados a la manufactura de textiles e hilos de lana, algodón y cabuya. En los cuales se realizaban labores de lavado de la lana, hilado, teñido y tejido de prendas y paños. La fuerza de trabajo eran mujeres y niños asalariados y también obligados al trabajo forzado. El primer obraje fue instituido por Antonio de Ribera en 1545, en Perú. Su número creció rápidamente debido a que las vestimentas tenían gran demanda entre los indígenas mineros (de diferentes calidades: bayetas, jergas, frazadas, alforjas, medias, sombreros, costales). Su producción no pudo superar lo artesanal porque el monopolio peninsular no dejaba que se expandiera o elaborara productos de mejor calidad dentro de sus colonias. Los obrajes tendieron a decaer en 1720 pues se produce una caída de la demanda de paños finos. Durante todo este período los telares sueltos indígenas siguieron abasteciendo de vestuario textil de lana a un porcentaje de la población más pequeño. Se lee en real cedula sobre cierre de obrajes, trapiches y otros establecimientos con fecha 4 de noviembre de 1711 “Ordeno, por despacho de la fecha de este, a mi Virrey de esas provincias. Las provincias que ha de ejecutar para remedio en parte de los desórdenes en qué consiste, el descaecimiento de esta y las demás minas de este reino, siendo entre ella que indispensablemente haga se cierren y demuelan todos los batanes, obrajes, trapiches y Chorrillos que (no) constare haberse abierto y fabricado en virtud de *expresa licencia mía o compuéstose con ella y la de el dicho mi consejo; y que , aún a los que la tuvieren, les prohíba puedan trabajarlos con indios, dando puntual cuenta de los que se demolieren y quedaren*” (Jara, 1983:24).

En Chile existieron centros de producción textil colonial importantes como los obrajes ubicados en Santiago, Rancagua y Osorno. Fueron “obrajes de paños o telares que proporcionaban telas y bayetas de rústica factura” (Silva, 2005:42). Hay que tomar en cuenta que el grueso de la producción textil se hacía en América “gracias a una disposición de las cortes de Valladolid que en 1548 prohibió que los habitantes de América compraran géneros ultramarinos...en 1529 se prohíbe la fabricación de paños más finos que venticuatrineros, lo que hace que paños finos y otras telas sean objeto de importación. En 1552 se prohíbe que salgan de España frisas, sayales o cosa hilada de lana””. (Ibíd: 24)

En Chile el obraje de Rancagua fue creado por don Alonso de Córdoba dentro de su propia encomienda. Este obraje dio nombre a la “doctrina de Rancagua” o del obraje de Alonso de Córdoba. La instalación de este obraje y posteriormente del batán modificó los sistemas de interrelación entre los indígenas, pues implicó utilizar mano de obra indígena de otros lugares como

Beliches, grupos indígenas de Aculeo, Llopeo y Huarpes. Los dueños de los obrajes producían para “el consumo de los soldados españoles y los pobres de esa nacionalidad como para el de los indígenas” (Grez, 2007: 55). Los obrajes más importantes fueron El Salto (Santiago), Rancagua, Peteroa y Melipilla. La calidad de sus productos fue siempre muy tosca, siendo sus procedimientos muy atrasados. Los telares eran rudimentarios redundando en un lento proceso de producción” (Ibíd: 56). En 1778 decaen los obrajes por la falta de mano de obra indígena y el incremento de las mercancías provenientes del extranjero.

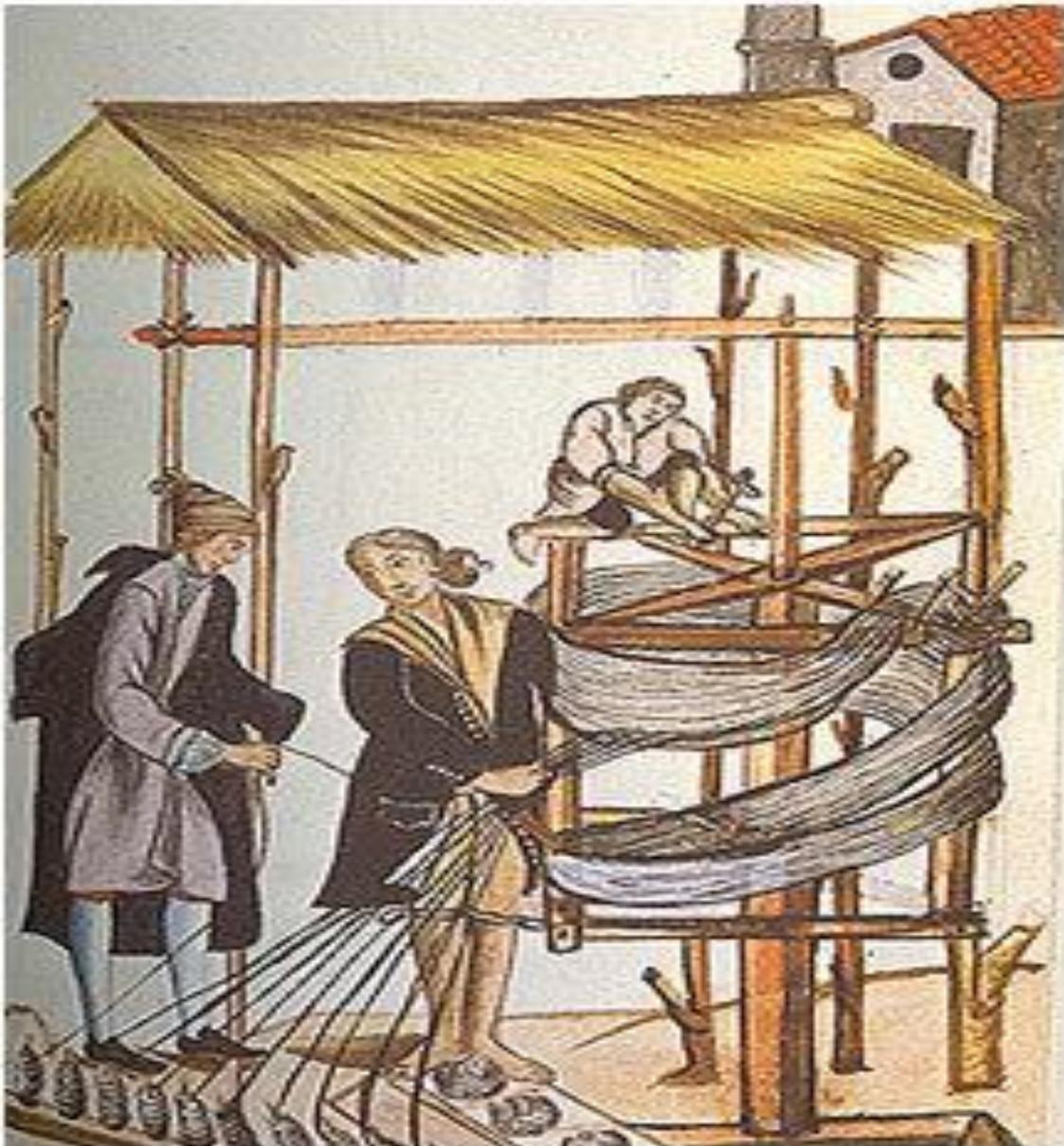


Figura 38 Obraje Colonial en el virreinato del Perú.

VI. CAPÍTULO 6. CAMÉLIDOS ANDINOS Y OVEJAS

Antes de la introducción de la oveja en América, las sociedades precolombinas utilizaron la lana proveniente de cuatro camélidos, vicuña (*Vicugna vicugna*), alpaca (*Lama pacos*), llama (*Lama glama*) y guanaco (*Lama guanicoe*). Señala Benavente que eran considerados como uno de los principales recursos de quienes habitaron el área andina y también la zona centro sur de Chile. (Benavente, 1985:32).

Según Rottmann los camélidos silvestres (guanacos y vicuñas) eran abundantes y de importancia en los ecosistemas chilenos (Rottman, 1981:1). El guanaco debió ser el principal consumidor primario de los ecosistemas chilenos (estepa, matorral, bosque esclerófilo) y al mismo tiempo fue la principal fuente de alimentos para grupos étnicos Onas, Tehuelches y Puelches. Señalan los cronistas que los mapuches habrían tenido ganados de auquénido. “En el vocabulario del padre Luis de Valdivia figura con los nombres de *rehueque* o *chillihueque*”. (Zapater; 1998:53). Los chillihueques eran las llamas, a las que los españoles llamaron carnero u oveja de la tierra.

Las prendas como mantas, ponchos y otros elementos textiles fueron confeccionados en lana de ganado auquénido antes de la conquista. Los mapuches criaban auquénidos así esta registrado en las crónicas relatadas “En carta del 25 de septiembre de 1551, Pedro de Valdivia señalaba al rey que la Araucanía era “próspera de ganados como lo del Perú [...] abundosa de todos los mantenimientos que siembran los indios para su sustentación, así como maíz, papas, quinua, mare, ají y frisoles”. Observación reforzada, en 1558, por la crónica de Jerónimo de Vivar: “*Los naturales tienen mays y frisoles y papas y vna yerva a manera de avena, qu'es buen mantinimiento para ellos. Son muy grandes labradores y cultivan muy bien la tierra*” (Torrejon y Cisternas, 2002:2). Señala Vivar a su vez: “Cuando entramos en estas tierras los españoles, había ganado, aunque no mucho, y con las guerras se han acabado, por lo cual no hay ahora ninguno sino cual o cual” (Ibíd: 2). Los pocos ejemplares que conservaban estaban reservados para las festividades, agasajos a huéspedes ilustres y, para el sacrificio o comida ritual cuando declaraban la guerra o concertaban las paces.

“Es posible que alrededor del año 1500 existían más de 1.000.000 de guanacos en todo Chile y más de 1.000.000 de vicuñas en el altiplano nortino, 200.000 alpacas y llamas en el norte. En el sector que abarca desde el río Copiapó hasta Chiloé, Rottmann estima la presencia de cerca de 500.000 a 1.000.000 de camélidos domésticos distribuidos en las tierras bajas. En sectores ubicados más al norte la variedad presente seguramente era la llama, más al sur existieron variedades ahora extinguidas llamadas Hueques o

Chilihueques. Los animales *distribuidos en Chile central posiblemente estaban emparentados con las alpacas y llamas del norte o ser una variedad con procesos de domesticación incipientes y de bastante parecido con el guanaco. La presencia de camélidos domésticos en la zona central en el pasado, ha causado mucha controversia entre los investigadores, por ello han surgido muchas hipótesis acerca del origen de estos animales reconocidos como <<Chilihueques>>. En torno a este problema se plantean dos grandes hipótesis, la primera señala al Chilihueque como un guanaco o subespecie de guanaco que ha sido domesticado; la segunda plantea que corresponde a la llama que ha sido trasladada desde zonas más nortinas y utilizada por los indígenas del centro sur de Chile*". (Bonacic, 1991:6).

Se han encontrado enterratorios en urnas, característicos de sitios del complejo agro alfarero El Vergel (1000 a.c.-1500 d.c) una tradición cultural tardía con patrón de población disperso y economía agrícola que aprovechaba los cursos fluviales para el riego de sus cultivos y la domesticación de camélidos. (Sánchez *et al* 2004:365). "Estaríamos, sin lugar a dudas, frente a un complejo con un amplio dominio de técnicas agrícolas que les permitían cultivar una serie de especies y también manejar un conjunto limitado de especies animales". (Ibid: 365). Aldunate se pronuncia en ese mismo sentido. Estos hallazgos corroboran el uso de lana de camélido en la confección de textilera precolombina mapuche en la zona sur de Chile.

Posteriormente, la incorporación de la oveja (*Ovis aries*) de raza merino, traída al continente americano por los españoles, produjo importantes cambios en la actividad textil mapuche. Ya en el año 1629 –sólo siete décadas después de la llegada de Pedro de Valdivia- los mapuches habían incorporado plenamente la crianza y utilización de la "oveja de Castilla" (Nuñez de Pineda y Bascuñan, 2003:21). La posibilidad de criar sus propios animales, proveedores de una nueva materia prima, provocó un aumento de la producción textil. Las prendas tejidas se convirtieron en artículos de intercambio y comercialización de gran importancia, tanto con los españoles como con los habitantes de las pampas argentinas. A fines del siglo XIX, los tejidos fueron un aporte al intercambio, que era la forma económica en la que se sustentaban las sociedades precolombinas. Durante la colonia los pehuenches intercambiaban tejidos y aguardiente con los tehuelches por potros, plumas y cueros; a su vez, los españoles se interesaban por obtener pieles, ponchos y plumas de avestruz, a cambio de trigo, maíz, licor, frenos, espuelas y plata, entre otras cosas. Fue un periodo de un intenso intercambio textil.

"En las provincias del Maule se comenzaron a realizar ferias de intercambio que duraban uno o dos meses, de tal forma que la activación del comercio transversal resultó decisiva para el desarrollo económico y poblacional de esta región". (Lacoste, 1997:47).

Los tejidos formaron parte de una actividad económica importante, eran parte del intercambio fronterizo que existió entre mapuches e indígenas pampeanos del lado argentino. El tejido se convirtió en una actividad fundamental de los grupos indígenas de la región poseedores de excelentes rebaños de ovinos por ello no es raro leer descripciones tan similares de técnicas y tinturas. Armaignac describe la actividad de las tejedoras indígenas en las tribus asentadas en la provincia de Buenos Aires: “...Ellas confeccionaban esa clase de tejidos con una gran habilidad. Empleando telares rudimentarios y completamente primitivos. Algunas estacas clavadas en tierra sirven para sostener los hilos del género, que ellas entrecruzan con destreza *para ir formando los dibujos, la trama se hace con un simple ovillo o con una mala lanzadera; una especie de sable de madera les sirve para apretar bien el tejido y juntar los hilos de la trama. A veces tiñen la lana en madejas, pero a menudo las indias van tejiendo todo en blanco y tiñen luego la pieza entera reservando los dibujos en blanco que forman cruces o rombos, y lo logran empleando sistemas completamente primitivos, sus tinturas las extraen de las plantas, unas veces de sus raíces, otras de su corteza o de sus frutos, y los colores que emplean son sobretudo el azul, el amarillo, el rojo y el castaño. El mordiente no es otra cosa que una materia orgánica, por eso los ponchos nuevos tienen un olor amoniacal muy poco agradable*”. (Madrini y Ortelli, 1992: 92)

En 1550, Jerónimo de Bibar describía así las relaciones entre los puelches que merodeaban al sur de los pehuenches: “Estos bajan a los llanos a contratar con la gente de ellos en cierto tiempo del año porque señalado este tiempo, que es por febrero hasta en fin de marzo que están derretidas las nieves y pueden salir ... cada parcialidad sale al valle que cae donde tiene sus conocidos y amigos y huélganse este tiempo con ellos y traen de aquellas mantas que llaman *yunques*; y también traen plumas de avestruces, y de que se vuelven llevan maíz y comida de los tratos que tienen”. (Zapater, 1997:105).

“Las tradiciones araucanas coinciden con los relatos de los cronistas acerca del origen de los actuales tejidos. A la llegada de los conquistadores los araucanos andaban ya con toscos vestidos de lana imitados de los del Perú y otros hechos de pieles de guanacos, de zorros, pumas y aves, de trozos de corteza arrancados a los árboles y tejidos de fibras vegetales que fueron totalmente sustituidos en la colonia por la lana”. (Joseph, 1931:5). Alonso González de Nájera en su libro *Desengaño y Reparó* sostiene que “los mapuches conocían el arte textil, las mujeres hilaban y tejían la lana en telares que arman de pocos palos y artificio”. El tinte lo conseguían utilizando raíces. Sin embargo, para obtener el negro cocían “...lo que han de teñir en cieno negro podrido”. (Zapater Op. cit: 54). Aparentemente es ésta una descripción del añil. Pedro de Valdivia señala que tanto los hombres como las mujeres vestían de lana. Góngora Marmolejo proporciona más datos: “Andaban

vestidos con unas camisetas sin mangas y algunos traen zaragüeles”. Bibar explica en qué consisten los zaragüeles: “...es una manta de vara y media de largo y una de ancho. Ésta se pone entre las piernas y los cabos se ciñen a la cintura...”. “Esta prenda de vestir debería ser el chiripá”. (Ibíd: 55). Rosales describe la otra vestimenta típica, el poncho: “...las mujeres vestían también poncho, pero en lugar de chiripá usaban una manta ceñida a la cintura, la cual hacía función de falda. Los brazos y las piernas debajo de las rodillas estaban descubiertos”. (Ibíd: 55).

Antes de la introducción de la oveja en América, las sociedades precolombinas utilizaron la lana proveniente de cuatro camélidos, vicuña (*Vicugna vicugna*), alpaca (*Lama pacos*), llama (*Lama glama*) y guanaco (*Lama guanicoe*). Señala Benavente que eran considerados como uno de los principales recursos de quienes habitaron el área andina y también la zona centro sur de Chile. (Benavente. Op cit: 32).

En la zona estudiada fue un territorio ocupado por el Complejo Cultural Pitrén (500-1000d.c). Se han encontrado cementerios con ofrendas que testimonian el uso de elementos textiles como las torteras que se encontraron en sitio arqueológico Licaneo Chico y Lof Mahuida (1100 d.c) excavados el año 2002 en la Comuna Padre Las Casas. Estos sitios se tratan de cementerios con ofrendas cerámicas monocromadas, sílice, jaspe, obsidianas y torteras que eran usadas para hilar la lana. Se encontraron más de 560 piezas. Rasgo característico del complejo Pitrén fueron las ofrendas funerarias entre ellas las pipas, los tembetás. También las puntas de proyectiles, material lítico piedras de moler. En el sector también se ha encontrado en el sitio Huimpil 1440 otro cementerio con ofrendas en el valle central en el curso medio del río Cautín ubicado en la ladera del cerro Ñielol. También el sitio arqueológico Villa (1060 a.p) en los cuales se constata el emplazamiento en terrazas próximo a Cautín en Labranza comuna de Temuco.

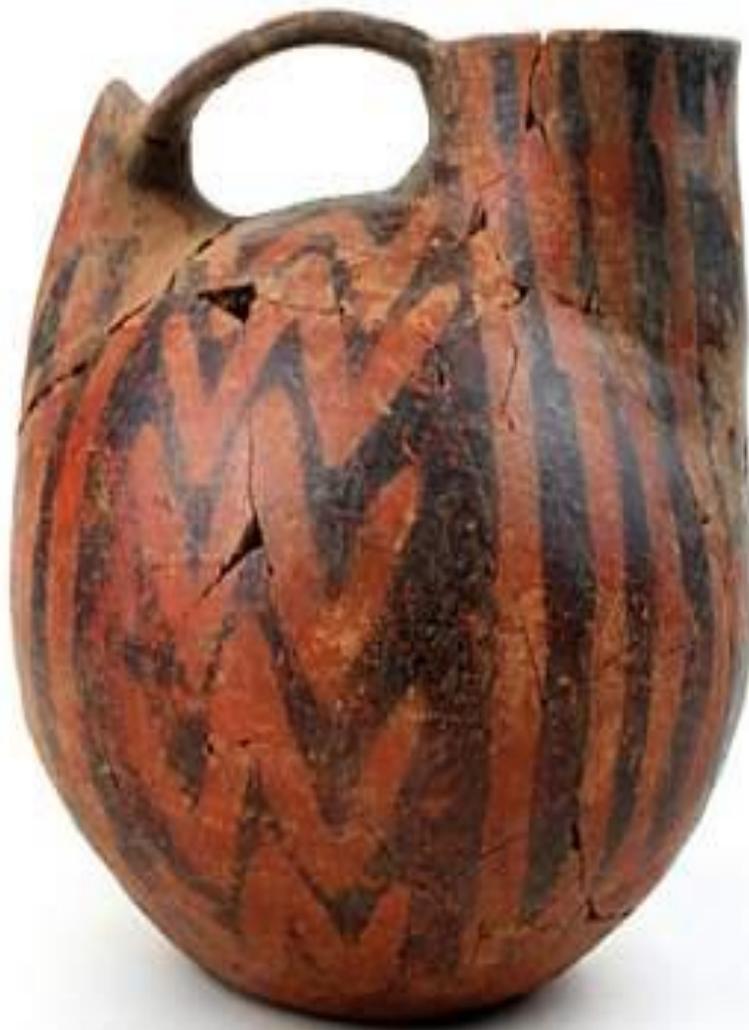


Figura 39. Cerámica complejo Pitrén. Motivos de líneas ascendentes y descendentes similares a las montañas que se tejen en los tejidos actuales. Colección Museo Regional de la Araucanía.



Figura 40 Cerámica del sitio Licanco complejo Pitrén. Dibujo de montaña similar a los que llevan algunos tejidos. Museo Regional de la Araucanía.



Figura 41. Pipas funerarias características del complejo Pitrén. Museo regional de la Araucanía.

Existen elementos que se usaban para tejer que fueron desapareciendo en la medida que la fauna cambió. El *tranayene* o mandíbula de ballena se utilizaba para hacer el *ñerehue*, elemento con el que se aprieta el tejido. Lejano a Padre Las Casas, en el borde costero, en el sector de Cañete esto se podía observar en la década de los 60. En el sector estudiado el *ñerehue* se confecciona en madera.



VII. Capítulo 7. Etnobotánica: Memoria sobre los tintes de colores

En la cultura mapuche la relación con el medio ambiente, y los distintos ecosistemas es una relación dialógica profunda. Tanto es así que la vegetación nativa y la flora son parte importante de la iconografía textil mapuche. Flora y fauna tienen una resonancia en lo que es el sistema de creencias mapuches. Las artesanas saben muy bien de esta intrincada relación entre el entorno, la vegetación nativa, la flora y los tintes naturales.

En esta sección analizaremos la construcción de universos cromáticos que realizan las tejedoras mapuches en el sector Padre Las Casas. Basado en los colores obtenidos por tintes naturales, vegetales y orgánicos del sector.

TABLA 1. GAMAS DE COLORES y MATICES OBTENIDOS DE LA VEGETACIÓN NATIVA PADRE LAS CASAS		
MEDIO DE OBTENCIÓN	COLOR Y MATIZ	NOMBRE CIENTÍFICO
Árboles y arbustos nativos		
Boldo	Verde	<i>Boldoa fragrans</i>
Cascara de boldo viejo	Café oscuro	
Borraginea	Violeta lila	<i>Plagiobothrys</i>
Calafate (raíz)	Negro	<i>Berberis microphylla</i>
Canelo (corteza)	Naranja y verde claro	<i>Drymis winteri</i>
Ciprés (corteza)	Café rosáceo	<i>Austrocedrus chilensis</i>
Coigue	Color amarillento	<i>Nothofagus dombeyi</i>
Culle	Tinta roja	<i>Oxalis rosea</i>
Chilco	Gris plomo	<i>Fucsia macrostema</i>
Flores	Fucsia	
Flor de Pita	Café oscuro	<i>Myrceugenia exsucca</i>
Hualle /corteza -barba de hualle -Corazón del árbol/Pellin	-Café rosáceo -Rojo ladrillo -Rosado	<i>Nothofagus oblicua</i>
Laurel (corteza)	Café claro (tonos suaves)	<i>Laurelia aromática</i>
Lingue	Café	<i>Persea lingue</i>

-cáscaras -hojas y ramas verdes	-Rojo ladrilloso -Color verdoso	
Maitén/hojas Maiten verde	Verde amarillento Café claro	<i>Maitenus boaria</i>
Matico Flor	Amarillo/verde claro Amarillo	<i>Buddleja globosa</i>
Maqui -(Barba del palo) --(Fruto del maqui)	-Verde -Color ladrillo -Azul con tonalidades moradas y violeta	<i>Aristotelea maqui</i>
-Michay -raíces -Tallos -Tallos y hojas -Fruto	-Amarillo, dorado brillante -Azul celeste, verde dorado (mezclado con otros colorantes) -Verde Lila	<i>Berberis Congestiflora</i>
Molle	Amarillo	<i>Schinus molle</i>
Nalca	Plomo pizarra intenso (gris)	<i>Gunnera Chilensis</i>
Ñirre	Verde pistacho	<i>Nothofagus antártica</i>
Pacul	Rojizo tenue	<i>Krameria cistoidea</i>
Ratonera	Café verdoso claro	<i>Hierochloe utriculata</i>
Espinillas	Café oscuro	
Quintral (flores)	Color ladrillo	<i>Loranthus sternbergianus</i>
Radal	Café oscuro	<i>Lomatia oblicua</i>
Romaza (raíz)	Anaranjado	<i>Rumex romassa Remy</i>
Roble (pellín)	Rosado	<i>Nothofagus oblique</i>
Sauco/ Hojas Fruto	Verde pistacho Morado suave	<i>Solanum gayanum</i>
Temu (corteza)	Castaño rojizo	<i>Blepharocalyx cruckshanksii</i>
Voqui blanco (tallos)	Amarillo muy claro	<i>Lardizabala biternata</i>
Pasto	Verde oliva	

Cabe señalar que la borragínea prácticamente ya no se encuentra. Lo mismo sucede con el Relbún que es difícil de encontrar en la actualidad. Hay tejedoras que agregan a la tinta el kulle (Oxalis rosea) y alumbre como mordente. Señala Claude Joseph que los tintes de matico, dan un tono muy similar a los tejidos con lana de guanaco (datos década del 30).

TABLA 2. GAMA DE COLORES VEGETACIÓN NO NATIVA EN SECTOR PADRE LAS CASAS		
MEDIO DE OBTENCIÓN Vegetación no nativa	COLOR Y MATIZ	NOMBRE CIENTIFICO
Menta	Verde oscuro	<i>Mentha piperita</i>
Aromo	Amarillo	<i>Acacia farnesiana</i>
Hortensia	Verde pistacho	<i>Hydrangea macrophylla</i>
Pétalos de rosa	Distintos colores dependiendo del color de los pétalos	

TABLA 3. GAMA DE COLORES DE OTROS ELEMENTOS EN SECTOR PADRE LAS CASAS		
MEDIO DE OBTENCIÓN	COLOR Y MATIZ	NOMBRE CIENTIFICO
Beterraga	Morado	<i>Beta vulgaris</i>
Durazno (cuesco)	Negro	<i>Prunus pérsica</i>
Cebolla (capas)	Café claro ocre/amarillo fuerte	<i>Allium cepa</i>
Zanahoria (cáscaras)	Naranja	<i>Daucus carota</i>
Cochayuyo (carbonizado)	Negro intenso	<i>Durvilea utilis</i>
Arcilla de pozo	Café ocre	
añil o índigo	Negro intenso/azul oscuro	<i>Indigo suffruticosa</i>
Carbón	Negro	
Tierra arcillosa (chodwekura)	Amarillo gredoso	
Hollín	Negro grisáceo	
Barro negro y maqui	Negro intenso	
Yodo + hinojo	Azul eléctrico	
Lacre+ corteza de canelo +maqui	Rojo	
Lana natural de oveja	Blanco/gris (lana blanca mezclada con lana negra)	

TABLA 4. FIJADORES DE TINTURAS MÁS UTILIZADOS EN PADRE LAS CASAS		
ELEMENTO UTILIZADO	GAMAS DE COLORES	CARACTERISTICAS
Infusión Piedra Lumbre	Amarillos y naranjas	Los tiempos de hervido son importantes por ejemplo la cáscara de cebolla una vez aplicada la piedra lumbre debe hervir 25 minutos.
Sulfato de cobre	Verdes	Se agrega una pisco de sulfato de cobre, se diluye antes de mezclarlo con el tinte. Modifica las tonalidades del color agregándolo como segundo fijador en la parte final del tinturado.
Vinagre	Cafes claros	La lana teñida con cáscara de cebolla se fija con vinagre o con piedra lumbre. Se usa para resaltar los colores.
Sal		Se usa para reforzar el efecto del mordiente. Se agrega durante el proceso de tinturado.
Cenizas (lejía hecha de madera de cenizas). (se utiliza)		La mejor es la obtenida del palo de arrayán se logra un efecto distinto al color final
Orina fermentada (menos utilizado) (menos utilizado)	Rojos y rosados	Ayuda a hacer más parejo el tono. Contiene amoniaco que ayuda a fijar los colores. Varía el color del teñido
Flores de kulle (menos utilizado)		
Piedra similar al azufre (procura) (más en desuso)		

Los fijadores se usan para absorber mejor los tintes y que el color se adhiera permanentemente a la lana. En los tejidos mapuches se usan pigmentos solubles en agua y no se utilizan aceites que es otra forma utilizada para mezclar los pigmentos.

“Yo me acuerdo de niña que mi mamá le pedía a mi papá que le trajera barro, era una tierra como azulosa que el traía cerca del monte, y con eso mi mamá teñía la lana”. (Inés Piutrin)



Figura 42. Río Cautín, sector de desplazamiento durante el surgimiento de la sociedad rivereña mapuche.

1. Etnobotánica asociada a la producción tintórea mapuche en sector Padre Las Casas (Información de lo registrado en las entrevista)

Muchas de las tinturas naturales que se usan para teñir la lana son parte de la llamada vegetación nativa y endémica que forma un importante patrimonio botánico en sectores que han visto la penetración de distintas especies, otra parte de las tinturas se obtiene de vegetación que no es nativa. La vegetación endémica es aquella que solo se da en un territorio específico, que es propia y exclusiva del lugar. En Chile existen aproximadamente 200 especies botánicas endémicas. Ejemplo de ello son las plantas trepadoras en formas de enredadera como el voqui y el copihue que tienen gran importancia para las artesanas. Voqui pilfuco, michay rojo, voqui verdadero (*Berberidopsis corallina*), una planta en vías de extinción que naturalmente es muy escasa en la flora de Chile. Sus fibras también han sido usadas para amarrar cercos, cerchas, techos y elaborar sogas. (Marticorena et al, 2010:25)

2. VEGETACION NATIVA

1. CIPRES



Nombre científico: Austrocedrus chilensis

Llamado comúnmente ciprés de la cordillera o Lahuán

Distribución y hábitat: En Chile crece desde la provincia de San Felipe de Aconcagua hasta río Palena (región de los lagos) Se expande por los faldeos andinos entre los 900 a 1800 m.s.n.m desde la provincia de Colchagua a la de Bío-Bío. Forma bosques puros, suele asociarse con lleuque (*Prumnopitca abdina*) y ñirre (*Nothofagus antártica*)

Utilización: Para teñir lana, el árbol y la madera como cerco de sitios, se usa con fines medicinales para reumatismo y actúa como astringente. En las comunidades del sector los cierres más característicos de sitios son con eucaliptus, ciprés, cohigue, raulí y alamos.

Tonos obtenidos: Rosados, cafés tenues

Colores: Palo rosa, café rosáceo

Fijador: Sulfato de cobre y vinagre

Localización: Es utilizado en el sector de Camino Huichahue para teñir chales y puntas, Roble Huacho y Niágara.

2. SAUCO



Nombre científico: Sambucus nigra

Distribución y hábitat: Crece desde el Maule hasta Magallanes (VI a XII región), también en Argentina. Habita cerca de cursos de agua.

Utilización: Para teñido de lana y fines medicinales las flores en infusión usadas para combatir enfermedades respiratorias. Es usado como diurético. Los frutos son comestibles, se utilizan para hacer mermelada.

Época de floración: Mediados de abril y mayo

Tonos obtenidos: Verdes y morados

Colores: Verde pistacho y morado (fruto del sauco)

Fijador: Sulfato de cobre

Localización: Es utilizado para teñir la lana en el sector Roble Huacho, camino Huichahue hay poco en comunidad Collahue y Niágara.



Teñido del fruto de sauco



Primera lana teñida con fruto de sauco

3. MAQUI/ KÜLON



Nombre científico: *Aristotelia chilensis*.

Distribución y hábitat: Se distribuye entre Illapel y Chiloé, crece en los faldeos cordilleranos en el valle central y también en la isla Juan Fernández. Crece con facilidad en lugares húmedos y ricos en tierra vegetal, también se halla en las laderas de cerro. Es un árbol endémico de Chile y un sector de la patagonia argentina. Es un árbol de de 4 a 5 m de altura, de tronco dividido, con ramas delgadas y flexibles. La corteza es lisa y clara, blanda, y se desprende fácilmente en tiras. Hojas perennes, simples, provistas de estípulas caedizas

Utilización: Para teñido de la lana. También se utiliza con fines medicinales sus hojas y sus frutos tienen alcaloides y taninos cuya acción es anti inflamatoria. Se utiliza con fines culinarios sus frutos se hacen salsas y mermeladas y se consume como ensalada las hojas frescas y pequeñas. Con sus semillas se elabora una harina artesanal.

Época de floración: Septiembre-Diciembre

Tonos obtenidos: Verdes y violáceos, Negros (maqui más barro negro).

Color: Azul (fruto), café oscuro, violeta (fruto de maqui). Verde (hojas y corteza), verde claro, color ladrillo (barba).

Fijador: Sulfato de cobre

Localidad: Es utilizado en el sector camino Huichahue, Tres Cerros.

4. LAUREL/TRIWE



Nombre científico: Laurelia sempervirens

Distribución y hábitat: Se distribuye entre Colchagua y Puerto Montt.

Utilización: Para teñir la lana, generalmente lo plantan cerca de la casa tiene propiedades protectoras y sanadoras. Se utiliza para condimentar alimentos.

Usos medicinales: Es utilizado como diurético y para las úlceras.

Época de floración: Primavera

Tonos Obtenidos: Cafés suaves

Colores: Café claro

Localización: Es utilizado para teñir la lana en Tres Cerros-Vilcún, Roble Huacho, Padre Las Casas.



Es Llamado en el sector laurel curativo.

5. ROBLE/KOYAM



Nombre científico: Nothofagus oblicua

Llamado pellín o hualle dependiendo de la antigüedad del árbol.

Distribución y hábitat: Crece desde el Río Aconcagua hasta Lanquihue y Chilóe. En algunos puntos de la cordillera de la costa como el sector de Caleu. Su altura alcanza entre 5 y 15 metros. Posee un follaje perennifolio abundante que se ramifica desde su base. Su tronco es liso, cilíndrico, con algunas tonalidades grises. Da un fruto comúnmente llamado uva de la cordillera o dihueños.

Utilización: Para teñir lana, como leña, sus frutos como alimentación y se utiliza la corteza para contrarestar las hemorragias.

Época de floración: Primavera

Tonos obtenidos: Rosáceos

Colores: Café rosáceo (corteza de hualle), rojizo y anaranjado (barba de hualle), rosado (corazón del árbol, corteza de pellín).

Fijador: Piedra lumbre

Localización: Es utilizado en el sector de Truf Truf, Roble Huacho.

6. CANELO/FOYE



Nombre científico: *Drymis winteri*

Distribución y hábitat: Entre el río Limarí y el Cabo de Hornos, a diferentes alturas sobre el nivel del mar, hasta 1200 metros. Se adapta bien en terrenos pantanosos y junto a ríos y esteros. Hacia el norte de Chile, el canelo se encuentra restringido exclusivamente a las quebradas donde fluye agua durante todo el año o en que la capa freática es demasiado superficial. Se ve muy afectado en los periodos de sequía. Su zona óptima de crecimiento es la de Chiloé, donde las precipitaciones son muy abundantes (2000 mm anuales), formando densos bosques de renovales y árboles maduros.

Utilización: Para teñir la lana. Tiene una amplia utilización en fines rituales, es utilizado por la machi constituyendo el árbol sagrado de los mapuches. Tiene propiedades curativas contra reumatismo y trastornos circulatorios. Las hojas se utilizan para tratar tumores y erupciones en la piel.

Época de floración: Noviembre y diciembre

Tonos obtenidos: Naranjos amarillosos

Color: Amarillo limón, naranja y verde claro (corteza)

Fijador : Sulfato de cobre

Localidad: Es utilizado para teñir lana en el sector Roble Huacho, comunidad Collahue, Truf, Truf, San Miguel.

7. VOQUI/ COUYIE



Nombre científico: Lardizabala funaria
Llamado Voqui blanco, couyie, coguilera.

Distribución: Crece desde Petorca a Valdivia, también en Juan Fernández y Argentina. Es una planta trepadora, siempre verde que alcanza un diámetro de hasta 20 cm.

Utilización: Para teñir la lana, para elaborar cestería.

Época de floración: Primavera-verano

Tonos obtenidos: Amarillos

Colores: Amarillo muy claro

Fijador: Piedra lumbre

Localización: Es más difícil de obtener, no es muy común. Las artesanas señalan que cada vez se dificulta más encontrar voqui. Es utilizado en el sector de comunidad Collahue.

8. ÑIRRE



Nombre científico: Nothofagus antarctica

Distribución y hábitat: Es una especie abundante hasta la parte oriental de los bosques hasta tierra del fuego. Como árbol puede alcanzar hasta los 15 metros también crece en forma arbustiva. Se asocia principalmente con Nothofagus pumilio (Lenga), y ocupa el área más seca de los bosques patagónicos (entre 500 y 1.500 mm aproximadamente). También se asocia con cipresales y bosques de raulí y roble pellín.

Utilización: Para teñir la lana, la madera es utilizada como leña, usos medicinales de hojas y ramas para la digestión.

Tonos obtenidos: Verdes

Colores: Verde, verde pistacho

Fijador: Piedra lumbre.

9. MICHAY



Nombre científico: Berberis grevilleana

Conocido como calafate.

Distribución y hábitat: Crece desde Santiago hasta Tierra del Fuego. A mediados de la primavera aparecen abundantes flores amarillas de pequeño tamaño.

Utilización: Para teñir la lana, su fruto se consume. Hace poco se ha comenzado a utilizar para hacer cerveza en la zona austral. Tiene usos medicinales, el cocimiento de hojas, ramas y frutos sirve contra la fiebre e inflamaciones internas.

Época de floración: Primavera y parte del verano

Tonos obtenidos: Amarillos y azulosos

Colores: Lila (fruto), amarillo dorado (raíces) azul, celeste (tallos)

Fijador: Sulfato de cobre

Localización: Se utiliza para teñir la lana en Sector Roble Huacho Camino Huichahue.

10. MAITEN/MAYTEN-MAGTEN



Nombre científico: Maitenus boaria

Distribución y hábitat: Es un árbol nativo que se desarrolla en zonas del sector sur de la cordillera. Es un árbol que llega a medir 20 metros de altura, tiene ramas delgadas, copa ancha y tronco recto. El fruto es una cápsula amarilla bivalva, que contiene una o dos semillas, y se encuentra cubierta por una membrana de color rojo.

Utilización: Para teñir lana, Suele ser usada como leña, para producir carbón vegetal, y como alimento para ganado.

Tonos obtenidos: Amarillos verdosos,

Colores: Amarillo claro, verde amarillento, café claro (maiten verde)

Fijador: Piedra lumbre

11. RADAL/RARAL



Nombre científico: Lomatia hirsuta

Distribución y hábitat: Es un árbol muy ramificado desde la base, posee poca altura. Sus hojas son perennes, redondeadas y gruesas de color verde muy oscuro.

Utilización: Para teñir lana y tiene propiedades medicinales para curar enfermedades respiratorias y obstrucciones bronquiales.

Tonos obtenidos: Amarillos verdosos

Colores: Amarillo claro, verde amarillento. Café oscuro

Fijador: Piedra lumbre

12. NALCA/NGALKA



Nombre científico: Gunnera Chilensis

Distribución y hábitat: Crece desde Coquimbo a Magallanes. Habita lugares húmedos y sombríos.

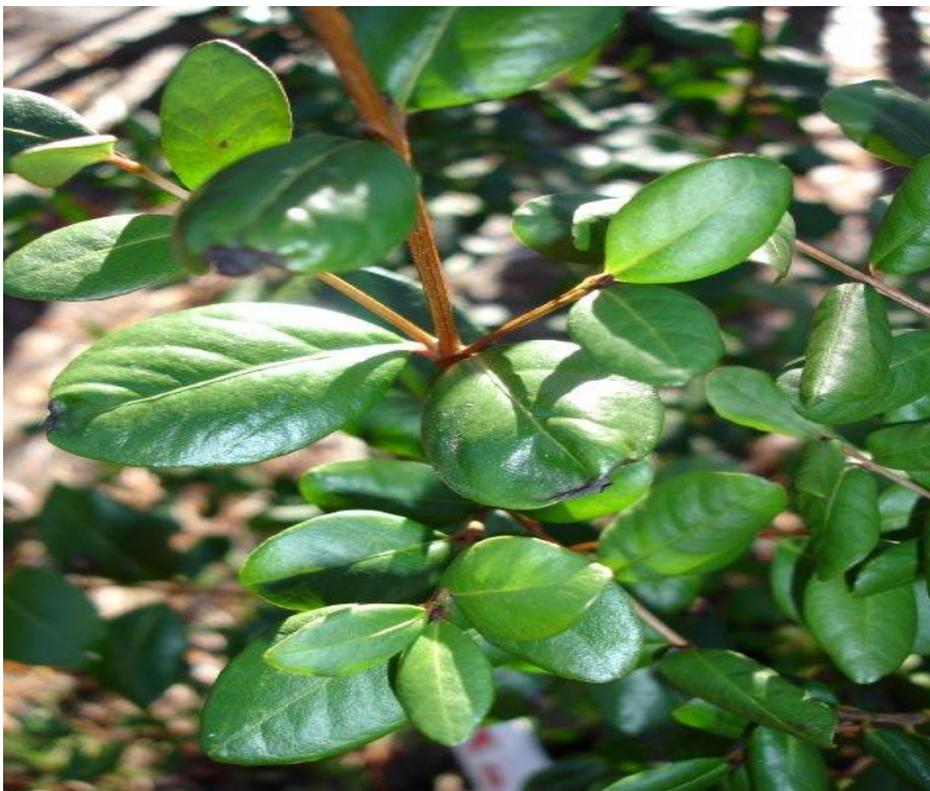
Utilización: Teñido de lana, los tallos se consumen como alimento. Fines medicinales; las hojas cocidas se ponen en la parte inferior de la espalda y los riñones para bajar la fiebre. Se utiliza en infusiones para aliviar las jaquecas y dolores de cuello. La raíz se usa para infusión para hemorragias y diarreas.

Tonos Obtenidos: Grisáceos oscuros

Colores: Gris oscuro y negro (raíz)

Fijador: Piedra lumbre

13. TEMU/TEMO



Nombre científico: *Blepharocalyx cruckshanksii*

Distribución y hábitat: Desde el valle de Aconcagua hasta Llanquihue. Crece en lugares húmedos cercano a un curso de río. Generalmente está asociado al Roble, Rauli y Cobre.

Utilización: Se utiliza su floración aromática

Tonos obtenidos: Verdes

Color: Verde pistacho claro

Fijador: Sulfato de cobre

14. RATONERA/KÜNA



Nombre científico: Hierochloa utriculata

Ubicación y Hábitat: Es una planta perenne crece en las lomas secas. Desde la región del Biobío a la Región de los ríos (Valdivia).

Utilización: Para teñir la lana, usos medicinales es diurética también se utiliza para dolores de estómago. Antiguamente se utilizaba en la construcción de rukas.

Tonos obtenidos: Cafés y verdes

Color: café verdosos claros

Fijador:

Localización: Comunidad Collahue, es muy común en el sector.

15. PITRA/PÜTRA



Nombre científico: Myrceugenia exsucca

Distribución: Árbol que crece en zonas pantanosas o cerca de vegas o cursos de agua. . Crece desde la región de Coquimbo hasta la región de los Lagos (Chiloé)

Utilización: Teñir lana, usos medicinales para dolores reumáticos y para afecciones cutáneas. .

Tonalidades: Cafés ocres claros y oscuros

Color: Café oscuro (raíz), cafés ocres (flor)

Fijador: Piedra lumbre

Localización: Camino Huichahue, sector Chomío.

2. VEGETACION Y FLORA NO NATIVA SECTOR PADRE LAS CASAS

1. HORTENSIA



Nombre científico: Hydrangea macrophylla

Utilización: Para teñir lana se utilizan las hojas. Son ornamentales y están puestas cerca de las casas.

Época de floración: Entre primavera y verano.

Tonos obtenidos: Verdes suaves

Color: verde pistacho claro

Fijador: Sulfato de cobre

Localización: Es utilizado para teñir en el sector Tres Cerros, Comunidad Mariano Yeuful, Niágara.

2. MENTA



Nombre científico: Mentha sativa

Distribución y hábitat: Es una planta aromática de la familia de las Lamiáceas. Tiene un tronco subterráneo ramificado desde el cual salen los apéndices de los cuales se desarrollan las raíces y las ramas.

Utilización: Para teñir la lana, para cocinar y usos medicinales digestivos entre otros.

Tonos obtenidos: Verdes

Colores: Verde oscuro intenso

Fijadores. Sulfato de cobre

Localización: Es utilizado en el sector Tres Cerros, Niagara para teñir, en sector Camino Huichahue

3. AROMO



Nombre científico: Acacia farnesiana

Distribución y hábitat: Introducida en América en los primeros años de colonización española. Se ubica en ambas cordilleras de Arauco a Magallanes. Se encuentra en lugares húmedos y a pleno sol.

Es un árbol que alcanza 3 a 5 metros de altura, el tronco posee corteza oscura. Es muy invasivo ya que sus semillas se extienden por el viento y un terreno puede llenarse rápidamente de aromos.

Utilización: Para teñir la lana, se utiliza su madera para cierres y combustión..

Época de floración: Inicio de la primavera

Tonos obtenidos: Amarillos

Color: Amarillo

Fijador: Piedra lumbre

Localización: Es muy utilizado en el sector, por su abundancia.

4. HELECHO



Nombre científico: Hypolepis poeppigli

Ubicación y hábitat: Se encuentra desde la provincia de Limari hasta la provincia de última esperanza. Crece cercano a arroyos y vertientes.

Tonos: Verdes

Color: Verde más fuerte

Fijadores: Sulfato de cobre

Localización: Camino Huichahue.

5. ZANAHORIA



Nombre Científico: Daucus carota

Ubicación y hábitat: Cultivado en chacra casera.

Color: Naranja

Fijador: Se hierve con raíces la lana y después se fija con vinagre.

Localización: Esta es una forma de tintura muy común en todo el sector. Se tiñe con zanahoria en Tres Cerros, Camino Huichahue, Collahue.

6. CEBOLLA/SEFOLLA



Nombre científico: Allium cepa

Ubicación y hábitat: Chacras caseras

Utilización: se utiliza la cascara de la cebolla para teñir la lana

Color: café claro

Fijador: Se hierve con raíces la lana y después se fija con vinagre o se utiliza piedra lumbre

Localización: Esta es una forma de tintura muy común en el sector Padre las Casas. Collahue, camino Huichahue. A las artesanas les gusta mucho teñir con cebolla señalan que permite distintos matizados.

7. BETERRAGA



Nombre científico: Beta vulgaris

Ubicación y hábitat: En las huertas caseras

Utilización: Para teñir lana, como alimento.

Colores: Morado

Fijador: Se hierve con raíces la lana y después se fija con vinagre

Localización: Esta es una forma de teñir muy común en el sector Padre Las Casas ya que es de fácil obtención.

8. DURAZNO/TURANU



Nombre científico: Prunus persica

Distribución: Climas templados y con abundante agua.

Utilización: Para teñir la lana, el cuesco es utilizado para teñir de negro dando una tonalidad muy especial, es muy utilizado en el sector. El fruto es comestible contiene vitaminas b, c y a. Se utiliza para hacer mermeladas.

Floración: Principios de la primavera.

Tonos obtenidos: Verdes y negro matizado

Color: Verde olivo, verde claro (hojas) negro (cuesco)

Localización: Collahue, camino Huichahue

9. ZARZAMORA



Nombre científico: Rubus constrictus

Distribución: Se distribuye desde Biobío hacia el sur. Son arbustos ramosos de hasta 6 metros de alto, con tallos de hasta 15mm de diámetro espinosos. Es una planta que crece como enredadera es invasiva y de crecimiento rápido además tiene espinas. En el sector se utiliza como cierre perimetral de los terrenos sobre todo de aquellos que dan hacia el camino.

Utilización: Para teñir lana, fruto comestible, fines medicinales como astringente y para úlceras.

Tonos obtenidos: Rosáceos violáceos

Color. Rosado, azul (fruto de mora)

Fijador: Sulfato de cobre

Localización: En los cierres perimetrales camino Huichahue

Existen plantas que crecen asociadas a otras como en simbiosis en el sector de Padre Las Casas especialmente el roble, raulí, canelo, sauco.

En el sector de camino Huichahue se tiñe bastante con ciprés, en el sector comunidad Collahue es difícil tener acceso a sectores con voqui, o sauco porque están muy en el cerro o en sitios vecinos. “De ir al cerro hay que pedirle a alguien que vaya a algún sobrino a o a un hombre porque ir sola para allá señalan las artesanas no vale”. En el sector Niágara se tiñe bastante con menta y hortensia para obtener los tonos verdes. Con laurel para obtener tonos cafés claros.

En la memoria de las tejedoras, sus hermanas y sobrinas han quedado las plantas que utilizan para lograr ciertos colores. No es esto un secreto o receta sigilosamente guardada ocurre como en todo conocimiento adquirido por socialización informal que este no está ordenado ni organizado en la forma cronológica y causalística en que estamos acostumbrados.

4. TIPOS DE RECOLECTORES DE PLANTAS PARA LOGRAR TINTURAS

Existen distintas personas que se dedican a la recolección de plantas o componenetes organicos para ser utilizados en la tintura de la lana.

1. *Recolectores comerciantes*- Son aquellos que recolectan hojas o elementos para realizar las tinturas y se las venden a las artesanas. Este es el caso de la molla molla sacada de lecho de rio que es una arcilla blanca que se usa para cubrir aquella parte de los tejidos que no se quiere se tiña con el color, esta ttécnica la llaman las artesanas “teñido con amarras” antiguamente se le llamaba *ikat*. Esta técnica se utiliza en el sector para realizar la manta cacique la manta cacique que lleva la cruz escalonada. *“Me preguntas tu de donde saco la molla molla así le digo yo, para ponerle al tejido con amarra.Mire eso no lo saco yo lo compro me lo venden muy caro a 8 mil y hasta 10 mil pesos el kilo, si se ponen negociantes también. Eso lo sacan allá del bajo cerca de la costa de allá lo traen y esta acumulado en el río, en el lecho del río allí se junta. Ahora porque mi Dios decidió ponerlo allí eso si no se. Usted sabe que él pone como quiera las cosas de la naturaleza y así hay que aceptarlo”*. (Artesana Matilde Painemil, sector Niágara).

Los recolectores comerciantes tienen una clientela frecuente del sector a las que venden los productos naturales. En camino Huichahue también se vende hollín por kilo que las artesanas utilizan para lograr algunos de los tonos negros.” *Hay un caballero viejito que tiene ruca y de los techos y de adentro saca hollín lo vende en bolsa por kilo, sabe que nosotras lo usamos para teñir la lana”* (Artesana Margarita Camino Huichahue).

2. *Recolectores familiares*- son los sobrinos, maridos por lo general hombres que acceden ayudar y subir más al monte a recolectar aquellas hojas, palos y plantas más escondidas como es el caso del voqui y del canelo.

3. *Artesanas recolectoras*- Son varias las artesanas que prefieren ellas recolectar los materiales para la tintura, es un proceso de búsqueda, de reflexión de introspección que gustan realizar. Imaginando tonos y colores y elementos para combinar. Ocurre que para las artesanas como Margarita en camino Huichahue, Padre las Casas que también gustan de teñir natural los tonos que den la lana de colores es un desafío permanente, que logre agarrar un lindo tono y profundo, viene la frustración cuando no resulta es un desafío personal que se enfrenta con muchas ganas sabiendo que puede haber muchos cambios en el proceso de coloración.

Ocurre algo similar a lo que les pasa a varias artesanas aymaras de la Región de Tarapacá que gustan recolectar porque es este un momento personal de la mujer con su entorno, en que se producen búsquedas, se piensa en cómo ir a quedar, se hacen pruebas y combinaciones en la mente sobre los colores. *“A mí me gustan los tonos como este (tintura con cáscara de cebolla) también color pistacho café claro amarillo claro. Son tonos claritos bonitos me gustan los colores vegetales porque a mí por lo menos me gusta recoger para teñir, es bonito buscar las hierbas con que se va a teñir la lana, es un momento en que estoy tranquila”* (Artesana Pozo Almonte)

El conocimiento acabado de la flora para las artesanas es importante ya que de allí extraen la abstracción para los diseños inspirados en diversos tipos de flores y árboles. A su vez el conocimiento sobre su estacionalidad, período de floración les permite organizar el tiempo de recolección. Tienen clara conciencia del rol de cuidado sobre el medio ambiente que tienen que tener ya que es lo que les permite a las artesanas que tiñen con tintes naturales dar vida y color a sus tejidos. *“Hay que conocer las plantas y saber de ellas por ejemplo el hualle se planta en mayo, el canelo se planta en septiembre o antes es celoso, siempre de a dos le gusta estar acompañados”.* (Rosa)

ESPECIALISTAS DEL COLOR

En el sector Padre las Casas no nos hablaron específicamente de la existencia de especialistas de color, sino más bien artesanas que por su experiencia logran tonos y gamas muy reconocidos por otras artesanas. En el sector de Tirúa Región del Biobío artesanas con las cuales hemos trabajado en diversas experiencias de Taller, si tienen lo que ellas llaman especialistas de color. Son personas especializadas en el teñido y logran tonos muy anhelados por las artesanas difíciles de concebir sobre todo ciertas gamas de verde más intenso. Muchas artesanas del sector Trinquihue en Tirúa mandan a teñir sus lanas con estas especialistas del color. *“los colores no siempre salen como uno quiere, o como lo tiene pensado, hay veces que se tiñen bien y otras no tanto. Cuando hay personas que siempre les sale bien lindo el color uno le manda a teñir para que dé el tono del color que uno quiere. A estas personas les llamamos especialistas del color.”* (Artesana, Helia Millabur Alian). La existencia de especialistas del color estaría denotando una especialización del trabajo del teñido. Esta especialidad en el tejido es antigua en la época inca se teñía para sí o se mandaba a teñir la lana con otra persona Esto estaría demostrando una división del trabajo en el proceso textil, y estaría evidenciando que antiguamente existía gran demanda por los tejidos. Los cronistas ya hablan de especialistas de color en el periodo inca en Perú existía en voz quechua lo que llamaban “tanti Camayoc” mezclador de tintes del Imperio. (Cajías, 2006: 77).

PASOS PARA TEÑIR LA LANA

1. Una vez hilado se lava la lana hilada para introducirla al teñido.
2. Se introduce en el tarro, o la hoyo la hierba con la que se va a teñir.
3. Se deja hervir por 10, 20, 25 minutos o una hora dependiendo la hierba. Se revuelve de vez en cuando con un palo de madera largo.
4. Va controlando el color, se le agrega por lo general 3 veces hojas para que de intensidad de color.
5. Se agrega el fijador adecuado
6. Se saca una punta de la lana para ver el color.
7. La lana se deja unos minutos más en el agua y se revuelve.
8. Se retira la lana del fogón.
Se lava muy bien la lana para que suelte todo el color.
9. La lana teñida no se seca al sol.

Las artesanas señalan que cambia la tonalidad del color según distintas variables una de ellas es el material de la hoyo que se usa para teñir, ya sea de aluminio o fierro, otra variable es el tipo de combustión, ya sea a leña o a gas. Por lo general si se tiñe en tarro da un tono más oscuro.



Figura 43. Preparando el color para el teñido.



Figura 44. Lana ya teñida en gamas de verde. Estas gamas son muy apreciadas por las artesanas del sector.



Figura 45. Piedra lumbre utilizada para fijar el color. La compran en la ferretería



Figura 46. Lana ovillada en gamas de verde y café.



Figura 47. Lana ovillada en gamas de cafés.



Figura 48. Challa, olleta mapuche utilizada por las artesanas para teñir la lana. En el sector Padre Las Casas se compran estas olletas en la ferretería “La Olleta” en Temuco. Hay de distintos tamaños. Las artesanas gustan de teñir también en tarros de “leche Nido”, dicen que el color queda distinto.



Figura 49. Lana secándose después de haber sido teñida con relmun.



Figura 50. Lana teñida con cáscara de cebolla. Fue una experimentación de color de la artesana Juana Tralma que no le gusto porque encontró que quedó muy tenue y matizada.

Fijadores

Gamas de amarillos

Los tonos amarillos fuertes, claros, envejecido, limón se utilizan como fijador piedra lumbre.

Gamas de verdes

Para los tonos verdes intensos, suaves, pistacho se utiliza como fijador sulfato de cobre.

Gamas de naranjos

Para tonos naranjos brillantes, fuertes y envejecidos se utiliza como fijador piedra lumbre o sulfato.

Gamas de violáceos

Para tonos palo rosa, rosado, lila, morado, burdeo se utiliza como fijador sulfato de cobre.

Gamas de café

Para los tonos de café oscuro se utiliza sulfato de cobre y para los tonos café claro y café amarillento se utiliza piedra lumbre.

Gamas de grises

Para los tonos grises se utiliza como fijador piedra lumbre.

Gamas de negro

Para los tonos negros intensos, negro grisáceo, negro azulado se utiliza como fijador sulfato de cobre.

Gamas de azules

Para tonos azules se utiliza sulfato de cobre.

Colores para confeccionar ñimines (diseños)

Se eligen por lo general los colores fuertes para hacer los diseños para que contrasten. Lo más frecuente es que sean hechos en negro y fondo blanco.



Fig. 51 Los ñimines se confeccionan en tono llamativos generalmente negro o rojo. Tejido de Matilde. Sector tres Cerros.



Figura 52. Chales de distintos colores teñidos con cuesco de durazno (negro), matico (café matizado), zanahoria (naranja) y sauco (verde). Tejidas por la artesana Fresia Tolol sector Truf Truf.



Figura 53. Ukülla tejida por la artesana Lorenza. Detalle de motas hechas con la lana natural de oveja Tres cruces, Niágara.

Figura 54. Chal tejido hace 2 décadas atrás por artesana fallecida con tejido más grueso y apretado que las actuales. Comunidad Collahue.





Figura 55. Bufanda tejida con aplicación de pelotitas con vellón por Lorenza Padre las Casas. Estos diseños son muy apetezidos por las clientas sobre todo de Santiago, porque muestra una innovación sobre lo tradicional. Señalan algunas artesanas que a las clientas les gusta la variedad y cosas distintas.



Figura 56. Bufanda tejida con palillos matizada color café. Tejida por Margarita

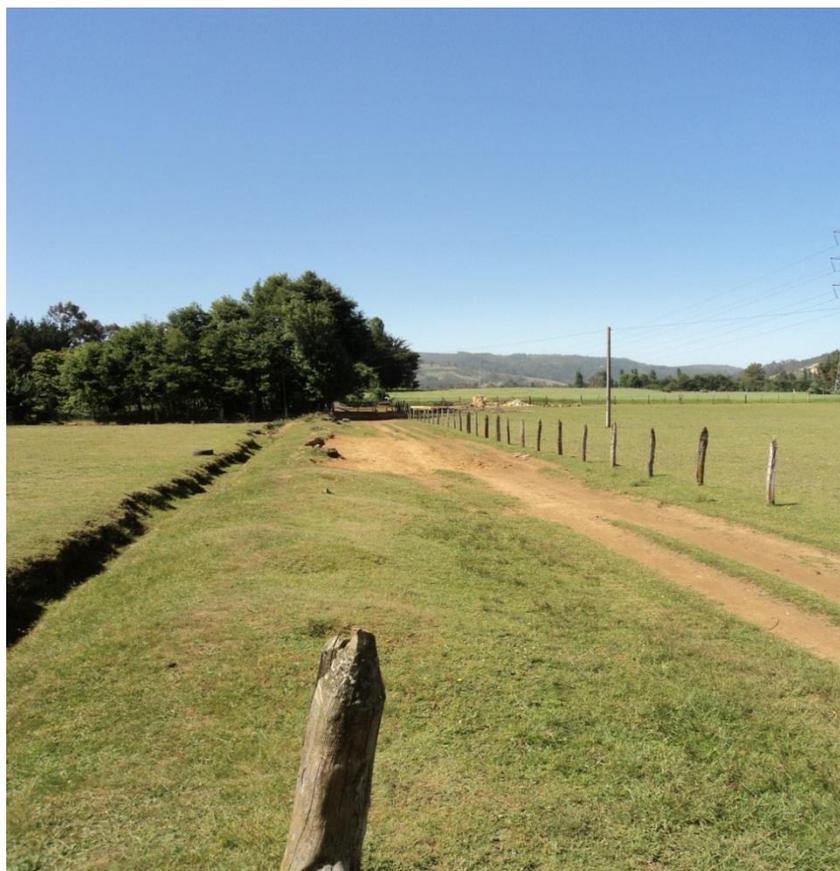


Fig 57. Camino Huichahue, Roble Huacho

CRONOGRAMA DE TRABAJO ARTESANAS SECTOR PADRE LAS CASAS Y VILCUN	
Enero	Meses de feria
Febrero	Feria de Pucón
Marzo	Acopio de material lana
Abril	Hilado de la lana
Mayo	Acopio de material
Junio	Lento. Realización de encargos a clientas
Julio	Lento
Agosto	Lento
Septiembre	Mes de mucha presión preparación de tejidos
Octubre	Esquirla de la lana
Noviembre	Exposición y venta Feria Tradicional de Santiago organizada por Universidad católica ⁷ (dos semanas). Viaje para ventas en ferias locales.
Diciembre	Preparación ferias locales de verano.

⁷ En esta Feria participan varias artesanas del sector Padre las Casas. Matilde Painemil, Margarita Painen Huaquil y María Luisa Mena. Es una feria que tiene como requisito realizar el textil tradicional con las artesanías tradicionales en el tipo de telar, colores utilizados y diseños tradicionales mapuches.

Existen dos tipos de artesanas las que tienen pedidos permanentes todo el año y asisten a ferias internacionales, nacionales y regionales y las que no poseen una red de clientes tan establecidas, sus desplazamientos deben ser más seguidos semanales a Temuco para instalarse frente al mercado Pinto a vender, tienen mayor inestabilidad en las ventas y por lo general manejan ventas de menores montos. Viajan a Temuco todos los días lunes y se instalan en una esquina frente a Feria Pinto.

CAMBIOS EN TONALIDADES

Se deben básicamente a variables en los siguientes aspectos:

1. Las proporciones
2. Las mezclas
3. La incorporación de anilinas para acentuar el color
4. El material del elemento, recipiente, con que se tiñe afecta también el color.

Los grises- Los grises naturales tienen muchas tonalidades distintas. El gris se obtiene del proceso de hilar el vellón de la lana negra junto con el vellón de la lana blanca. Este hilado conjunto da el color gris. Varían los tonos de grises dependiendo el color obtenido de la intensidad de negrura de la lana o de si la lana blanca está realmente blanca o es más amarillenta. Las tonalidades van desde grises oscuros, grises oscuros con tonalidades rojizas hasta grises muy claros.

Los negros- en el sector Padre Las Casas se habla de negro intenso, negro grisáceo, y negro-azuloso.

VARIABLES DIFERENCIADORAS DE TONOS DE TEÑIDO CON TINTES NATURALES.

Los cambios en el tono del color con tinturas naturales dependen de varias variables entre ellas el factor común en las artesanas estudiadas ha sido

1. Estado de las hojas ya sean frescas o secas, estado de los raíces ya sea secas o húmedas, cantidad utilizada a mayor cantidad el color es más intenso.
2. Material del contenedor que se usa para teñir (ya sea tarro, hoyo o recipiente de lata).
3. Varía también el color con el tipo de combustión utilizada. (Gas, leña).

Cabe señalar que el idioma mapudungun tiene palabras precisas para designar el acto del teñido y sus derivados, que connotan la importancia del color en el tejido mapuche. *Kalfütun* (teñir, proceso de mayor duración), *tuy* (teñido perfecto).

5. SISTEMA DE CLASIFICACION DE COLORES DE ACUERDO A LOS EJES OSCURIDAD-LUMINOSIDAD.

El negro en la cultura mapuche es la ausencia de luminosidad por tanto es la oscuridad. De la oscuridad a la luminosidad esta el cromatismo de colores en la cultura mapuche. “Los colores son fundamentalmente luz para la cultura mapuche. Ésta designacon el mismo lexema al color blanco y a la luz: ligAdemjs, el término kuri designa un color negro y a la ausencia de luz, la oscuridad.” (Mege, 2004:251)

“*Me gusta tener surtido, variedad de tonos bien intensos, colores brillantes, eso es lo que les gusta a la gente*” (Matilde Painemil). Lo luminoso e intenso se acerca al colorido.

OSCURIDAD

LUMINOSIDAD



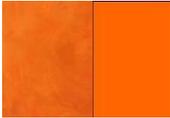
Hacia la luminosidad

<p>Gamas de kŭri / Negro</p>  <p>Kŭri es designado como color negro y también como la oscuridad en mapudungun. La manta cacique en una de sus versiones es negra. Es un color tan relevante que los diseños de los tejidos se hacen en negro y en rojo (dos colores fundamentales en la cosmovisión mapuche).</p>	<p>Gamas de Kallfu /azul denomina la intensidad de un color</p>  <p>Este es un color escaso en los tejidos del sector, no se utiliza en frazadas, y muy poco en chales. Está más bien reservado para “combinarlo” con otros colores especialmente con negro. Es utilizado en las <i>lamas</i> (alfombras/pieceras)</p>	<p>Gamas de kolŭ /Café Café claro, y oscuro, pardo y castaño</p>  <p>Este junto con el verde es un color característico del sector, a su vez las gamas son muchas y contrastantes desde el café oscuro que es poco utilizado en la textileria hacia los cáfes que van hacia la luminosidad (cafes claros) que son muy utilizados. El café oscuro al igual que el azul es utilizado como soporte para matizar los tonos.</p>
--	---	---

<p>Gamas de kadü /plomo</p>  <p>Este es un color básico en la textilera mapuche al igual que el blanco y el negro. Se logra del hilado conjunto de lana negra con lana blanca. La gran mayoría de tejidos del sector como mantas de niños, chales y lamas son confeccionados en esta gama de colores, según las artesanas contrasta muy bien con los ñimines realizados en negro.</p>	<p>Gamas de Karü/Verde Weñiche karu/ verde claro</p>  <p>Este es el color junto con el café por excelencia del sector. La gama de verdes es muy amplia llenando de un verde oscuro intenso a verdes amarillosos y verdes muy muy tenues. Este es un color que cualquier artesana que se precie de si debe manejar en el teñido. A pesar que se ha señala que es un color que no esta tan presente en la textilera mapuche, no nos parece así. Por el contrario la variedad de tonos de matizados que se logran es una clave para entender la vinculación profunda y detallada que tienen las artesanas del sector con el medio ambiente.</p>	<p>Gamas de lifkán/ celeste</p>  <p>Este es un color especial para las artesanas lo vinculan con la paz la calma la quietud, el cielo. En la textilera es utilizado para equilibrar otros colores, es utilizado en puntas para niñas, en chales. Es este un color ritual reservado más bien para la machi.</p>
--	---	--

<p>Gamas de kelu/rojo Kurü kelü /Rojo oscuro</p>  <p>Este es un color básico en la textilera del sector. Este es un color muy deseado por las artesanas su tonalidad intensa y luminosa como ellas señalan solo se logra con anilinas. Teñido natural se logra con raíz de relbún y tinea ambos muy escasos en el sector. Se logran rojizos con barba de hualle. Dan un color más rojizo anaranjado. Las artesanas gustan mucho de este color. Que también logran con lacre+corteza de canelo+maqui. El rojo esta asociado a la fecundidad, a la sanación de afecciones, es un color de intensidad</p>	<p>Gamas de koñolwe /morado</p>  <p>Este color al igual que el rojo son colores difíciles de lograr en intensidad con tintes naturales, la diferencia de tonalidad con tinte con anilina es visible, Se utiliza poco en el sector. En versiones tenues se logra el morado con fruto de sauco, un morado más intenso con fruto de mora y tonos de violáceos matizados con maqui.</p>	<p>Gamas de awawe/fucsia</p>  <p>Este color es muy apreciado por las artesanas permite juegos con los matices logrando un verdadero juego cromático sobretodo en los chales. A su vez es un color muy solicitado por las clientas. Se logra el fucsia con las flores de la chilca.</p>	<p>Gamas de Kolü/rosadopalao kalu</p>  <p>Este es un color que para las artesanas tiene un significado personal, es muy suave y sus gamas se logran con el cipres, es un color que se utiliza en las puntas de niñas y chales de mujeres. También para delimitar bordes en los tejidos mezclado con rojo y verde. Solamente no se utiliza en pontros (frazadas) y menos en mantas.</p>
---	--	--	---

LUMINOSIDAD

<p>Kelüchod/Naranja</p>  <p>El color naranja es muy importante en el sector, es utilizado como margen como fondo donde hay diseños, es utilizado para delinear, fragmentar y definir sectores del tejido no como un color base de tejidos. Si se utiliza en chales teñidos con zanahoria. A su vez dan una gama de anaranjados cáscaras de cebolla, barbas de hualle. Este es un color muy solicitado por las clientas.</p>	<p>Gamas de Chod/amarillo</p>  <p>Este es un color muy potente en los tejidos del sector, ampliamente utilizado como color solo y para acompañar al verde y el café más claro. Se logran en el sector distintas intensidades de amarillo. Prefiriendo las artesanas los tonos más intensos y luminosos. Tonos más tenues son obtenidos con las flores de aramo. El canelo también da una gama muy preciada de amarillos.</p>	<p>Lüig/Blanco (la luminosidad total)</p>  <p>Este es otro de los colores bases del tejido mapuche. El blanco se logra del tono natural de la lana de oveja. También puede llegar a ser intensificado y más claro dejando ese tono cafésoso de la lana natural utilizando anilinas combinadas. Este efecto logra la luminosidad que a las artesanas les gusta.</p>
--	---	--

El color rojo es señalado por las artesanas como un color muy importante. En la década del 50 también lo era. *“mi madre fue una tejedora especialista en fajas de mujer, de hombres, ponchos y mantas. Mi papá que era el que iba a conseguir a la botica el color rojo. Tenía una faja muy bonita tejida por mi mamá color rojo granate, se la ponía enrollada para los riñones”*

En el sector se trabaja bastante con el color palo rosa y sus matices. Con los cafés oscuros y sus matizados, con los cafés claros *katiau*, los rojos y sus matices, los verdes y sus matices. Los colores que se utilizan escasamente son el morado obispo, el azul moradosos, los celestes claros. Las tonalidades ocre prácticamente no se utilizan. Los dorados y plateados no son colores que se utilizan en los tejidos mapuches.

LAS INTENSIDADES

El prefijo pelo se refiere a mayor intensidad del color específicamente mayor luminosidad. Entonces un amarillo puede ser un amarillo luminoso pelochod. Los colores van hacia la luz. Para algunas artesanas el ideal es que el color de la lana teñida valla hacia la intensidad y la luz. (Los rojos encendidos, el naranja fuerte, los amarillos fuertes).

SIGNIFICADOS DE LA TAXONOMIA CROMATICA/ CORRELACIONES SIMBOLICAS DEL COLOR

Lig/ Blanco.

El blanco y el azul son los colores rituales por excelencia. El blanco está asociado a la región cósmica del wenu mapu. Está asociado también a astros como las estrellas. El blanco se relaciona con los puntos cardinales este -sur y con el bien. El este tiene elementos empíricos relacionales como buen viento, buen aire o brisa, buen tiempo, buen trabajo, buena cosecha, abundancia y salud el sur tiene elementos empíricos racionales como bonanza, sol, buen viento, buen aire, buena cosecha. (Grebe, 1972:49)

Kuri/ Negro

“*Wekufü* y sus huestes son seres de las tinieblas, de la no-luz. Por lo tanto, son negros, no reflejan luz, la absorben en su materialidad. La ambivalencia del significado del negro fluctúa entre su simbolización de lo destructivo –la oscuridad- y de lo estable –el color negro- que está sumergido en un contexto de luz”. (Op cit. Mege: 252), y ese es el color de los verdaderos hombres, de los hombres “bajo el sol”. Nos dice este autor que el negro en su significado destructivo es opaco, en cambio cuando asume la significación de lo estable, es brillante. Es por eso que en las prendas de vestir de verdadera calidad, la lana negra debe brillar. (Ibid: 259).

Kelü /Rojo.

Este es un color asociado a la fertilidad y a los volcanes. Asociado a la región cósmica Anka wenu y Minche mapu, correlacionado con los puntos cardinales oeste/norte, asociado a astros como el sol y regiones terrestres como mar y volcanes, asociado al mal. El oeste se asocia con elementos empíricos relacionales como oscuridad, viento malo, temporal, maremoto, lluvia mala, nieve, heladas ruina de cultivos, enfermedad grave, muerte. Y el norte con viento norte, mal tiempo, trueno, heladas, rocío enfermedad y muerte.

Asociado a la sangre en todos sus estados, en los tejidos asociado a la sangre que fluye. La sangre que fluye por menstruación es una sustancia poderosa. Dentro de la esfera de lo femenino, así como cuando deja de fluir también. En la esfera de lo masculino, esta sangre es impureza, lo que envenena por contaminación. El hombre evita este tipo de sangre, y evidentemente no utiliza en su ropa los símbolos que se recubren de este rojo particular. El rojo en las vestiduras masculinas es, por lo general, sangre de violencia, que es reflejo directo del poder que da el dominar los cuerpos de los semejantes y extraños. La utilización de estos símbolos implica cargarse el cuerpo con signos tremendamente impresionantes y cruciales dentro de la visión mapuche: la fuerza que anima la sexualidad, las señales de guerra y la gestación. (Mege Op cit.: 252) El rojo se asocia a la lucha o pelea al belicismo o a la guerra y a la sangre el color rojo es un color prohibido en el millatún, por ser un ritual que favorece la cohesión social y la fraternidad de los mapuches. (Grebe. Op cit. 50).

Chod/Amarillo

Señala Mege “El sol y la luz se representan icónicamente por el amarillo. El amarillo se asocia al metal de los dioses. En el wenu mapu se habita en el oro que es el mundo de la luz más brillante” (Mege. Op cit:44). En el nguillatún el amarillo simboliza a pillan, espíritu de antiguos guerreros, protector de los mapuches, que habita en el centro de los volcanes. El volcán se expresa en la lava amarilla (Ibid: 44)

Karü/verde

Lo verde se refiere a la naturaleza, a la tierra al plano del presente concreto. Es interesante lo que plantea el profesor Mege en relación al verde que no está tan presente en los tejidos, pues es el color del entorno que todo lo puebla. Señala “el verde se asocia directamente a la tierra, a una tierra muy especial, donde todo es verde. Para un pueblo fuertemente ligado a las actividades agrícolas y ganaderas, una “tierra verde” es, evidentemente, una proyección ideológica de la abundancia y de la prosperidad buscada. Donde lo verde, el mundo vegetal, que a la vez todo lo nutre, se realiza con gran profusión y de manera inalterable”. (Ibid: 46) El verde para algunas de las artesanas es un color que presenta muchas posibilidades de tonalidades son muchas las plantas y pastos que dan tinte en gamas de color verde. Varias de las artesanas señalaron que les gustaba experimentar con gamas de verde pues lo pueden sacar de la menta, las hojas de hortensias, el pasto, las hojas de duraznos. Un color que definitivamente aprecian lograr es el llamado por ellas mismas verde pistacho logrado también con las hojas de sauco. Es utilizado mayormente en chales y de fondo de algunas *lamas*.

Kallfu/azul

El azul es un color más bien reservado al ámbito ritual, es un color conector con el plano de arriba, vinculado a las deidades.

Los colores que no se trabajan tanto en el sector Padre las Casas son el celeste pastel, el morado obispo, el azul moradoso, rojos ocres y rojo colonial. Los tejidos mapuches a diferencia de lo que ocurre con los tejidos en el área cultural mesoamericana, nunca, han utilizado el dorado, ni el plateado ni como color ni en aplicación de hilos de estos colores. En el sector no tiñen, ni han teñido con cochinilla para obtener los tonos rojos, pues esta se extrae de un tipo de cactus que no se da en el sur. Para ello ha existido la tradición desde la década del 50 y antes, de teñir con lacre comprado en las boticas. El lacre se utilizó por mucho tiempo en Chile para sellante de cartas.

Tanto gustan del color las artesanas que sus vestimentas que no son tejidas, si no de telas compradas es característicamente colorida. Utilizando prendas como blusas, faldas y pañuelos estampados con vistosos motivos de flores. Las flores para la mujer mapuche son muy preponderantes, de ellas se obtienen distintas gamas de colores además de ser un diseño recurrente en los tejidos. La presencia del copihue (*Lapageria rosea*), chilca (*Baccharis latifolia*), el chilco y su flor (fucsia magallánica) rayen (*Alstroemeria aurea*), añuñuka, fucsia (*Rhodofiala andicola*), flor de boqui. Las flores en la identidad étnica femenina simbolizan el entorno que rodea a las mujeres. De ellas extraen las artesanas los colores y los diseños que utilizan en los textiles. Las flores son los colores a imitar en la naturaleza, alimentación y germinación así como sanación de enfermedades a través del uso de hierbas medicinales elaboradas en torno a flores machacadas. A varias artesanas se les aparecen bondadosamente en sueños las flores estilizadas para ser tejidas en distintos ñimines.

TEÑIDO COMBINADO CON ANILINAS Y TINTES NATURALES

Hay artesanas como Matilde que gusta mucho de usar anilinas combinadas con tintes naturales, o solo anilinas, le gustan los tonos fuertes y que se vean a su vez matizados. Utiliza anilinas compradas en Santiago de muy buena calidad los tonos que le parecen se logran muy bien con anilina son los rojos y amarillos.

Para ella lo verdaderamente mapuche es el tejido que es teñido con colores fuertes y chillones que solo las anilinas logran dar, señala que existe en todo el sector mucho teñido con tinte natural pero que esta preferencia corresponde además de un gusto personal por colores más tenues y apastelados una opción condicionada por una necesidad económica que implica utilizar los recursos naturales que están a la mano y no gastar en anilinas. *“A la gente le gustan los colores fuertes bien definidos, le gustan las*

pieceras con fondo rojo o los tapices rojos con negro porque contrastan bien y con los diseños en blanco y rojo, eso es netamente mapuche”.



Figura 58. Artesanas que bajan de las distintas comunidades a vender sus tejidos todos los días, se instalan en la esquina de la calle Balmaceda frente a mercado Pinto. El día de mayor venta es el día lunes. Vienen de sector tres Cruces, Lleupeco, Roble Huacho, Chol Chol entre otros.



Figura 59. Las artesanas se ubican siempre en el mismo sector frente a una tienda ferretería en que el dueño no les dice nada, el también compra piezas de textilera especiales como la manta cacique y luego las revende.



Figura 60. Coincide que las artesanas que prefieren teñir con tintes naturales son las que tienen menos recursos para la compra de anilina. Utilizan la flora arbustos y hojas de árboles que tienen en su entorno cercano. A juicio de la artesana Matilde Painemil “los colores verdaderamente mapuches “en los tejidos son los colores fuertes y esos solo se obtienen con anilina”.



Figura 61. El desplazamiento de las artesanas a Temuco, centro de venta textil es muy importante para la economía familiar sobre todo para las artesanas que tienen menos recursos y una red de clientas más reducida en que están obligadas a la venta más seguida.

El tejido, es un campo de elección de colores, de combinación de los mismos, de matices, de selección de fuentes. Cada color es parte de un sistema simbólico cultural. La cuestión del carácter significativo del uso de colores en productos destinados no sólo a las necesidades familiares de abrigo, sino también a la comercialización, hace más difícil su elucidación. Sin embargo, estimamos que en la producción de tejidos comercializables justamente por su carácter original, la parte del diálogo que se establece entre la tejedora y los adquirentes o usuarios de los tejidos conserva una considerable libertad de elección por parte de las artesanas.

Esteva dice refiriéndose a la percepción de los objetos, que la experiencia visual de los seres humanos “incluye la combinación de tres funciones: el medio ecológico, la dotación biológica y sus disposiciones

fisiológicas, y la cultura específica de los individuos que realizan la percepción”. (Fraguet: 1993,302). Continúa: “de hecho, y físicamente considerada la coloración viene a ser la cantidad de luz que refleja la superficie de un objeto a partir de su pigmentación”. Más adelante sostiene que: “La determinación relativa a la importancia específica de los colores en cada cultura es, por lo que vemos, un aspecto dependiente de la experiencia clasificatoria de los individuos, y es así una formación más cultural que fisiológica. Implica, por ello, que una sociedad humana clasifique por igual un cierto objeto o un grupo de ellos o de acontecimientos. Así desde el punto de vista del método cultural o de la antropología, más que de una clasificación en la que un objeto es declarado de connotación única o universal, de lo que se trata es de fundar una clase dentro de la cual se incluyan fenómenos asimilables a un determinado color”. (Ibid.:325)

“Entendido culturalmente, el color es una forma de identidad, y a causa de las connotaciones que reciben sus percepciones por parte de los seres humanos también resulta obvio que sus significados son una función del entrenamiento cognitivo y de las reacciones individuales correspondientes. Por ello, esta clase de percepción es adaptativa y tiene en cuenta, por eso, la presencia de factores a la vez ecológicos y culturales. El color se encuentra, pues, vinculado a la percepción y ésta es, por añadidura, una cualidad estructural y fisiológica, en lo biológico, y una cualidad cultural y ecológica, en lo adaptativo.” (Ibid: 307)

Retengamos de esto, que el color tiene que ver con la identidad. Que los seres humanos perciben el color. Que esta percepción tiene connotaciones a las cuales se les puede dar un significado. Que ese significado del color para un determinado ser humano tiene relación con su manera de conocer, de aprender (“del entrenamiento cognitivo” dice Esteva) y también tiene que ver con su forma individual de responder ante un estímulo, en este caso ante un color o unos colores en particular.

Si el simple hecho de ver un color tiene, según esta hipótesis, un significado mayor y posiblemente complejo, se sigue el enunciado que entran a jugar factores tanto ecológicos como culturales.

En cuanto a los primeros, los factores ecológicos, debemos considerar una interacción entre la persona que ve el color, que lo percibe con su fisiología y con la cosa vista; estamos frente a una reacción emocional. En cambio, “por lo que se refiere a sus aspectos culturales, cada color es parte de un sistema simbólico”. (Ibid: 307).

Un cronista que visitó Tucapel Viejo y regiones vecinas en 1804 escribió: “El color favorito de los indios parece ser el verde azulado. Aunque en Tucapel vi pocas ropas indígenas de este color, más adelante me percaté de que en el pueblo de Arauco todos los que venían avender o a intercambiar frutas y otros productos vestían de este color” (Op. Cit Bennett: 9). Joseph menciona y con precisión los siguientes colores. El *pellín*, de un encarnado subido y el *cuntún*, encarnado, se obtienen del roble pellín, del cual también se extrae un color

encarnado rosado; con mezclas de los mismos en proporciones variadas se obtienen una gama de matices intermedios, “*rosahue*”. (Pp. 12-13). El *kelú*, rojo, se prepara con las raíces del relbún. De las plantas que llaman *michay* se extrae una tinta que tiñe la lana de un color amarillo dorado brillante. El *chodquelhue*, anaranjado, se extrae de la raíz de romaza. Gris plomo. Café claro. Ocre. Tinta negra. Café amarillento. Añil. Violáceo. Negro verdoso “*kurü*”. Negro intenso del hollín. Negro intenso del cochayuyo. Plomo pizarra intenso de las *nalcas*. Color ladrillo de las flores del quintral. Ocre claro o cobrizo de la corteza del ulmo o muermo. Café claro muy suave con la corteza del laurel. Café oscuro con la corteza del radial. Verdoso, de las hojas y ramas verdes del lingue. Verdoso claro de las hojas del *yelfcum* mezcladas con hojas de laurel. Verde de la madera y hojas del canelo. Color leonado de la madera corteza y hojas de boldo. Flavo amarillento de la madera de maitén. Color plomo negruzco hirviendo una mezcla de cáscara del pellín con barro negro de pajonal. Amarillo claro de los tallos del voqui blanco. Color tono lustroso verde amarillento extraído de la madera de ñire. Tono amarillento sucio del coigüe. Lila de una planta borrajera (*Plagiobothrys tinctoria*).

Esta extensa gama de colores observados hace más de noventa años por el Hermano Joseph en prendas elaboradas por tejedoras mapuches, permite una comparación con los colores actualmente utilizados para las prendas dirigidas a la comercialización dentro y fuera del territorio mapuche. Hay que tener en cuenta que en la época de Joseph, ya se había incorporado el uso de las anilinas, aunque ignoramos con que intensidad: “Antes de tejer la lana las araucanas suelen teñir la lana. En reducciones próximas a las ciudades tiñen hoy día [circa 1927] con colores de anilina que compran en las boticas y farmacias. Pero en las regiones apartadas de la Cordillera de los Andes y de la costa del Pacífico emplean colores extraídos de las plantas. Las viejas mapuches de Maquehua, de Truftruf y Quepe mezclan algunas plantas con los colores de anilina para aumentar la fijeza de estos últimos. Es muy de sentir el abandono de la tintura por medio de las plantas. Estos colores, la mayoría de tonos tan suaves y tan variados resisten indelebles a la acción prolongada de la luz y del agua lo que les da una superioridad marcada sobre los colores de anilina. Los tejidos araucanos teñidos a la manera antigua son preferidos de los conocedores a los modernos y los de las reducciones apartadas de las ciudades a los de la vecindad.” (Op cit. Joseph: 11).

Por otra parte, observa Joseph que “en los tejidos araucanos los colores son inseparables de los motivos decorativos. Estos se destacan por el simple contraste de aquellos. Suprimiendo los primeros se desvanecen los segundos”. (Ibíd: 52)

El universo cromático de los textiles también pasa a ser un capital simbólico cultural. Las gamas de colores originales para los más expertos diseñadores, arqueólogos, curadores, los tonos propios ocre, tierras, grises, negros y blancos natural, amarillos naturales son un culto a lo ancestral a las usanzas y tintes precolombinos, hay un proceso de rescate y recuperación de estos tonos sobre todo en las gamas que fueron perdidos y desplazados por las anilinas por su facilidad de obtención como es el de las gamas de los violetas y los rojos.

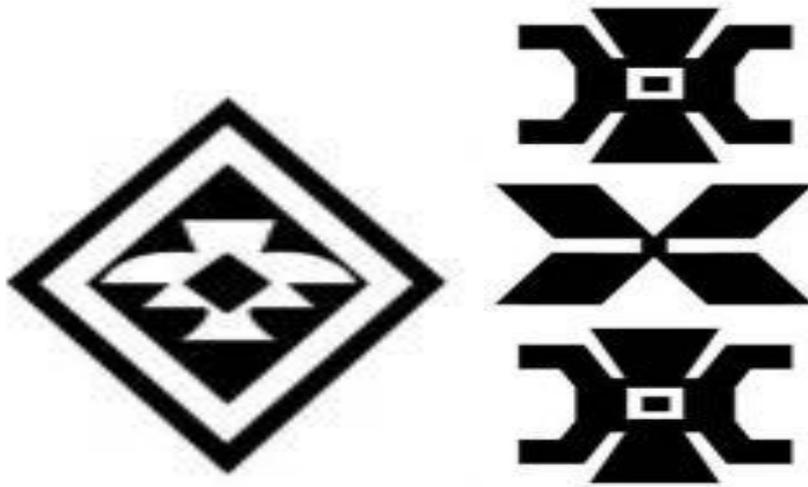


Figura 66. Es característico de los diseños *ñimines* de los tejidos que la figura sea disectada en distintas partes. Esto a juicio de artista plástico demuestra la capacidad de geometrización de la figura modelo y de abstracción.

Los tejidos tienen la característica de que lo que se hace en un lado es espejo del otro se repite y esto le da un equilibrio visual y complementariedad.

La representación en el tejido del mundo animal es escasa en el sector. Limitándose al perro en algunos *Trarilonkos*. En la década del 30 y 40 se registraron diseños de bueyes. Como lo hemos señalado hay una ausencia total del motivo de caballo en los tejidos. Las aves tampoco están presentes en los tejidos. El halcón peregrino (*Falco kreyenborgi*) es utilizado como motivo en platería mapuche están asociados a la trasmutación divina y tienen la capacidad de volar hacia la divinidad. Especialmente representados en el *trapelakucha*.

La antigua iconografía Tiwanacu en los tejidos previa a la llegada de los españoles tenía motivos de aves como: halcones, cóndores y animales terrestres como pumas. Estos representaban en los tejidos la estirpe y linaje de cada grupo y alcanzaban el carácter de deidad. Los españoles observaron estas diferenciaciones e inscripciones en los tejidos y mandaron a sacar todas las aves y animales de estos y prohibieron volver a tejerlas. Posteriormente incluyeron motivos hispánicos como el caballo y el perro o la simple decoración floral. (Arze et. Al, 2010:180) posteriormente no se sabe cuando exactamente se volvieron a utilizar estos motivos.



Figura 67 Lukutuwe para artesana de sector Tres Cerros, es una figura que está simbolizando el lugar donde la persona se arrodilla. Se remite a la simbolización de tiempos míticos en que la persona miraba y oraba mientras observaba la disputa entre las serpientes míticas Tren-Tren y Cai-Cai. Este diseño tiene un significado que remite a la esfera de lo religioso. Cuando preguntamos a una de las artesanas señala que el conocimiento de estos diseños y su significado es una forma de vinculación profunda con su cultura es algo muy interior de lo cual no le gusta hablar tanto.



Figura 68. Wiriwel. El diseño interior es del cosmos. Líneas oblicuas y paralelas del tejido en cuyo centro casi siempre va otro dibujo. Este diseño se utiliza bastante en el sector.

Las prendas más vendidas en el sector Padre Las Casas son: Chales, puntas, *pontros* (ponchos) *Wirikanpontro* (frazada decorada con franjas de colores), *lamas* (alfombras) bolsos, *trarilonkos* (cintillo de hombre) y *trariwes* (fajas femeninas) en menor grado. Poco común es encontrar *chañüntuku* tejidos para montura y de uso doméstico, se hacen por encargo) y *ngutroeno* se encuentran (fajas de tejidos de lana que antiguamente tenían aplicaciones de plata y eran utilizadas para enrollar trenzas). Los *chañüntukos* destinados para el apero del caballo y para uso doméstico han caído en desuso, son más costosos de hacer porque entra mucha lana en su confección el tamaño de los que se hacen hoy en día para la venta turística son mucho más pequeños y angostos, menos mullidos y sus tamaños son más reducidos. Las fajas femeninas podríamos decir que en el sector es lo que presenta modificaciones más claras, la prolijidad en el diseño ha cambiado, el tipo de ñimines que se tejen también han cambiado y el ancho de la faja también ha cambiado. Esto al criterio de algunas de las artesanas ha ocurrido porque se ha dejado de utilizar con la finalidad que tenía antes de sujetar la falda, hoy en día existen variedad de cinturones y por otro lado la confección era más compleja pues llevaba un tejido de doble faz, lo que significa que el diseño era visto por ambos lados de la faja. Las artesanas que hacen fajas femeninas con diseños por lo general las hacen a pedido.



Figura 69. Fajas femeninas con diseño de secciones de las serpientes mitica Tren- Tren y Cai-Cai Vilú. Época historica. Colección Museo de la Araucanía.



Figura 70. Conjunto de fajas femeninas las dos últimas exhiben diseños de lukutuwe y como es característico en los diseños mapuches esta segmentado.



Figura 71. Los garfios representan partes del cuerpo de la serpiente según señala una artesana. Hoy en día es muy difícil encontrar trarihues con esos coloridos en las terminaciones.



Figura 72. Ferreteria la Olleta ubicada en calle Zenteno en Temuco. Esta fue una de las primeras ferreterías, fundada en 1923. Esta ferretería ha sido y es un importante lugar de compra de olletas/challas. Utilizadas tanto para cocinar, cocer mote y teñir lana. Las olletas son originarias de España y se comenzaron a utilizar en la zona urbana y rural después de la conquista, la mayoría de las olletas antiguas fueron compradas por anticuarios o adquiridas por personas entendidas según Mirko Cordero quien tiene un puesto de antigüedades en la plaza Dagoberto Godoy, afirma que se ha ido perdiendo la tradición de la olleta. Otras personas entrevistadas que no son artesanas señalan que es una tradición muy vigente.

6. MEMORIA SOBRE TEÑIDO CON ANILINAS

Colores brillantes anilinas- colorantes sintéticos

El uso de anilinas en textiles mapuches data de 1857 con la llegada de las primeras anilinas inglesas y holandesas a Chile. Las anilinas permiten tonos más concretos y por sobre todo más intensos y parejos, una prenda teñida con anilina adquiere otra luminosidad, sus tonos son más intensos y la combinación de colores es por tanto más contrastantes. Las artesanas gustan de usar anilinas porque les gusta lo que ellas llaman los colores más brillantes. Les gusta el contraste de colores fuertes rojo con negro, blanco con negro, amarillo con verde oscuro.

En Europa la tintura de tejidos se obtenía de materias vegetales a través de un largo y costoso proceso que incluía el transporte de la materia prima desde Asia y América hasta la invención de las anilinas. El uso de anilinas para teñir los tejidos mapuches está documentado por Edmond Reuel, data de 1855, con la llegada a Chile de las anilinas inglesas. En el resto de América llegaron también las anilinas holandesas y alemanas. América fue en una primera fase un centro de extracción de materias primas para la industria inglesa que atravesaba su momento de revolución industrial. Los elementos para lograr colorantes fueron una importante materia prima que extrajo Inglaterra para su industria de ellas los elementos para lograr colorantes y en una segunda fase Inglaterra se transforma en el mayor productor de colorantes sintéticos, América pasa de ser un centro de extracción a ser un centro comprador de colorantes sintéticos en sus distintos mercados.

Durante el periodo de colonialismo, cuando se abre un poco el monopolio español entran los ingleses a abastecerse de materia prima a América. Tienen un sistema de explotación que “tipifica una forma de colonialismo practicado por los ingleses durante todo el siglo XVIII: La apropiación directa de materias primas coloniales para su venta en los mercados del norte de Europa. Ejemplo de ellos son la extracción del palo tintóreo, añil guatemalteco y el tabaco de barinas”. (Barnadas, 1981:44) Es un periodo activo de extracción de materia prima de América. “la reactivación de las explotaciones madereras inglesas en los bosques de Yucatán y Campeche para satisfacer las demandas metropolitanas de colorante” (Ibid: 43) así lo confirman.

William Henry Perkin inventa en 1853 el negro de la anilina, que luego lo lleva al azul anilina, el añil. En 1870 Inglaterra era líder en la elaboración de tinturas, tenía una gran industria química, eran productores a gran escala de ácidos y sales, poseían experiencia en la extracción. Inglaterra llegó a ser el

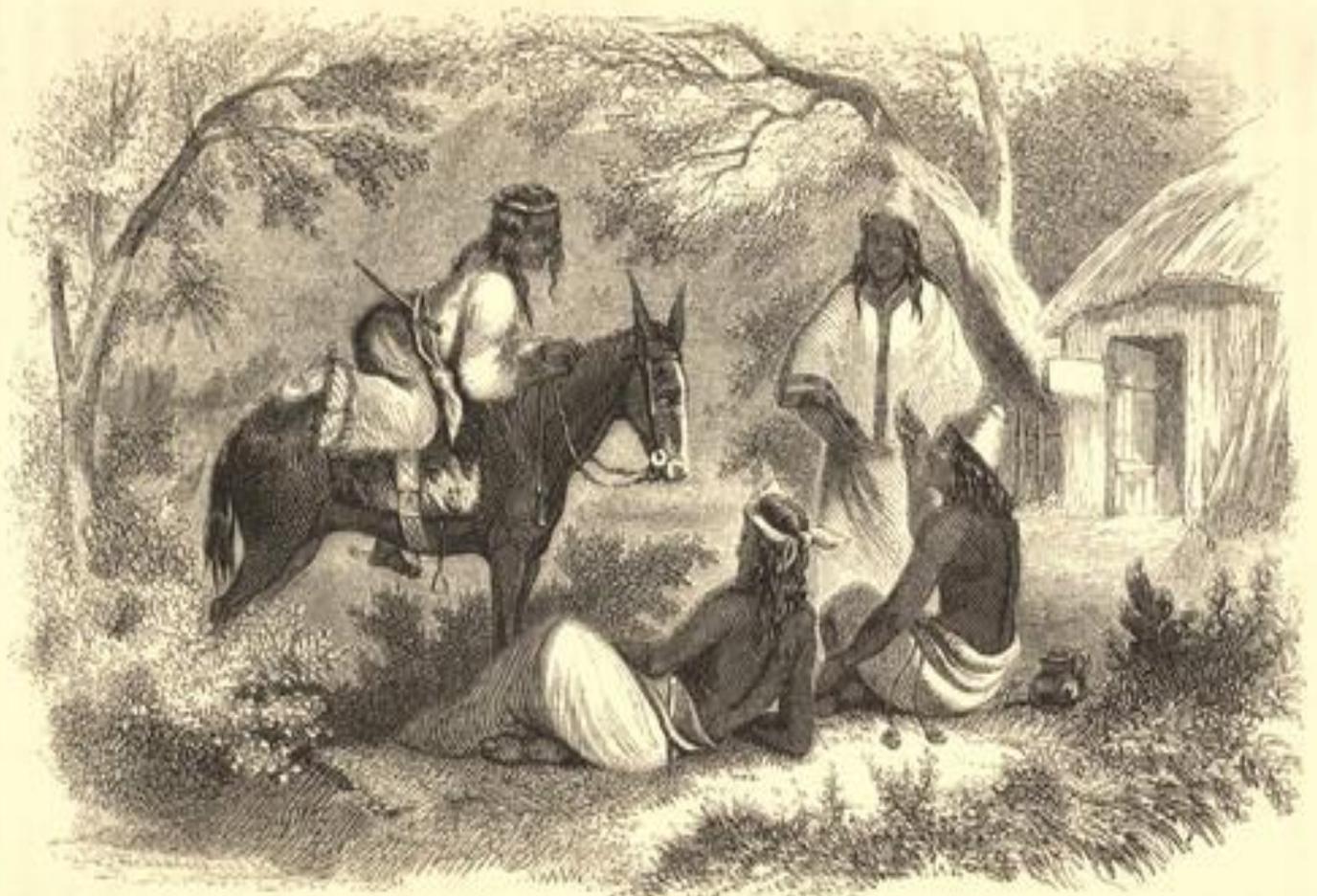
mayor productor de hulla, la materia prima de los colorantes. Fue uno de los mercados más grandes de tejidos del mundo. En 1881 Alemania entra activamente a la producción de colorantes y desplaza a Inglaterra.

En Chile las anilinas fueron adoptadas por las artesanas mapuches para teñir la lana muy prontamente y sin problemas, lo mismo ocurrió en el sector Padre Las Casas. Es claro que las anilinas inglesas llegaron rápidamente a Chile y se difundió su uso entre las poblaciones mapuches para teñir sus tejidos dando esos característicos tonos fuertes y luminosos que tienen gran parte de los tejidos hoy en día. Se vendía en las llamadas boticas equivalentes a las farmacias, se compraban en Temuco. Estos préstamos culturales se adaptaron con tal fuerza en la cultura local que pasaron a ser una característica de la elaboración textil mapuche. Reconociéndose hasta el día de hoy el teñido de la lana con anilina como lo auténticamente mapuche y sello distintivo de la fuerza del color de la textilera mapuche.

Las anilinas permiten tonos más concretos y por sobre todo más intensos y parejos, una prenda teñida con anilina adquiere otra luminosidad, sus tonos son más intensos y la combinación de colores es por tanto más contrastante. Las artesanas gustan de usar anilinas porque les gusta lo que ellas llaman los colores más brillantes y colores fuertes que vendrían a ser colores más perfectos para ellas. Edmund Reuel Smith viajero e investigador miembro de la expedición astronómica naval de los Estados Unidos en Chile realizó observaciones sobre la vestimenta de hombres y mujeres pehuenches, sobre las características y positivas condiciones de los ponchos elaborados por los mapuches y los fuertes colores utilizados en los tejidos. Fue quién primero constata que los tintes naturales mapuches eran más bien sombríos, índigos y gamas de café y se asombra al constatar que los colores brillantes no eran teñidos con tintes naturales."El escarlata y otras lanas brillantes usadas en la ornamentación de ponchos son obtenidas de franelas finas inglesas o francesas french raveling out fine english or french frannels, and the threads thus separated spun into yard suitable for their work". (Reuel Smith, 1855:54)

Detalla que existe un comercio significativo con los indígenas y los habitantes de Los Ángeles que intercambiaban entre otras cosas ponchos, ganado y cuchillos. Señala que los manufactureros ingleses enviaban ponchos a Chile pero a su juicio nunca de la calidad de los ponchos mapuches, "de textura más fina y colores más brillantes. Estas mantas expuestas a la lluvia fácilmente se secaban, teniendo características de piezas que se humedecían ligeramente y que eran compactas y rígidas" (Ibíd.p.55). Esta descripción coincide con la que hacen artesanas mayores y más experimentadas sobre las características de un buen tejido de ser compacto y no permitir que pase nada a través. Ni agua, ni luz.

En la década de 1940 las artesanas de Padre Las Casas compraban las anilinas en la botica de Temuco. “La presencia de la bótica en Chile se encuentra desde el inicio de la conquista cuando Pedro de Valdivia, por necesidades estratégicas funda los primeros hospitales en las plazas fuertes.” (Pennacchotti, 2000:3). El conocimiento hierbático mapuche fue muy importante en esta época. González Nájera dice al respecto: “Produce aquella tierra muchas y buenas hierbas medicinales, cuyas virtudes conocen los indios con que hacer curas admirables, especialmente en heridas”. Fue doña Inés de Suárez la primera en conocer la gran variedad de hierbas medicinales de los mapuches, muchas de ellas de grandes propiedades, conocidas sólo por los machis “médicos” de los mapuches. Fue la primera española que conoció: *el palqui y su raspadura, el natri y sus hojas refrigerantes, el panque y sus raíces, el culén y su goma, el litre y la sarna, la pichoa y sus efectos, el canchan lahuén (la canchanlagua), que era el remedio universal de los indios. La botica de los indígenas era la naturaleza. Conocían de una manera prodigiosa el herbolario de su suelo y sacaban partido de sus hierbas, de sus flores, de los corpulentos árboles, de las cortezas de las ramas, de las raíces, del fruto de su germen, de las hojas y de los brotes mismos*”. (Ibíd: 2)



PEHUENCHE INDIANS.

Figura 73. Lamina de dibujo en el libro *The araucans*. Indígenas pehuenches cuyos atuendos y coloridos. Utilizados fueron descritos por Edmond Reuel Smith. Arreglos de los hombres en el pelo con cuentas de plata.



Figura 74 Frazada/pontro tejida por la artesana Juana Ñanculaf Marino en 1957 en forma muy compacta, ya fallecida. Fue confeccionada para uso doméstico. Comunidad Collahue. Las franjas son teñidas con anilina que se compraba en Temuco en la botica. En la década de los 60 y 70 estas frazadas fueron muy utilizadas en los hogares Santiaguinos y de otros sectores de Chile ya que no existía un comercio muy surtido de otro tipo de frazadas y sus valores eran baratos. Hecho que hoy ha cambiado, una frazada de características similares puede ser adquirida en \$130.000 o más sabiendo que siempre existe la diferenciación de precios para la gente del sector, para los turistas nacionales y para turistas extranjeros un valor más elevado aún.



Figura 75. Chal /Ükulla tejida por la artesana Fresia Tolol sector San Miguel. Truf Truf. Tintes mixtos. El naranjo es teñido con zanahoria y el fucsia con anilina, el amarillo con flor de aroma.



Figura 76. Trarilonko tejido por la artesana Lorenza Seguel Tralma. Padre las Casas Asociación de artesanas Gürre Kafe Pu Zomo. Con diseños (ñimines) característicos del sector perro, mujer, hombre, y el símbolo de la unión de las comunidades mapuches



Figura 77. Bolso con diseño de estrella y montañas en forma de zigzag la decoración de la correa es característica de diseño de bordes. Tejido teñido con anilinas.

VIII. Capítulo 8. Análisis de los datos

Los procesos de apropiación de la identidad étnica se configuran y construyen en base a prolongados procesos de apropiación de la propia cultura como lo señala Bonfil (Op. Cit 353).

Los procesos de apropiación de la identidad se relacionan en el caso de las artesanías estudiadas con la continuidad o recuperación de elementos claves en la constitución de identidad como son:

Recuperación de la palabra. Las artesanas hablan mapudungun, algunas de ellas más que otras. Utilizan los nombres de los elementos textiles en mapudungun o bien lo hacen en ambos castellano y su idioma.

Recuperación del conocimiento. La recuperación del conocimiento es la forma de organizar la tradición, costumbre en torno al tejido. Se han preocupado de continuar y recuperar las técnicas de lavado de la lana, hilado, tintura, armado del vitral, técnicas de urdimbre y tejido y técnicas de laboreo. No todas las artesanas saben tejer con diseños (ñimines), ni saben el significado exacto de los símbolos utilizados en los tejidos. Es una especie de conocimiento que para algunas ha caído en un olvido de la memoria con mucho deseo de retomar ese saber.

Recuperación de la memoria. La recuperación de la memoria es también la forma de organizar fragmentos de relatos dispersos de una familia que se desgrana en los procesos migratorios de las hermanas y hermanos que se van a la ciudad. En la expectativa de la vuelta y en la esperanza de mejores condiciones de vida. Se han preocupado de atesorar los diálogos con su padre o madre. Tienen activo el recuerdo de los cambios en la comunidad.

Recuperación del espacio. Las artesanas han sido capaces de mantener el lugar donde trabajan que es su hogar, y a su vez a las que les va mejor encargan tejidos a otras artesanas del sector, amplían el espacio laboral dentro de la misma comunidad. A su vez se desarrollan en el espacio de la casa destinado para instalar el telar (una pieza más retirada del resto de la casa o bien instalado en el centro de la casa o en el exterior de la casa cuando el clima lo permite, porque la mujer sabe que siempre tiene que estar disponible para los requerimientos de su grupo).

Recuperación de la identidad. En las artesanas más jóvenes hay una reapropiación del tejido mediante la innovación en diseños y formas. Se tejen cosas que antes no se pensaban, como boleros, faldas cortas de lana con flequillos y puntas con una serie de borlas y adornos adicionales. A estos

productos se les agregan colores innovadores. Amarillos, naranjos fuertes trabajados con anilinas, porque a las jóvenes clientas les gusta el color brillante según lo describe la artesana María Luisa Mena. Es esta una manera de reactualizar un uso en el presente.

En el trabajo de las artesanas se ponen en juego una serie de recursos de la cultura autónoma. El proceso textil implica la utilización de materiales, organización y conocimiento. Me parece que en este proceso de mantención y transmisión del arte textil se producen importantes procesos de resistencia.

Apropiación e innovación cultural por parte de las artesanas que son irradiados a sus hijos, sobrinos ya sea que vivan en las comunidades o los que han migrado, no solo a través del tejido sino a través de la costumbre de relatar, y hacer que la oralidad circule. La transmisión de la oralidad es el gran mérito de las mujeres artesanas. No todas las mujeres están abiertas y receptivas a los mitos e historias, sobre todo si no han sido narradas por personas cercanas a ellas en las cuales confían y las cuales han sido sus referentes de aprendizaje de su cultura. La experiencia subjetiva de la epifanía que encierran los mitos es personal, es producto de una actitud hacia la creencia. (Eliade,2001). Por ello hay relatos que son producto de una respuesta desconfiada a un relato mítico sobre llallin kuze (la araña tejedora). En mi afán de corroborar la historia que me había sido contado por otra artesana del sector. Se lo conté. Procedió a anotar el nombre de la mujer mapuche que hablaba de la araña sabía que enseñaba a aprender a tejer bien. La desconfianza adquiere la forma de la acción, de gatillar en ella un recuerdo más certero, más vivencial y menos narrativo así surge este relato que no es otra cosa que una forma de apropiación del conocimiento que encierra el tejido a través de la activación del recuerdo, mediante una reapropiación de una historia autobiográfica.

“Yo lo que me acuerdo de cómo tejía mi mamá es que ella contaba que después de almuerzo que ya era una hora en que estaban más tranquilas se iba con su mamá al otro lado de la casa, que era grande a una pieza donde estaba el telar y las cosas para tejer y allí se sentaban y conversaban y empezaban a tejer. Aprendía a la que le enseñaban y la que quería aprender, la que miraba y observaba. Su mamá le dijo: hija te voy a enseñar a tejer para que aprendas una profesión mapuche y te puedas ganar la vida. Y así fue mi mamá aprendió a tejer muy bien y mi papá vendía lo que hacía, se llevaba las cosas a venderlas al mercado, a Temuco, y apenas llegaba ya se vendían, era un trabajo bien hecho.

Lo que yo me acuerdo es porque yo la veía, me sentaba afuera al lado del fogón mientras ella preparaba el teñido, nos decía que no nos acercáramos mucho porque nos podíamos quemar, siempre nos cuidó mucho. Teñía con cosas de la naturaleza que estaban allí hojas, ramas, flores, espinas había unas flores como espinitas chicas de esas que se quedan pegadas a la ropa

esas las machacaba bien machacadas y las tiraba al agua, junto con la corteza de canelo que le raspaba mi papá y le echaba lacre que le compraba mi papá en la farmacia y con eso daba el tono rojo por ejemplo. La araña nada, no es la araña la que enseña a tejer, y no se toma ningún remedio para que de la habilidad, esa la habilidad viene de mirar a la madre de estar con ella y escucharle bien lo que dice. Yo la ayudaba, me gustaba pero nunca me intereso el tejido mismo, me gustaba hacer todo lo que se tenía que hacer antes de tejer o teñir la lana eso era bonito, en cambio mi hermana esa si aprendió, se quedaba más rato con mi mamá le ayudaba con el telar y así fue aprendiendo.

Por ejemplo me acuerdo que para hacer la frazada pontro, la mamá lo que hacía era que ponía cuatro sillas y mi papá las nivelaba, entonces allí se armaba el telar, se amarraba en las orillas con una lana y con un plato se iba estirando la lana. Si nosotras nos criamos así viendo a mi mamá trabajar y para nosotras era un juego, además le gustaba que yo le ayudara a ovillar porque era rápida y dejaba bien hecho el ovillo. Un buen ovillo no se hace rápido y al lote se va ovillando apretadito. La lana se ponía entre las dos manos abiertas esa era la medida para hacer las tiras de lana que después se ovillaban. Esas tiras se dejaban colgadas para después usarlas por eso todas las casas donde alguien teje siempre las va a ver colgadas.”(Inés Piutrin)

1. Fragmentos de relatos explicativos: Las cosas según la tradición

Esta fue una conversación que tuve con la artesana de Niágara en mi primer contacto por teléfono. La conocí en la Feria Internacional de artesanía organizada por la Universidad Católica y a su hijo que era el encargado del stand, me llamo la atención el tipo de tejido y los coloridos y me dijo que si viajaba por allá encargara lo que quisiera. Cuando hablamos de la posibilidad de encargar una manta cacique. Comenzamos así nuestro proceso de encargo:

“Lo que usted me está pidiendo, lo que usted quiere es la “manta cacique” no le decimos kula makuñ como usted dice se le dice no más “manta cacique” que es la manta tradicional que lleva el lonko o la persona distinguida, la mandan a hacer mucho la gente como tú, vieras tu como les gusta a la gente es que lo que distingue de afuera al mapuche. Este tipo de manta han ido a exposiciones afuera yo la lleve a la feria internacional de Sevilla. Lo que pasa es que la gente afuera le gusta ver las cosas tradicionales de nuestros antepasados, le gustan los colores, los diseños.

Sabe que pasa aquí lo que pasa es que la gente ha visto que se paga bien el tejido, claro siempre hay gente más mezquina que no quiere pagar pero la gente que sabe...y ve que las cosas están bien hechas paga por eso le digo

que la manta cacique la negra que le interesa a usted cuesta \$180,000 ese es el precio de la manta. Piense usted que a mí me han venido a encargarme mantas de todos lados, la gente conoce mi trabajo. La señora de Piñera (ex candidato a la presidencia) la conoce usted. Vino ella misma a hablar conmigo. La mando hacer en color rojo la quería pero más cortita. A la gente le gusta más cortita como hasta la cintura no larga como me dices tú, larga la usan los caiques. La gente de acá. A ella la manta le salió más cara eso sí. Quedo linda vieras como le gusto a la señora.

-¿Cuánto demoras en hacer la manta?

-¿Para cuándo la quieres?

-¿Cuándo puede ser?

Me demoro 2 meses y medio lleva mucho trabajo es teñido por amarra, conseguir la molla, mi hermana me ayuda a teñir porque no es así no más y te la puedo tener en dos meses. Lo que hacemos es que me das tu dirección y yo te la mando por Tour Bus ellos te la mandan directo a dejar a tu casa. Me mandas adelantado lo que quieras, porque yo confié en tu voz, te vi. Y si vamos hacerlo me dices y yo te la empiezo tu manta Déjame lo que puedas no más y cuando te llegue tu manta me mandas la otra que falta. También te la puedo tener antes.

-¿Cómo te lo mando, el dinero?

-¿Me la depositas en mi cuenta corriente del Banco del Estado anótala allí a nombre mío.

-¿Mira qué color la quieres? yo la hago en rojo y negro esos son los colores de la manta cacique- La quiero en negra y con la cruz escalonada

-Negra te queda bonita, ¿no la quieres con garfios mejor a la gente le gustan los garfios.- Qué son los garfios? -Es el ñimin de la serpiente es como la serpiente.-Sabes prefiero la cruz- ah Te gusta tradicional.-A que te refieres con tradicional.-Tradicional es como le gusta usarla a los viejos acá.-Si, dime me la puedes hacer teñido natural.-Claro con barro, eso si no te queda tan negra fuerte -Si así está bien.-Te digo porque a la gente le gustan los colores fuertes brillantes y me ha pasado una señora me encargo tinte natural rojo y tú sabes que ese tinte queda un tono rojo suave y después no le gusto. Entonces lo que quería la señora era el rojo teñido con anilina y no sabía ni ella.-No te preocupes me gustan los colores naturales no tan brillantes-Tu manta va a quedar así sabes, tradicional como tú la quieres.

El entendimiento de los colores es básico para las negociaciones de venta

Hola soy Fresia la llamó por los tejidos, me puede llamar de vuelta a mi celular.-Si dale-Hola como te va, como has estado? -Si bien gracias. Le tengo sus encargos de chales le tengo 12 le quiero mandar dos muestras de unos con mota que le van a gustar- ya que bueno, ¿de qué color?-Son blancos de lana natural, los otros son matizados en color pistacho, verde el olivo matizado

y verde matizado con maqui. Amarillos matizados. Y van azul -De que tipo de azul?- Azul matizado(el azul matizado es el verde-azul). (Conversación con artesana Fresia Tolol Truf Truf).

2. El silencio de la narración textil: Ausencia del caballo

No existe iconografía textil en el área Padre de las Casas y Vilcún en que este incorporado el caballo. El caballo está asociado a una cultura ecuestre a la época posterior a la dominación española. No existen diseños asociados al caballo, no es un icono que las mujeres deseen reproducir pues se enmarca en una narración de dominación. Esta narrativa de lo ecuestre está restringida al rito comunitario del nguillatún en el que se ofrendaba carne de caballo y se galopaba en círculos. El único diseño que se mantienen de una cultura ecuestre como lo fue la sociedad ganadera de los siglos XVIII y XIX (Bengoa, 2007:518) es la espuela y los chamantucos, tejidos sin diseños asociados a lo ecuestre, eran utilizados para poner como montura o debajo de la montura. En el sector no es comúnmente utilizado el diseño de la espuela. Predominan los diseños cosmogónicos de Tren Tren y Cai Cai Vilú y Lukutuwe.

3. El peso de la tradición : De las creencias mapuches hacia la conversión cristiana

La tradición es vivida por las mujeres con respeto pero no por ello niegan el peso que tiene y ha tenido para ellas y su familia guardar las tradiciones no solo en lo que se relaciona al tejido sino también al ámbito de las creencias.

“Desde niños los papas nos hablaban cosas, nosotros nos asustábamos. Porque siempre estaban hablando que se hacían males. Mi tía la hermana de mi papá era machi. Y ella dijo que alguien en la familia podía ser marcada y ser machi le dijo que mi mamá podía ser y en un machitún le dijo a mi hermana que ella iba ser la marcada y mi hermana rechazo porque dijo que ella no que ella tenía familia, que ella tenía que preocuparse de su casa .Lo que pasa es que ser machi es muy duro porque primero pasan un periodo largo en que se enferman y van para todos lados buscando mejora y no se encuentra entonces eso es que ya tiene que ser mach, y además van y pasan de casa en casa aprendiendo las enseñanzas de otras machi además se les cansa la cabeza porque todo va apareciendo en sueños, buscando remedios o viendo visiones

Esta Machi se hizo machi porque vio imagen de machi en el agua, a ella le hicieron una amarra de un pollo. (Eso pasa) hay brujería mala todo eso de hacer amarras, de hacerle males a otro, de mandarles enfermedad de mandar sequía y falta de abundancia. Machis hay muchas por el sector. Mi primo fui a ver una al sector de allá de la zanja.

Mi mamá que enfermó y murió. Mi papa no la quería llevar a hospital. Porque ellos mis papas creían mucho en las costumbres mapuches entonces remedio

de campo era lo primero que buscaban, después remedio pueblo, remedio médico. Mi papá se sentía tan encajonado entre una cosa y otra y hablo con una persona que le hablo todo en mapuche. Él fue a contarle a un amigo todo lo que le dijeron para ver si había entendido bien porque la misma machi le había recomendado llevarlo al hospital.

Y él se resistía tanto a eso.

Uno escuchaba tanta cosa de niño nosotros después no quisimos que ninguno se hiciera machi no quisimos que pasaran por eso ya nos fuimos acercando más a ser cristianos y a la palabra de mi Dios y de la biblia. Cuando una persona rechaza ser machi como fue el caso de mi hermana la marca se traspasa a las hijas o alguien más. Yo creo que a mi hermano se traspasó lo que pasa es que él es cristiano y todo el don espiritual se le da como cristiano, él tiene el don de lenguas y entra como en trance y se le da la palabra de la biblia". (Rosa Painequeo).

4. Elementos de la Identidad de género y tradición

La percepción de gente que no es mapuche es otra forma de perfilar la identidad étnica.

"ahora estas comunidades mapuches no son como antes los caminos están pavimentados, mucha gente tiene auto. Y las nuevas generaciones son distintas son más trabajadoras y eso se nota".

A su vez la identidad por contraste configura una pertenencia estructural hacia el grupo endógeno de afuera. Se configura por contraste los límites entre lo mapuche y lo no mapuche. Pero a su vez hay una configuración identitaria territorial interna en que se configura los grados y la intensidad de pertenencia étnica.

"Los de Truf Truf son más mapuches. Porque antes ellos andaban de vestimenta y además tenían muchas tradiciones. Hay muchas mujeres que cultivan sus hierbas y bajan a venderlas en canastos. Hace pocos años no más algunos se han llenado de cosas, autos, se han puesto más modernos también. En cambio aca en Collahue es distinto estamos más cerca casi al lado de Padre Las Casas y de Temuco entonces estamos acostumbrados a las cosas."(Rosa Painequeo)

La identidad instrumental asociada a las mujeres es otra forma de estructurar la identidad desde afuera.

"Lo que me molesta es la gente sobre todo las mujeres es que como si se disfrazaran de mapuche. Yo soy mapuche y no necesito andar llena de cosas para saber quién soy". (Rosa Painequeo).

4.1) La imagen de la estructura familiar

Los sentimientos primordiales sus lealtades afectivas étnicas con su familia de origen son muy fuertes y tienen gran incidencia en la forma de jerarquizar y ordenar su mundo valorico. *“mi padre me dijo que nunca vendiera la tierra, que no me peleara con mis hermanas por la tierra, que ayudará a mi hermano para que tuviera para el cultivo y los animales”* (Rosa Paniqueo) hay en este mandato de un padre muerto y ausente el peso de una lealtad, sentimiento profundo e indeleble que está en el centro de la identidad étnica de muchas tejedoras.

La madre aparece como una figura con otra fuerza energética y otro sistema de lealtades. Los silencios en la construcción de identidades étnicas femeninas se asemejan a las formas de construcción de relatos tan similares en sus cadencias a los relatos de mujeres urbanas no indígenas. *“ mi madre fue bien sabia y calladita no más pensó y le dijo a mi papa que vendiera toda sus joyas para que saliéramos adelante del problema económico que tuvimos, creo que le dio pena hacer eso pero lo hizo no más, nunca hablaba de eso”* (Rosa Paniqueo).

Las artesanas tienen claro la importancia de los roles dentro de la estructura familiar para reproducir su cultura. Tienen incorporado una forma complementaria de ayuda mutua entre hombre y mujer en beneficio de sus hijos, así como tienen incorporado la necesidad de ordenar el manejo de los dineros, de invertir en lo necesario, de no malgastar en trago, de renovar los animales e incorporar más, de tener para las semillas y el cultivo. De aprovisionarse cuando hay más abundancia y guardar cuando hay más escases. Las nuevas generaciones a juicio de algunas tienden a ser más consumistas pero siguen manteniendo sobre todo las mujeres aunque migren esta forma estructural de ser la que se preocupa por la visión del grupo.

4.2) El mandato rolico de la mujer: ser madre, ser machi, ser la contenedora de la cultura

Las disposiciones implícitas en las pautas culturales sobre lo que la mujer debe ser en el marco de su cultura no siempre son acatadas, hay dudas. Hay cuestionamientos por parte de algunas mujeres que las llevan a tomar otras decisiones a pesar del peso de la tradición. El fenómeno de la migración en la década del 40 y posteriormente en la década del 60 marco cambios no solo en la estructura familiar mapuche, sino también enfrente los procesos de tensión interna que para muchas mujeres se comenzaban a producir con su cultura tradicional. La entrevistada migro en 1962 a Santiago y desde entonces no solo ha ayudado a su familia económicamente sino que regresa periódicamente a ayudar en labores del campo como la cosecha, la venta de los animales, la venta de la lana entre otras. Hay en muchas mujeres sobre todo mayores un sentido de haber huido arrancado de la pobreza cuando fueron jóvenes, de no

haber sido una carga más para la familia, de intentar devolver prosperidad. Este hecho provoca fuertes tensiones en las mujeres mayores que migraron incluso en la manera en que sus propias hermanas que se quedaron las juzgan. Son tensiones que duermen en el relato profundo y adquieren la forma nostálgica del silencio.

“Se puede pasar una niña toda la vida preparándose para ser machi. Y hasta el final de su vida se le da la espiritualización. Yo sabía que tenía capacidades para sanar pero nunca quise porque implicaba mucho sacrificio. Además como me fui tan joven de la comunidad, yo quería otras cosas. No quería estar haciendo lo mismo y lo mismo. Me fui y siempre estaba pensando en mi gente eso me provoco un dolor tan grande. A lo mejor si me hubiera quedado me habrían presentado en el baile de machi. En el baile de machi se celebra ya la presencia de la nueva machi. Hay un choike, hay otro hombre y la vieja machi se le pone en la cabeza unos instrumentos, con campanillas y se baila y se baila hasta que la nueva machi entra en trance. Y cuando el hombre ya sabe que se convirtió en machi porque recibió la espiritualización ya esta lista”.

Mi hermano se le presentó el mal como una mancha roja en la mano, nadie se dio cuenta que esa era la forma de presentar el mal. Contratamos una machi y ella no pudo ayudarlo. Sabe usted que entre brujos se ponen a contrarestar hechizos y se tiran males los unos a los otros entre ellos se pueden llegar a matar, entonces la machi dijo que mejor buscaran a otra porque era muy fuerte el mal y le iba a afectar a ella pues le caería mucho mal. Buscamos otra y esa lo sano.

Le teníamos como una mesa llena de abundancias en estas abundancias había trago, mote, frutas de todo, se le ponen tejidos buenos, joyas de todo y le carneamos dos ovejas, una entera para ella se la llevo y la otra se consumio allí. Lo que hizo fue que a todos nosotros nos “señaló” con la sangre del cordero en la frente, nosotros también estábamos signados también para morir, para enfermarnos

Los cambios en el sistema de creencias a su vez también produjeron modificaciones en la cultura tradicional. Este es un sector donde hace décadas entro la iglesia evangélica. La cual paulatinamente gano adeptos dentro de las comunidades mapuches

“Desde niños los papas nos hablaban cosas, nosotros nos asustábamos. Porque siempre estaban hablando que se hacían males. Mi tía la hermana de mi papá era machi. Y ella dijo que alguien en la familia podía ser marcada y ser machi. Le dijo que mi mamá podía ser y en un machitún le dijo a mi hermana que ella iba ser la marcada y mi hermana rechazo porque dijo que ella ella tenía familia, que ella tenía que preocuparse de su casa. Lo que pasa es que ser machi es muy duro porque primero pasan un periodo largo en que se enferman y van para todos lados buscando mejora y no se encuentra entonces

eso es que ya tiene que ser machi, y además van y pasan de casa en casa aprendiendo las enseñanzas de otras machi además se les cansa la cabeza porque todo va apareciendo en sueños, buscando remedios o viendo visiones.

Esta Machi se hizo machi porque vio imagen de machi en el agua, a ella le hicieron una amarra de un pollo (eso pasa) hay brujería mala todo eso de hacer amarras, de hacerle males a otro, de mandarles enfermedad de mandar sequía y falta de abundancia. Machis hay muchas por el sector. Mi primo fue a ver una al sector de allá de la zanja.

Mi mamá que enfermó y murió mi papá no la quería llevar a hospital. Porque ellos mis papas creían mucho en las costumbres mapuches entonces remedio de campo era lo primero que buscaban, después remedio pueblo, remedio médico. Mi papá se sentía tan encajonado entre una cosa y otra y hablo con una persona que le hablo todo en mapuhe el fue a contarle a un amigo todo lo que le dijeron para ver si había entendido bien porque la misma machi le había recomendado llevarlo al hospital Y el se resistía tanto a eso.

Uno escuchaba tanta cosa de niño nosotros después no quisimos que ninguno se hiciera machi no quisimos que pasaran por eso ya nos fuimos acercando mas a ser cristianos y a la palabra de mi Dios y de la biblia. Cuando una persona rechaza ser machi como fue el caso de mi hermana la marca se traspasa a las hijas o alguien mas yo creo que a mi hermano se traspaso lo que pasa es que el es cristiano y todo el don espiritual se le da como cristiano, el tiene el don de lenguas y entra como en trance y se le da la palabra de la biblia”.

4.3) Espacios de construcción de género

Los espacios de construcción de género no solo se dan en el proceso de abastecimiento de materiales sino también en la cotidianidad, en el espacio que la mujer ocupa dentro de su familia. A su vez los procesos de negociación de los productos son espacios de emergencia de reivindicaciones personales de sueños y logros.

“Me gusta sí que me regaloneen, mi viejo se levanta tempranito a prender el fuego.....a él le gusta juntar la leña y le va echando yo me quedo un ratito más en cama después calentamos el agua y conversamos mientras comemos el pancito. Yo a veces amaso otras veces compro. Él me apoya harto en lo que hago le gusta mi trabajo y sabe que es importante para los dos”.

“Uso harto ramas para teñir hay que organizarse se recogen todo el año y se dejan guardadas para tener. Por ejemplo el hollín lo encargo aquí cerca hay gente que vende hollín lo sacan de sus casas no más van recogiendo lo que se junta en el techo. A mí me gusta teñir a otras no les gusta porque hay

que tener harta paciencia. Una se sienta y si lo hace con tiempo va conversando mientras tiñe. Aquí me acompañan me van moviendo la lana, de apoco va tomando el color a veces son dos horas un poco menos un poco más depende. Uno en esos ratos se concentra y piensa tantas cosas”.

“Yo hace ya muchos años que tejo y vengo a vender acá abajo (afueras de Feria Pinto) a veces me acompaña mi hija, a veces vengo sola. No es fácil pero hay que hacerlo hay que vender sobre todo cuando una es sola y no tiene quién le de”.

5. Desprendimiento de símbolos de identidad étnica: La vestimenta indígena versus la necesidad. Un acto de lucidez

“Hace mucho tiempo algo nos hicieron, un mal los vecinos los Lines, así es la envidia. Yo era jovencita mi papá me acuerdo llevo y le dijo María (a mi mamá) escuchases algo, habían unas ramas cortadas en el deslinde del sitio y mi papá le dijo que habían echado un remedio parece, le preguntaba no escuchaste como sonar el cultrún. Mi papá le dijo que nosotros no estábamos dormidos entonces empezaron a hablar más despacio. Le dijo mi mamá cállate viejo no hables ni pienses cosas así. Después de eso los animales se empezaron a enfermar se morían y no se podía comer la carne era una enfermedad que le llaman algo así como la picana no me acuerdo. Y mi papá quemaba los animales muertos y después hacia una fosa y los enterraba. En este tiempo fue que mi mamá decidió por su buena manera de pensar sacarse su vestimenta indígena. Le dijo a mi papá que no la iba a usar más porque era muy cara de reponer, la falda esa con una franja era linda como se veía mi mamá. También decidió vender el collar grande que se ponía a veces (trapelakucha), los pinchos (tupus), una pulsera y sus anillos (yüwülkuwü) y uno que se usa en la frente (trarilongko) un collar con monedas todo de plata lo único que se dejó fueron unos aritos como canastitas (chaway) que me los heredo en vida antes de morir y ya mis hermanas están peleando por esto. Mi papá llevo todo eso a una casa de empeño en Temuco y lo vendió. Entonces yo digo que mi mamá pensó bien porque le decía a mi papá vendamos todo esto ahora y lo usamos para los chiquillos, para comer, para comprar semilla. Con eso vivieron por un buen tiempo hasta que mi papá se le arreglo un poco la situación. Me acuerdo cuando murió mi abuela fuimos a su casa ya después y estaba mi tío hermano de mi mamá el “diablo diente de oro” le decíamos porque era bien huachaca le gustaba tomar y preocupado de la plata así altanero. Viajó para la Argentina y se puso un diente de oro entonces ya con eso creía que era más que nosotros. Un día así borracho mal educado como era, le dijo a mi mamá: a si María es que trajiste la carreta para llevarte la máquina de coser y todas las joyas. Yo no aguante y le dije ni se le ocurra yo voy a trabajar para darle a mi mamá una máquina de coser y lo que necesite.

Que no somos cualquier cosa, somos gente profesional le dije porque habían unos sobrinos en esa época estudiando en Santiago. Yo me fui a trabajar a Santiago.... Los aritos de la mamá los tengo guardados hace años y ahora los quiero usar. Son como unas canastitas bonitos. Como que ahora les tome más valor". (Rosa Painequeo)

Los relatos de identidad étnica también están ligados al despojo de los símbolos tradicionales y duermen en el silencio de la oralidad no contada. En la década de los sesenta el relato del despojo de las vestimentas, en este caso, no es un relato vivido en forma dramática es un relato que encierra el concepto de buen juicio, capacidad de sortear la dificultad, inteligencia de la madre para sacar adelante a su grupo familiar. Este relato, esta concepción del buen juicio de la mujer está presente fuertemente en la identidad étnica de la mujer. De saber cuándo es tiempo de replegarse y después de volver apropiarse de lo que les pertenece como una forma de recuperar la autonomía étnica..

La cultura tradicional muchas veces se valora desde la distancia, después de mirar retrospectivamente los elementos que mientras se estaba imbuido en la comunidad eran tan cotidianos que no se dimensionaban en importancia.

"Es algo que pienso y pienso...como no íbamos a saber mi hermano y yo en ese momento (cuando eramos jóvenes) que todo lo de la mamá iba a tener a valer tanto, las joyas en plata, los tejidostodo eso se lo metimos en la urna cuando murió. No queríamos recuerdos...."

Las apropiaciones de las formas correctas de decirle a las cosas y hacer las cosas, lo que afirman es la forma practican y común de hacer las cosas. Es un acto de reforzamiento de la tradición.

Me preguntas tú de donde saco la molla molla así le digo yo, para ponerle al tejido con amarra. Mire eso no lo saco yo, lo compro me lo venden muy caro a 8 mil y hasta 10 mil pesos si se ponen negociantes también. Eso lo sacan allá del bajo cerca de la costa de allá lo traen y esta acumulado en el río, en el lecho del rio allí se junta. Ahora porque mi Dios decidió ponerlo allí eso si no se. Usted sabe que él pone como quiera las cosas de la naturaleza y así hay que aceptarlo, la naturaleza da y uno agradece lo que le da".

Los procesos de negociación de los tejidos son espacios de emergencia de reivindicaciones personales de sueños y logros. Estas transacciones suelen involucrar una serie de habilidades de rescatar lo que al cliente le gusta. Sin duda la labor textil conlleva una capacidad adicional para negociar a un precio percibido como justo para lo que constituyen variables fijas en el proceso productivo, el tiempo, el tipo de tejido y lo apretado del tejido en el caso de los chales y mantas. En el caso de las puntas es algo que gusta mucho de vender, involucra menos tiempo y menos lana, un tejido más distendido en el que no

hay mucha cabida para medidas establecidas por las clientas y menos para pedir colores como los llaman “difíciles”.

“Sabe porque he subido el precio de las puntas, esta cara la lana 7 mil el kilo y además lleva tiempo hacer los chales, me estoy dedicando más a las puntas las tejo con horqueta y es más rápido. Me toca mucho trabajo tengo que cuidar a la niña, tengo que hacer las cosas de la casa y a mí me gusta tejer tranquila no que me estén interrumpiendo a cada rato. Así uno se puede concentrar. A mí si tejo me gusta estar harto rato, pensar mis cosas, no sé cuándo tejo estoy como en otro lado no pienso en las preocupaciones, es como un momento mío no más en que me acuerdo de cosas”. (Margarita Painen)

Los relatos dan cuenta de opciones, decisiones tomadas, de gustos, de caminos emprendidos hacia un lado y no hacia otro. Quedarse en las comunidades ha sido también para muchas de ellas seguir reelaborando una tradición en el imaginario personal y colectivo (de sus familias extendidas).

“Mi hermana siempre se quiso ir. Vivir solas mujeres en el campo es peligroso aquí pasaron muchas cosas. Pero yo no quería dejar esto, que iba ir hacer lejos donde no conocía a nadie. Mi mamá no quería que se fuera. Mi hermana se fue jovencita tenía como 18 años parece y mi mamá casi se enfermó, vivía pensando en mi hermana, en esa época no habían celulares como ahora, era más difícil comunicarse, la extrañaba.” (Maria Mena)

6. Círculo íntimos de tejedoras y círculos ampliados

Lo que llamo “circuitos íntimos” de tejedoras son las tejedoras de confianza de la tejedora principal, generalmente son familiares. Y los “círculos ampliados” están constituidos por tejedoras del sector o fuera del sector que actúan como proveedoras de la artesana principal sobre todo cuando los pedidos son muy grandes y exceden las 10 unidades.

“La cosa es que uno tiene que saber con quién trabaja, yo trabajo con una hermana, mi cuñada y una nuera, cuando yo no alcanzo a tejer los encargos, que a veces son muchos, la otra se hace cargo y así. Trato de tener siempre hartos tejidos porque las clientas que ya la conocen a uno le van pidiendo. Recibo muchos pedidos de clientas de Santiago que como conocen mi trabajo me encargan por teléfono y se los envió a través de encomiendas, aquí todo funciona por la confianza, sino hay confianza no puedes hacer negocio”. (Matilde Painemil, sector Niagara)

“Cuando es mucho o estamos ocupadas con otras cosas mando a tejer a gente del sector, eso si te corres el riesgo que haya como mala energía, y que después sea difícil vender lo que mandaste hacer, porque pasa que hay gente que hace las cosas con mala voluntad y entonces es muy difícil vender eso,

Como que esos productos van quedando van quedando. Entonces uno tiene que tener mucho ojo y cuidado a quien le manda hacer las cosas.”

7. El color: Categorías culturales

Fragmento de relatos procesos de comercialización: la importancia de los códigos de color

*Sabes yo tantos años trabajando en el tema de la lana y los tejidos especialmente los chales que es a lo que me dedico he aprendido que no hay un color igual a otro cada experiencia de teñido natural te va dando un tono distinto te acercas al color pero exacto... exacto es muy difícil. Por eso cuando encargas pedidos grandes si quieres todos los verdes iguales o los amarillos por ejemplo hay que tratar de que te lo tiñan y tejan con la misma lana. (Carolina Ferrer, dueña Tienda Ûkulla). El concepto de las artesanas de que hay un teñido perfecto existe. Es como una lucha para obtener los tonos que deseas. Los colores óptimos esto se designa con la palabra *tuy*. “En teñidos naturales más que del color hay que hablar del matizado. Matizado con verde, matizado en azul. Me preguntas porque trabajo con tejidos elaborados con tintes naturales. En lo personal me encantan, los encuentro más puros además a las clientas que tengo les gustan mucho más que los tonos fuertes que tu dices con anilinas”. (Carolina Ferrer)*

Hay artesanas del sector Padre las Casas que tiñen todos los colores en tintes naturales por dos motivos principales; por un tema de gusto y por un tema de escasos recursos. Las anilinas salen caras e implican viajes especiales a su compra que a veces encarecen los escasos presupuestos que manejan algunas artesanas,

8. La construcción del espacio y los desplazamientos.

Los desplazamientos espaciales de las artesanas en su círculo de producción e intercambio textil constituyen parte de la cotidianidad de las artesanas y por tanto son un elemento en su construcción étnica de género.

Circuitos de abastecimiento- son regionales dentro de la comuna obtienen todo lo necesario para tejer, la lana, las anilinas, la molla molla, los telares semi-industriales y las ruecas. En el caso de una de las artesanas que tiene mayor demanda y reconocimiento encarga los productos de teñido a Santiago, los compra en un lugar específico. Para ella gran parte del éxito de su producción textil está basada en los colores de los tejidos que tienen que ser de todas maneras fuertes y eso se logra solo con anilina, hay una construcción

clara de lo que es aprobado por ella como auténticamente mapuche y eso es colores fuertes y luminosos.

Círculos de circulación e intercambio comercial de los tejidos- Estos desplazamientos de los tejidos que en ocasiones van acompañados por desplazamiento de las artesanas constituyen la vinculación de las artesanas con el mundo fuera del espacio privado del hogar y la comunidad , el espacio público adquiere las características de establecimiento de relaciones comerciales con contextos regionales como el mercado de Temuco, relaciones comerciales y desplazamiento para participar en las ferias locales de Imperial y Villarica. Relaciones interregionales, que se establecen generalmente con otras mujeres clientas que hacen sus encargos desde Santiago, las relaciones que se establecen con clientas que las visitan en su casa para hacer encargos de exportación. Las relaciones que se establecen cuando las artesanas viajan a Santiago para participar de las ferias artesanales y afuera de la región, relaciones internacionales comerciales y de reconocimiento social en ferias de Perú y Sevilla.

8.1) Igualando los precios de mercado

Sabe que ahora voy a subir el precio de los chales porque sale muy cara la lana los voy a dejar a 12 mil. Eso cobran por aquí. Pregunte no más Es muy poco lo que se gana por chal en un kilo de lana salen dos chales y el kilo de lana me sale a 7 o 8. Las puntas las estoy dejando en 8 las grandes esas alcanzan a cubrir entera y las puntas chicas para las niñitas o lolas a 4mil

-Pero están caras las puntas grandes

-Se ríe...tu encuentra...

-Si Margarita encuentro

-Mira piensa que están tejidas con horqueta y otras a palillo, uso los palillos de cobre que esos si son buenos me los hace mi viejo, no tejo con los otros de plástico o madera

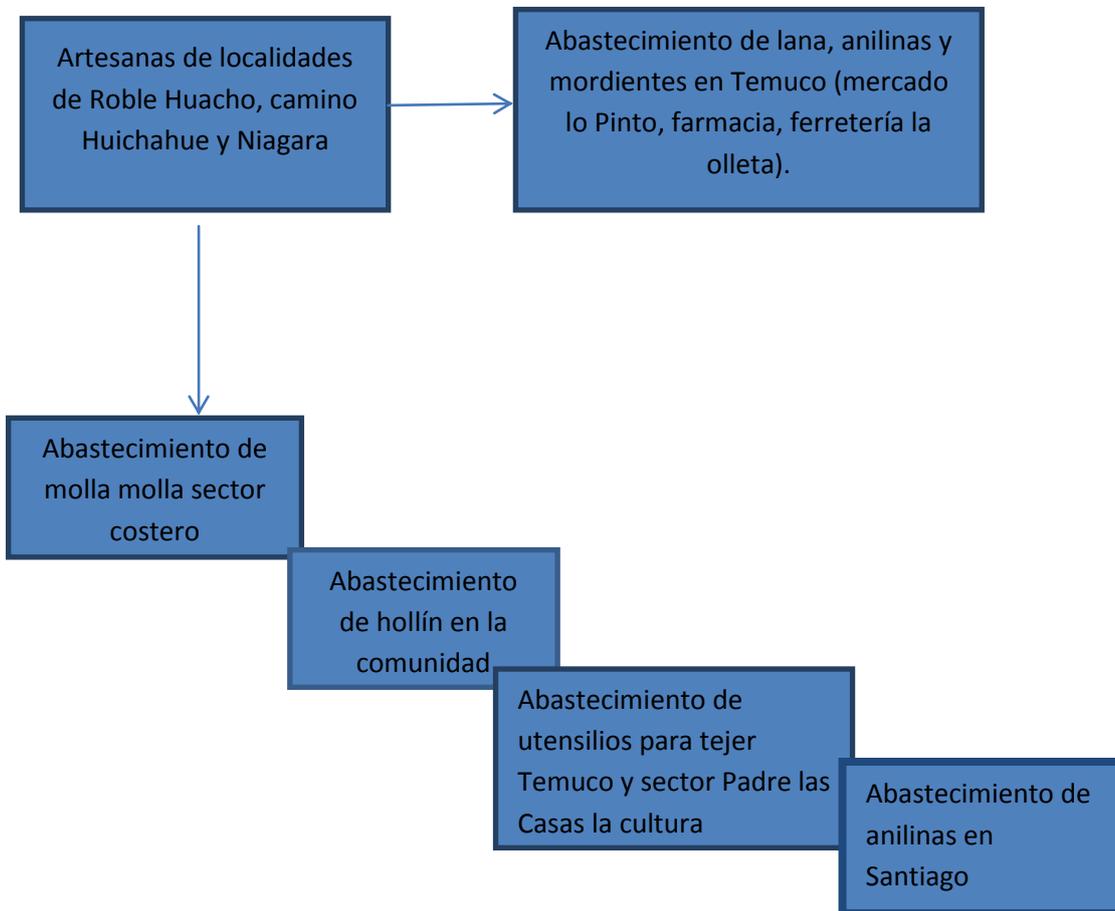
El tejido con horqueta queda más suelto a muchas artesanas les gusta tejer con horqueta porque se vende bien e implica un trabajo menos tedioso que el tejido a telar.

Los tejidos con horqueta los hago de lana también teñida con tintes naturales. Los que te estás llevando son teñidos con corteza de canelo, por eso dan ese tono tan matizado, con añil.

Las transacciones suelen involucrar una serie de habilidades de rescatar lo que al cliente le gusta. Sin duda la labor textil conlleva una capacidad adicional para negociar a un precio percibido como justo para lo que constituyen variables fijas en el proceso productivo, el tiempo, el tipo de tejido y lo apretado del tejido en el caso de los chales en el caso de las puntas es algo

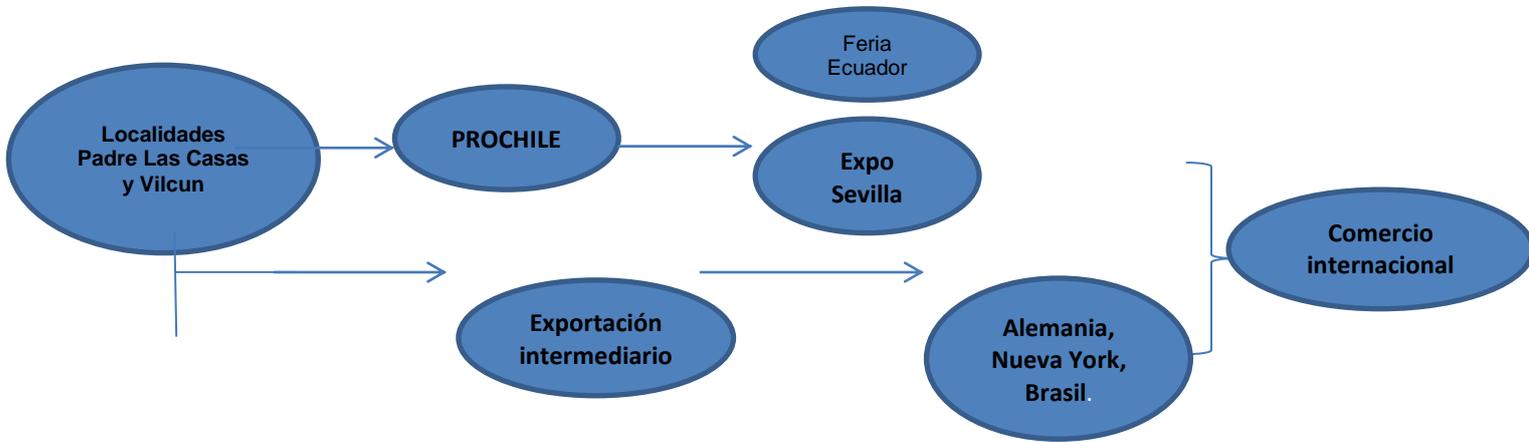
que gustan mucho de vender involucra menos tiempo y un tejido más distendido en el que no hay mucha cabida para medidas establecidas por uno y menos para colores similares

8.2 CIRCUITO DE ABASTECIMIENTO

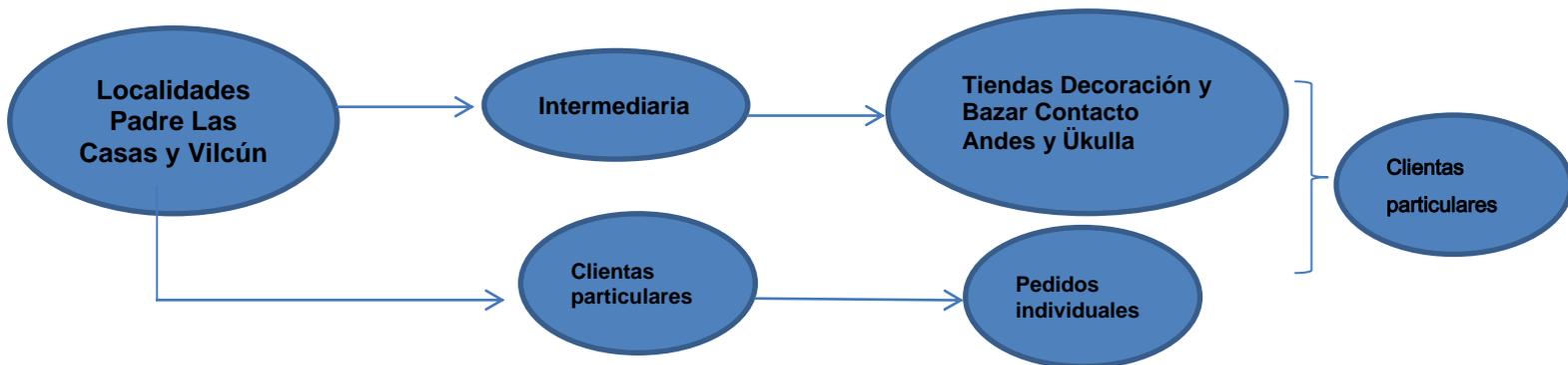


8.3 CIRCUITO DE INTERCAMBIO COMERCIAL

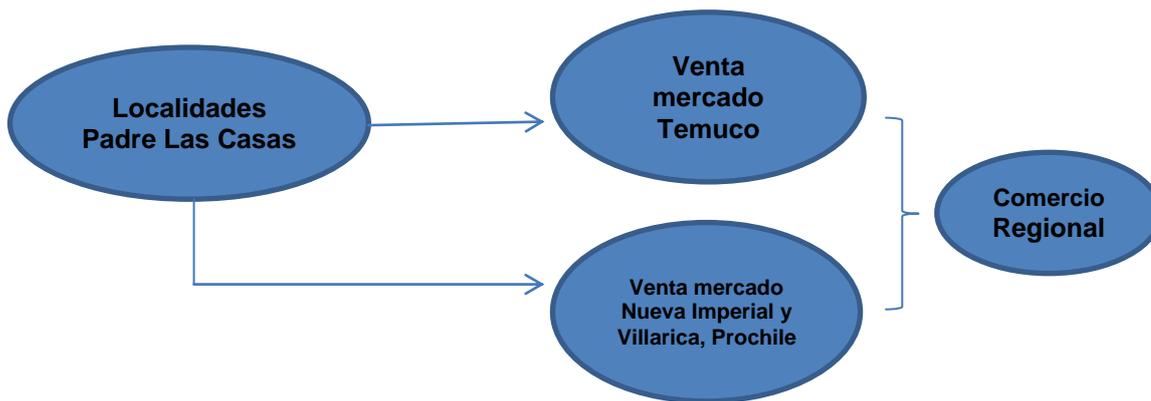
Comercio Internacional

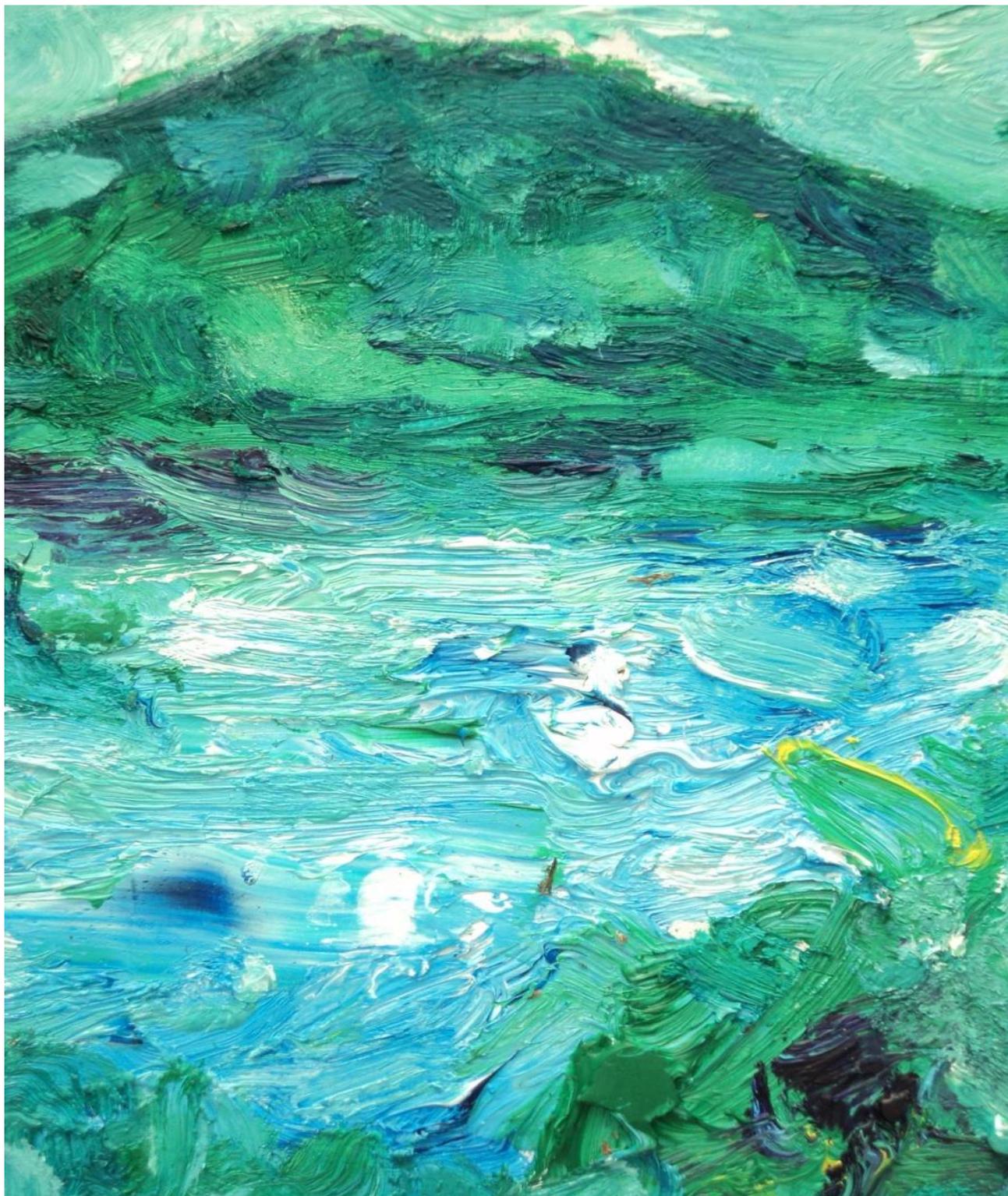


8.4 COMERCIO REGIÓN METROPOLITANA



8.5 COMERCIO REGIONAL





XI. CAPÍTULO 9. CONCLUSIONES

La cuenca del río Cautín fue un importante centro textil, como lo atestiguan los hallazgos del complejo cultura Pitrén y El Vergel. Se mantuvo esta tradición hasta el día de hoy en forma ininterrumpida. Existen modificaciones desde el periodo precolombino hasta la actualidad. Ellas son cambios en la obtención de la lana de los camélidos. Se comienza a utilizar lana de oveja introducida en el sector. Existió un cambio en la forma de teñir de los tintes naturales se incorpora la anilina tempranamente en 1857. Hoy en día una parte no menor de las artesanas utilizan solamente el tinte natural, otras lo combinan y otras solo tiñen con anilinas. Décadas atrás se introdujeron especies no nativas que hoy en día se utilizan para obtención de tinturas, a su vez los huertos caseros con sus hortalizas sirven para extraer tintes naturales para teñir la lana.

Una de las consecuencias de la invasión inca a territorios fue que se produjeron intercambios de diverso tipo entre ellos me parece que la evidencia de la influencia inca en los textiles mapuches en lo que a geometrización de los diseños se refiere es evidente. Motivos incaicos como estrella de ocho puntas, motivos escalonados dobles se utilizan en los tejidos mapuches como parte de una iconografía propia.

Los grandes cambios en el uso del color y lo que denominamos el universo cromático de los tejidos mapuches se produjo sin lugar a dudas con la introducción de las anilinas a Chile durante el siglo XVII. Esto trajo un cambio profundo pues las gamas de tonalidades que otorgaban los tintes naturales no tenían la misma intensidad de colores y luz de lo que permitieron las anilinas que dieron a los tejidos mapuches un cromatismo totalmente distinto. Entendemos que lo que algunas artesanas tradicionales llaman lo auténticamente mapuche tiene fecha y datación en este hecho de la introducción y uso generalizado de la anilina en los tejidos mapuches, hecho que se ha continuado a través del tiempo en el sector estudiado. Por otro lado observamos un cambio en los diseños por desuso e introducción de nuevos elementos en la faja femenina, un cambio en el uso del color y un desplazamiento de colores que fueron característicos de un periodo post República como el rojo tenue, el verde nilo o llamado por las artesanas verde pistacho, verde oscuro, verde claro y naranja y un uso más frecuente en la actualidad en el sector del rojo fuerte, el negro azabache o negro oscuro, el verde oscuro y el blanco.

Otro hecho a destacar es que el teñido de la lana es con calor, no como en culturas mesoamericanas que se utiliza teñir en frío. Existe una continuidad en la forma de teñir la lana desde la conquista hasta la actualidad desde que se introdujo la olleta de fierro se tiñe lana en ella hasta ahora, los recipientes que

tienen un gran uso son los tarros de lata de alimentos que una vez utilizados son reusados para teñir lana. Son los preferidos por muchas artesanas pues señalan que permiten buenas tonalidades.

El uso del witrál es extendido en todo el sector: Hace aproximadamente dos décadas atrás y con mayor insistencia en la actualidad se utiliza el telar semindustrial confeccionado por los hombres de las familias de las artesanas, tiene gran aceptación como forma de agilizar la producción textil. Sin embargo varias artesanas reconocen que se pierde la factura apretada que solo logra dar el telar tradicional. En cuanto al hilado se siguen utilizando las torteras y el huso, este es un rasgo que se ha mantenido en el tiempo desde el surgimiento del tejido en los grupos de la cultura Pitrén. A su vez se ha introducido la rueca desde hace más de tres décadas y por lo general las artesanas que tienen más producción y un rango de clientes más amplio y exposiciones mayores manejan ambas cosas la rueca y el huso con la tortera, así como el witrál y el telar semindustrial.

Existen diferencias entre las artesanas del sector que no pertenecen a asociaciones. Las que tienen una marcada preferencia por los tintes naturales por lo general señalan tener una red de clientas más acotada, se desplazan solo dentro del sector, sin participar de ferias regionales o interregionales y menos de encuentros internacionales. Señalan que el tinte natural es algo que las vincula con su entorno y al mismo tiempo les permite abaratar costos en la producción textil. Para ellas el desafío de la obtención de gamas de colores apropiadas es permanente. Por lo general este grupo de artesanas no realizan diseños en sus tejidos. Varias de ellas desearían elaborarlos. Pero no todas saben. El mundo de este grupo de artesanas está más circunscrito al ámbito privado, de la casa y la reproducción de una forma de vida sustentada en el autoconsumo y orientada al cuidado de los hijos y la adquisición de los medios económicos para asegurar la viabilidad familiar.

Por otro lado las artesanas que tiñen con anilina en el sector manejan la elaboración de diseños, a su vez tienen una red ya activada de clientas no solo en el sector sino en la Región, y lugares como Chiloé y Santiago. A su vez tienen varias clientas que acuden a sus propias comunidades a encargarse de pedidos para exportar a países como Alemania, Estados Unidos y Brasil. Son artesanas que han participado de distintos encuentros de textilería, tienen un nombre reconocido ya como artesanas tradicionales mapuches. A su vez ellas mandan a tejer a artesanas del sector cuando los pedidos exceden su tiempo. Para estas artesanas lo auténticamente mapuche es el tinte con anilinas. A pesar que también tiñen con tintes naturales prefieren la fijación del color de las anilinas y los tonos brillantes y luminosos que entregan a los tejidos. Estas artesanas logran articular una red mayor de producción familiar en torno al tejido. Para estas artesanas la actividad textil es la principal fuente de ingresos

familiares y logran para toda su familia un ingreso permanente que les permite la adquisición de bienes y la mejora considerable de sus condiciones de vida.

La identidad étnica de la mujer mapuche se perfila en el conocimiento acabado de su entorno, de la flora y sus usos para el teñido así como dominio de los usos medicinales. A su vez Los sueños son una forma importante de adquisición de conocimiento textil y de apoyo para las artesanas. El tejido constituye un espacio propio de la mujer desde allí ella es capaz de lograr transitar entre el mundo de lo privado al mundo familiar, comunitario y más allá. Logra constituir un espacio de producción y reproducción de la economía familiar que es apoyado por los miembros de la familia quienes valoran la tradición y conocimiento que este conlleva. Las artesanas tanto que tiñen con tintes naturales y anilinas tienen muy claro la importancia de mantener y perfeccionar su oficio como una forma de hacerse parte de la difusión de su cultura y una forma de conservar el conocimiento adquirido de generaciones anteriores dentro de la familia y transmitirlo a las nuevas generaciones. Estas apropiaciones culturales constituyen la esencia de la identidad de las artesanas. Finalmente cabe destacar el hermoso y valioso trabajo que realizan las artesanas como sostenedoras de la cultura en actos cotidianos de persistencia. El tejido a mi juicio se inscribe como un gran acto de resistencia de la identidad de género y étnica. Padre las Casas, Roble Huacho, Tres Cerros y Truf Truf sin duda constituyen un importante sector textil mapuche con características propias.

BIBLIOGRAFÍA

Agüero P. Carolina. 2000. "*Las tradiciones de tierras altas y de valles occidentales en la textilera arqueológica del valle de Azapa*". En *Chungará, Revista de Antropología Chilena*.

Agüero Carolina y Cases Bárbara. 2004. "*Textiles teñidos por amarras del Norte Grande de Chile*". En *Estudios Atacameños*, N°27, p 117-138.

Alberti Giorgio y Meyer Enrique. 1974. "*Reciprocidad e intercambio en los Andes peruanos*" Instituto de estudios Peruanos. Lima, Perú.

Araos Boussac, Isabel Margarita. 2010. *Urdiendo el pasado y el presente: la transmisión del saber en las tejedoras mapuche del Lago Budi*. Santiago de Chile: Escuela de Antropología, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Tesis para optar al Título de Antropólogo y al Grado de Licenciado en Antropología Social. 167 pp. CD.

Aravena, Andrea. 2005 "*Etnicidad y política en América latina: Relación entre políticas indigenistas e identidades indígenas*" Enfoques sociológicos, Serie Contribuciones. Universidad de Concepción.

Arizpe Lourdes 1989. Hacia una teoría de la migración femenina: La estratificación social agraria y el éxodo de mujeres rurales en América Latina. En: *La mujer en el desarrollo de México y de América latina*. 217-240. Centro Regional de Investigaciones multidisciplinarias, UNAM. México.

Barabas, Alicia. 2003 "Diálogos con el territorio: simbolizaciones sobre el espacio en las culturas indígenas de México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.

Bartolomé, Miguel Alberto. 1997 "*Gente de Costumbre y gente de razón: las identidades étnicas en México*" Editorial Siglo XXI.
2006. "*La etnogénesis: viejos actores y nuevos roles en el escenario cultural y político*" en *Procesos interculturales*. Siglo XXI Editores, México.

Benavente, Antonia. 1985. *Reflexiones en torno al proceso de domesticación de camélidos en los valles del centro y sur de Chile*. Boletín del Museo Regional de la Araucanía.

Benet Stevenson, William. "Narración histórica y descriptiva de veinte años de residencia en Sudamérica" Quito, Ediciones Abya-Yala.

Bengoa, José. 2007. *La emergencia indígena en América Latina*. Segunda edición. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.

2007. *Historia de los antiguos mapuches del sur. Desde antes de la llegada de los españoles hasta las paces de Quilín*. Santiago de Chile: Catalonia.

2003. *Arqueología del racismo en América Latina*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Separatas.

Berenguer R. José. 1998. "La iconografía del poder en Tiwanaku y su rol en la integración de zonas de frontera". En Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino. p 19-37.

2000. "Tiwanaku Señores del Lago Sagrado". Santiago: Editorial Museo Chileno de Arte Precolombino.

Boccara Guillermo. 2002. *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (siglos XVI-XX)*. Quito, Ecuador.

Bonacic, Cristián. 1991. "Características biológicas y productivas de los camélidos sudamericanos". En revista Avances en Ciencias Veterinarias, Vol.6, No.2, julio-diciembre 1991. Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Veterinarias y Pecuarias.

Bourdieu, Pierre.2000 "La distinción. Criterios y bases sociales del gusto". Taurus. Santa Fe de Bogotá.

Cajías, Martha. Circa 1997. *Colores perdurables, colores efímeros. Los mordientes o fijadores en el proceso de teñido con tintes naturales*. La Paz. Disponible en Internet: http://www.artesaníasdecolombia.com.co/documentos/documentos_pub/pcajias.htm

Campos, Luis. 2008. "Antropología, ciencias sociales e interculturalidad", en Relaciones interétnicas en pueblos originarios de México y Chile. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

2002. "La problemática indígena en Chile. De las políticas indigenistas a la autonomía cultural". En Relaciones interétnicas en pueblos originarios de México y Chile. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Revista de la Academia No. 7 02 pp. 39-58.

Cardoso de Oliveira, Roberto. 2007 "Etnicidad y estructura social" Centro de Investigación y Estudios Superiores de Antropología Social: Universidad Autónoma Metropolitana: Universidad Iberoamericana. México.

Castro, R. Victoria. 1992. "Nuevos registros de la presencia inka en la provincia del Loa, Chile". En *Gaceta Arqueológica Andina* Vol. VI N° 21 pp. 139-154.

Comité Nacional de Conservación Textil. 1994. *Boletín del Comité Nacional Textil*, Santiago de Chile, No.2, Año 1994.

Comité Nacional de Conservación Textil. 1998. *Boletín del Comité Nacional Textil*, Santiago de Chile, No.3, Año 1998.

- Coña, Pascual. 2002 "*Testimonio de un cacique mapuche*". Editorial Pehuén
- Curaqueo, Domingo. 1975. *Algunas formas culturales del pueblo mapuche*. En "Antropología. Nueva Época. No. 2 1975". Santiago de Chile: Universidad de Chile. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas. Pp. 41-52.
- Decoster, Jean Jacques. 2005. "*Identidad étnica y manipulación cultural: La indumentaria inca en la época colonial*". En *Estudios Atacameños N° 29*. Pp. 163-170.
- Delgado Josep María. s/f "*La integración hispanoamericana en el mercado mundial (1797-1814)*". Universidad de Barcelona, España.
- Didi-Huberman George. 2008. "*Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*". Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Dillehay, Tom D. 1990. *Araucanía: presente y pasado*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
2004. "*Monte Verde: Un asentamiento humano del Pleistoceno tardío en el Sur de Chile*". Santiago de Chile: Editorial LOM.
- Espinoza M., Fanny y María Luisa Gruzmacher G. Compiladoras y editoras. 2002. *Manual de Conservación Preventiva de Textiles*. Santiago de Chile: Comité Nacional de Conservación Textil, Proyecto Catastro del Patrimonio Textil Chileno; DIBAM; Fundación Andes.
- Esteva Fabregat, Claudio. 1993. "*Cultura, sociedad y personalidad*". Segunda edición, corregida y aumentada. Barcelona: Anthropos.
- Espósito, María. 2004. "*Arte Mapuche*". Buenos Aires: Editorial Guadal.
- Fiadone E. Alejandro. 2003. "*El diseño indígena argentino: una aproximación estética a la iconografía precolombina*". La Marca Editora. Buenos Aires.
- Focacci, Guillermo. 1981. "*Descripción de un cementerio incaico en el Valle de Azapa*". En *Revista Chungará*, N°72008; Informe de la Comisión Histórica y Verdad de Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas.
- Geertz Clifford. 2003. "*La interpretación de las culturas*". Editorial Gedisa, Barcelona.
- Grebe Vicuña, María Ester. 1990. "*Cosmovisión del mundo mapuche. Aspectos antropológicos-sociales*". En *Culturas indígenas de la Patagonia*. Barcelona: Turner Libros.
1998. "*Culturas indígenas en Chile: un estudio preliminar*". Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- Grebe et al. 1972. "*Cosmovisión mapuche*". En *Cuadernos de la Realidad Nacional*. Número 14.

Grez, Toso Sergio. 1999 "De la regeneración del pueblo" a la huelga popular génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile". Ril Editores. Chile.

Gruzinski, Serge. 2007 "*El pensamiento mestizo: cultura amerindia y civilización del renacimiento*". Editorial Paidós, Barcelona.

Guber, Rosana. 2004 "*El salvaje metropolitano: Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*". Editorial Paidós, Buenos Aires.

Halbwachs Maurice. 2004 "*Los marcos sociales de la memoria*". Traducción de Manuel A. Baeza y Michel Mujica. Anthropos Editorial. Barcelona, España.

Jara Alvaro, 1983. "*Fuentes para la historia del trabajo en el Reino de Chile. Legislación (1546. 1810)*". Tomo II. Editorial Andrés Bello

Joseph, Claude. 1931. "*Los tejidos araucanos*". Padre Las Casas: Imprenta San Francisco.

1929. "*Plantas tintóreas de la Araucanía*". En Revista Chilena de Historia Natural. Año XXXIII: Santiago, Chile. Pp. 364-375.

1931. "*La vivienda araucana*". Publicado en los Anales de la Universidad de Chile. Santiago de Chile: Balcells & Co.

Lacoste, Pablo. 1997. "*Sistema pehuenche*". Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Lamas, Marta. 2000. "*El género: la construcción social de la diferencia*". PUEG Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa. México.

1999. "Género, diferencia de sexo y diferencia sexual" en ¿Género?, Debate Feminista, Año 10, Vol. 20, México.

Let Van de Vrande. 1979. Teñido artesanal. Ediciones CEAC. Barcelona, España.

Madrini Raúl y Orтели Sara. 1992. "Volver al país de los araucanos". Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

Mege Rosso, Pedro. 2004. "*Colores aquí: simbología mapuche del color*" ; Llamares Ana Marjía Y Carlos Martínez S. (Editores) . El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión en Sudamérica. Buenos aires. Editorial Biblos,

1992. "Colores en la Cultura Mapuche". En *Colores de América*, pp. 41-53. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Méndez, Patricia María. 2008. *Herencia textil, identidad indígena y perspectiva económica de la Patagonia Argentina. Estudio de un caso: La Comarca de la Meseta Central del Chubut*. Trelew: Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco Sede Trelew. Disponible en la página web del Centro de

Documentación Indígena del Instituto de Estudios Indígenas de la Universidad de la Frontera, Temuco.

Mohar B. Luz María. 1993. "*La importancia del algodón en el México antiguo*", en Ardón Mejía, Mario, Agricultura prehispánica y colonial. Tegucigalpa: Editorial Gauymuras.

Molina, Joaquín. "*Mapuche arte de los Pueblos del Sur*". Fundación Nicolás García Uriburu. Buenos Aires.

Molina Juan Ignacio. 1973 "*Compendio de la historia civil del Reyno de Chile*". Madrid, imprenta de Sancha.

Montecino, Sonia. 1984. "*Mujeres de la tierra*". Ediciones CEM. Santiago, Chile.

2004. "*Hacia una antropología del género en Chile*" En Mujeres: Espejos y Fragmentos. Antropología del género y salud en el Chile del siglo XXI. Catalonia, Santiago.

1983. "*Los sueños de Lucinda Nahuelhual*" Programa de Estudios y Capacitación de la Mujer Campesina e Indígena- PEMCI.

s/f. "*Estudios, el río de las lágrimas*". Programa interdisciplinario de estudios de Género. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile

Núñez de Pineda y Bascuñán, Francisco. 2003. *Cautiverio feliz*. Santiago de Chile: Editorial Centro Gráfico Limitada. Manuscrito original: 1630.

Odena Lina y Bonfil Paloma. 1995 Obras escogidas de Guillermo Bonfil. Tomo 4. Instituto Nacional Indigenista. México.

O'Neal, Lila M. 1979. *Tejidos de los altiplanos de Guatemala*. Guatemala: Seminario de Integración Social Centroamericana; Editorial José de Pineda Ibarra.

Queupil Mariana- 1987 "*Rulpa Dungun*". Revista Proyecto Mujeres Mapuches, Centro de Estudios de la Mujer, No.3, Santiago.

Reuel Smith Edmond 1855 "*The arauncarians; Notes of a tour about the Indians tribes of southern Chili*" Harper and Brothers Publisher. New York.

Rivas, Marta. 1996 "*La entrevista a profundidad: un abordaje en el campo de la sexualidad*" En Para comprender la subjetividad Ivonne Szasz y Susana Lerner. El Colegio de México. Centro de Estudios Demográficos y de Desarrollo Urbano. México.

Rottman, J. 1981. "Situación de los camélidos en Chile". En *Actas de la IV Convención Internacional sobre Camélidos Sudamericanos*. Punta Arenas.

Sánchez, Marco, Quiroz, Daniel y Massone, Mauricio. 2004. “*Domesticación de plantas y animales en la Araucanía: datos metodológicos y problemas*”. En *Revista Chungará*, Arica, septiembre de 2004, Vol. 36.

Sinclair, Carole. 2006 “*Wari y tiwanaku: Los tejidos imperiales*”. En *Awakhuni: Tejiendo la historia andina*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Stevenson, William Bennet. 1994. *Narración histórica y descriptiva de veinte años de residencia en Sudamérica*. Primera edición completa en español. Quito: Ediciones Abya Yala. Edición original en inglés: London, 1829 (3 vol).

Toledo, Llancaqueo. 2007 “*La memoria de las tierras antiguas tocando a las puertas del derecho*”. En *Revista de Historia Social USACH*.

Turner, Víctor. 1999. *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual Ndembu*. 3ª edición. Madrid: Siglo Veintiuno de España.

Ulloa Liliana et al. 2000. “*Estudio de una prenda textil asociada al inca en la costa norte de Chile*”. En *Changará*, volumen 32. Arica.

Varios autores- S.f. *Textiles precolombinos andinos teñidos por reserva*. 2as. *Jornadas sobre Textiles Precolombinos*. Barcelona.

Varios autores. *Biodiversidad de Chile*. Santiago de Chile: Comisión Nacional del Medio Ambiente.

Wilson, Angélica. 2002. *Textilería mapuche: Arte de mujeres*. Santiago de Chile: Centro de Estudios para el Desarrollo de la Mujer; Ediciones DEDEM. Publicado anteriormente en 1992.

Zapater, Horacio. 1998. *Aborígenes chilenos a través de cronistas y viajeros*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

Zavala Cepeda, José Manuel. 2008. *Los mapuches del siglo XVIII. Dinámica interétnica y estrategias de resistencia*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Temuco; Editorial Universidad Bolivariana. 360 pp.

Cárdenas y Negrón (2004); Relmuwitrál. Comunicación personal.

ANEXOS

Glosario

Aspawe-elemento que se confecciona en madera para enmadejar la lana. Hay artesanas que sino tienen el aspawe utilizan la medida de medio brazo para enmadejar.

Challa- olla de fierro forjada con tres patas. Hay de distintos tamaños. Se usa para cocinar y teñir la lana.

Chinküd- Tortera que es parte del huso para hilar la lana. Antiguamente eran de piedra, hoy en día se confeccionan de madera.

Coliu- Varilla para hilar que se coloca en la tortera.

Kalfütun- Es el proceso completo de teñir

Lalen kuze-Es la araña mitica que enseña a hilar a la mujer mapuche.

Lamas- Alfombras

Makuñ- El nombre genérico de las mantas, según sus características se usan nombres derivados. La manta cacique es un traricanmakuñ porque tiene tres franjas. Ñimin makuñ es la manta con diseños.

Molla-Molla- Es la arcilla blanca que se extrae de los lechos de los ríos. Al ser aplicada en los tejidos y amarrada esa parte, a lo cual se le llama teñido por amarre, permite que no se tiña la parte que esta amarrada.

Ñimines- Es el nombre que se le da a los diseños que llevan los tejidos mapuches.

Pontro- Frazada

Tonowe- vara separadora de la urdimbre.

Trariwe-Cinturón de faja femenida hecho de lana tejida.

Trarilonkos-Cinta de lana tejida que se amarran en la cabeza.

Tuy- es el teñido perfecto. Existen especialistas del color que tienen mayor habilidad y logran un teñido de este tipo muy apreciado por otras artesanas.

Úkülla- es el rebozo de la vestimenta tradicional de la mujer. Es más ancho y largo que un chal, generalmente de colores negros y más oscuros.

Witral-Telar tradicional mapuche compuesto de un palo horizontal llamado dkilowe y un palo vertical llamado wilchalwe. .

Wirikunpontro- Frazada decorada con lana de colores.

PAUTAS ENTREVISTAS

FICHA 1

PAUTA ENTREVISTA

TEMA: Memoria sobre los tintes naturales

Objetivo: a partir de esta entrevista se elaborara otra entrevista más en profundidad. Aplicar el cuadro de tinturas para ver con cuales plantas tiñen y cuáles no. Lograr saber si utilizan en su totalidad los recursos naturales a su alcance o prefieren variedades de plantas ya probadas por tradición. Ver nuevas incorporaciones de colores

¿Cómo le llamas cuando tiñes con plantas?

¿Usas tinturas naturales en tus tejidos?

¿Porque te gusta usarlas?

¿Cuál prefieres la anilina o las tinturas naturales?

¿Cómo aprendiste a teñir natural?

Nómbreme las plantas, raíces y hojas con las que tiñes

¿Desde que año tiñes con estas plantas?

¿Porque decidiste empezar a teñir natural?

¿Porque decidiste empezar a teñir con anilina?

¿Qué le gusta a las clientas. ¿Natural o anilina, que te piden?

Tu encargas, ¿mandas a teñir la lana?

¿Quién vende lana teñida natural en el sector?

Anilinas. Que anilinas usas

¿Dónde las compras?

¿Quién te enseñó a teñir con anilinas?

MEZCLA

Mezclas anilinas con tintes naturales.

¿Cómo se hace?

FICHA 2

PAUTA DE ENTREVISTA

TEMA: MEMORIA TINTES NATURALES Y COLORES ANILINAS

¿Hay colores característicos de este sector?

¿Qué colores usaban tus amigas, tu madre, tu abuela?

¿Qué colores no se podían dejar de usar?

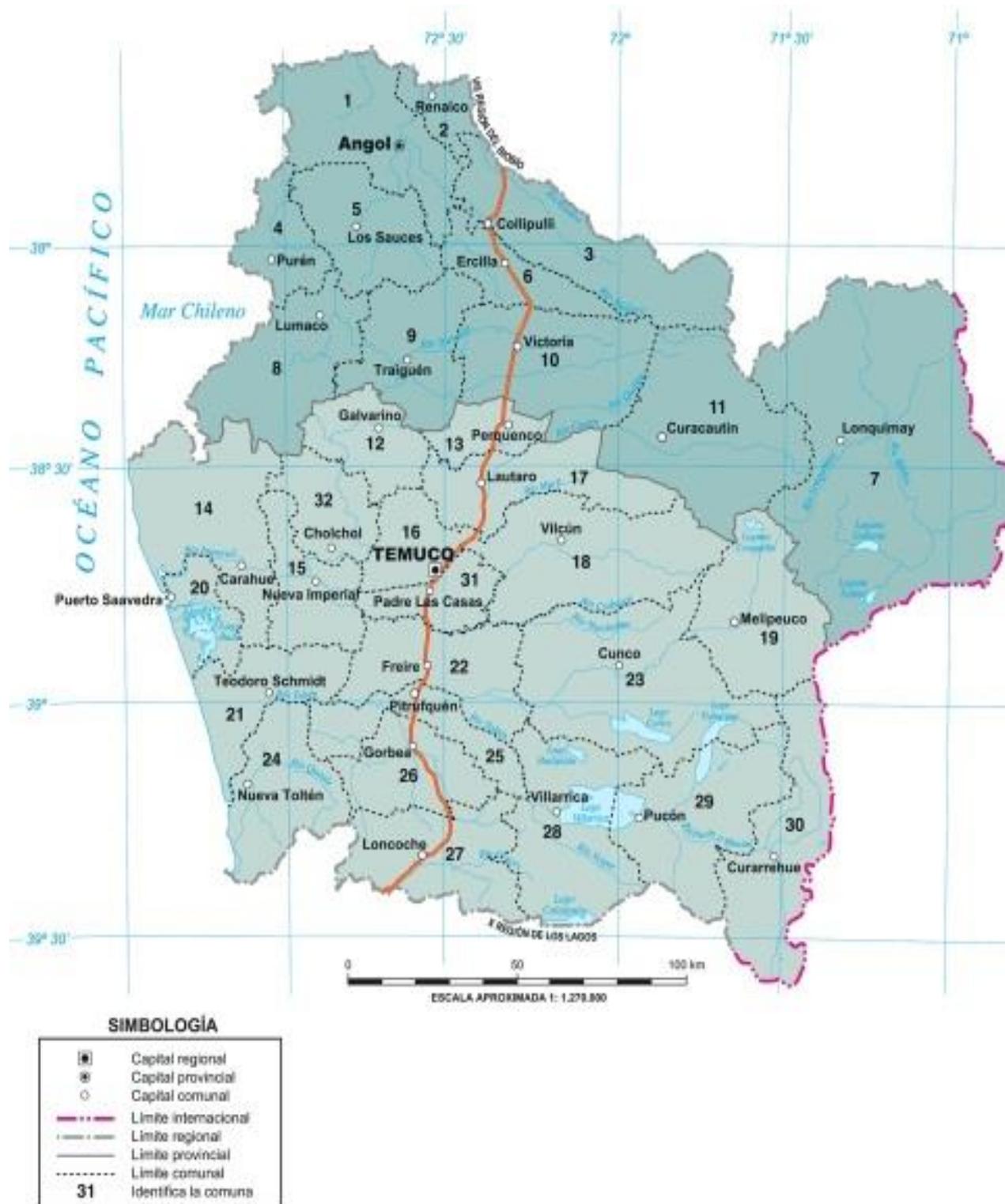
- ¿Qué colores se dan mejor con plantas?
- ¿Qué colores se dan mejor con anilina?
- ¿Qué color te gustaría lograr y no te ha resultado?

Entrevista en profundidad:

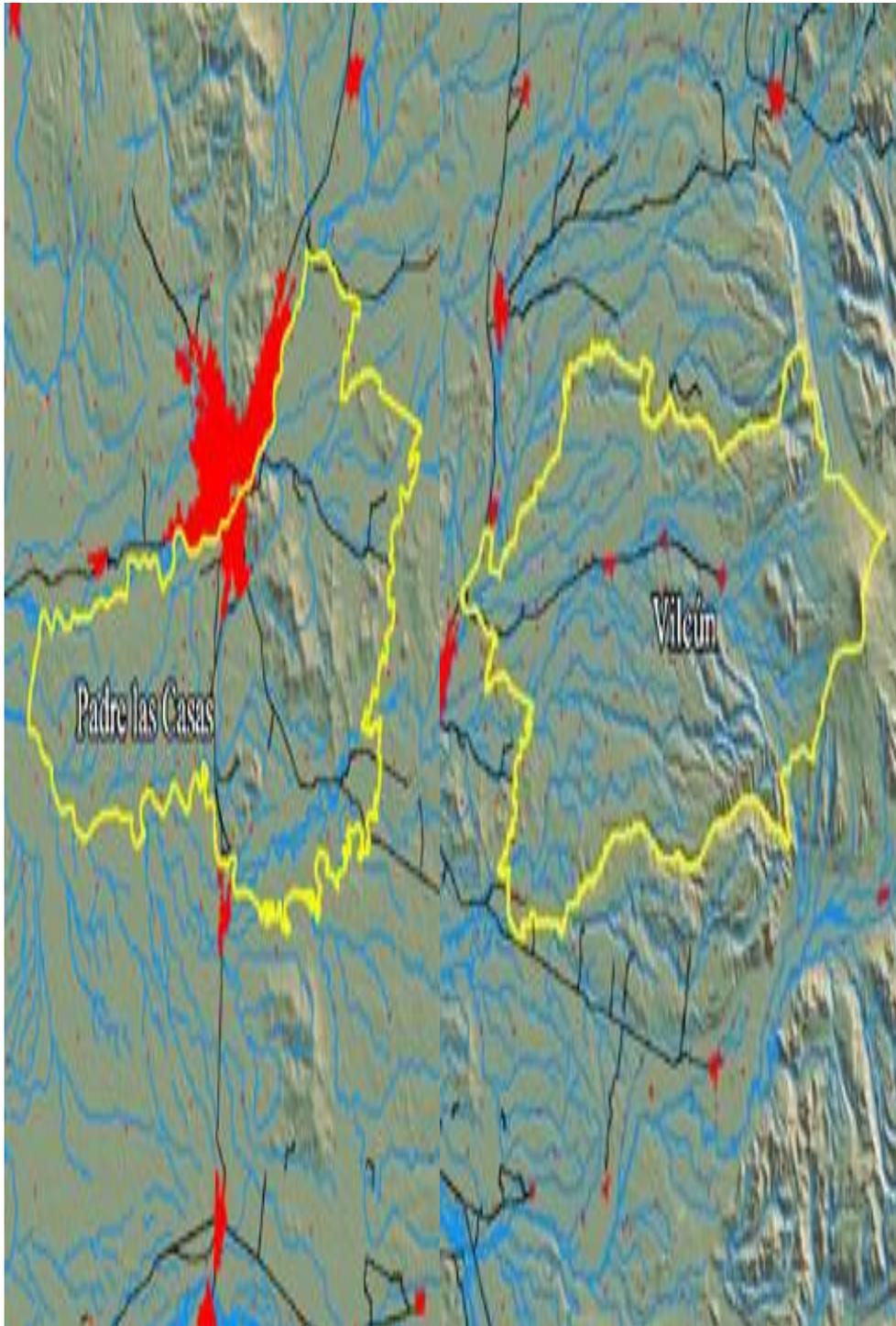
- 1 ¿Qué es ser mujer mapuche hoy para ti?
1. ¿Cuáles crees son las principales diferencias entre las mujeres mapuches jóvenes y las mujeres mapuches más maduras?
2. La mujer tradicional mapuche es distinta a la mujer que vive en la ciudad. ¿En qué?
3. ¿Crees que el tejido está vinculado con la historia de la mujer mapuche?
¿De qué forma?
4. ¿Alguien en tu familia tejía?
5. ¿Qué historia personal tienes con el tejido?
6. A tu juicio cual es el cambio que se debe hacer desde afuera de la cultura mapuche hacia la mujer mapuche.
7. ¿Cuál es el cambio que se debe hacer desde adentro hacia la forma de concebir a la mujer mapuche?

MAPAS

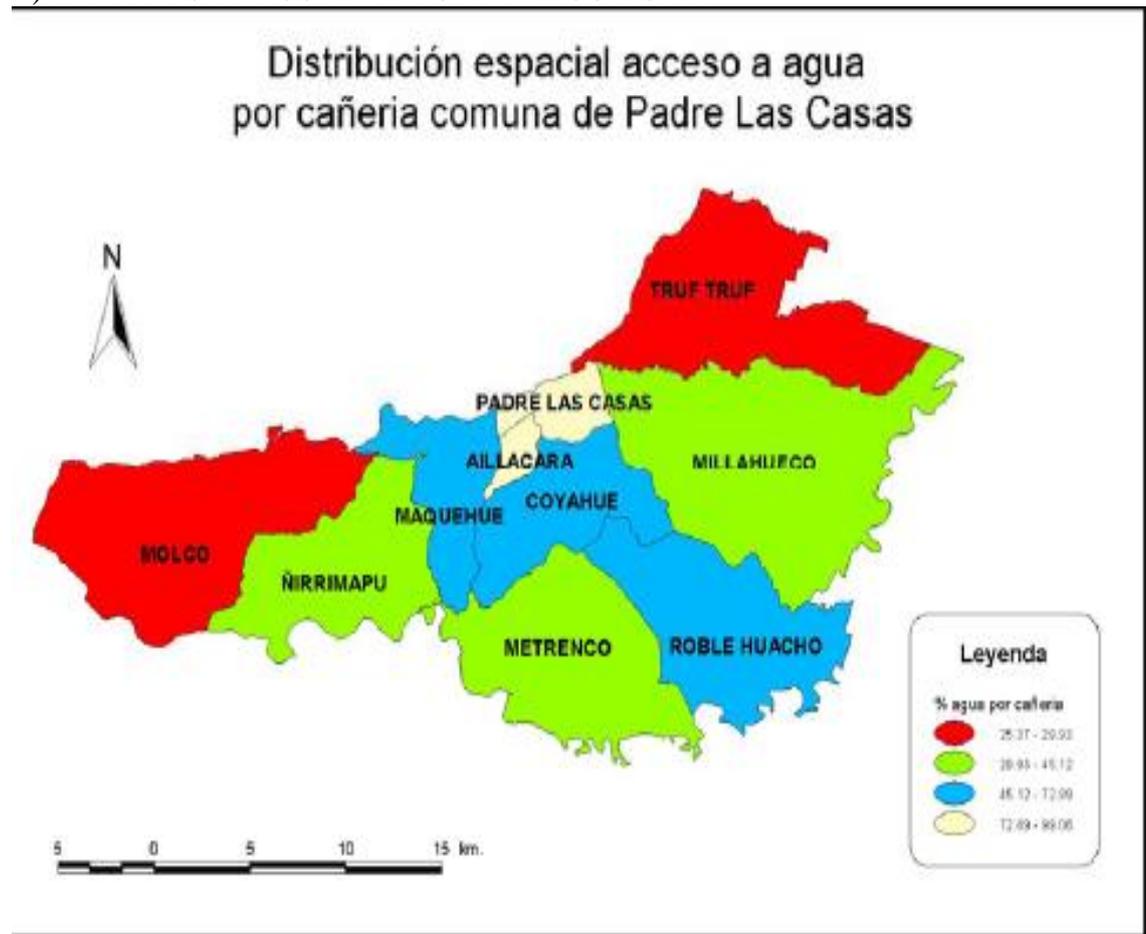
A) MAPA REGION DE LA ARAUCANIA



b) MAPA COMUNA PADRE LAS CASAS Y CONTIGUO COMUNA VILCUN



E) MAPA DISTRITOS DENTRO DE LA COMUNA



Mapa con los distritos de la comuna. Fuente: Pladeco municipalidad Padre las Casas p. 130