

Textiles ecuestres del Alto Biobío

Josefa Krstulovic Matus*

RESUMEN: El Museo de Historia Natural de Concepción cuenta con un conjunto de 32 aperos ecuestres textiles de origen *pewenche*, confeccionados en diversas técnicas y diseños. Este estudio busca describir y clasificar las piezas conforme a criterios técnicos y funcionales, y analizar los símbolos presentes en los tejidos a partir de los testimonios proporcionados por dos tejedoras mapuches expertas. De manera complementaria, se recurre a fuentes bibliográficas para contextualizar el conjunto como exponente de una antigua tradición textil estrechamente asociada a la identidad territorial de la cultura *pewenche*.

PALABRAS CLAVE: textiles mapuches, aperos ecuestres, sudaderos, *pewenche*, *chañuntuku*, *matra*

ABSTRACT: The Natural History Museum of Concepción holds a set of 32 saddle blankets of *Pewenche* origin, made in various techniques and designs. This study seeks to describe and classify the pieces according to technical and functional criteria, and to analyze the symbols present in the textiles from the testimonies provided by two expert *Mapuche* weavers. In a complementary way, bibliographic sources are used to contextualize the ensemble as an exponent of an ancient textile tradition closely associated with the territorial identity of the *Pewenche* culture.

KEYWORDS: *Mapuche* textiles, horse tack, saddle blankets, *Pewenche*, *chañuntuku*, *matra*

* Antropóloga con mención en Antropología Sociocultural de la Universidad de Concepción. Curadora de las colecciones etnográficas del Museo de Historia Natural de Concepción. Estudiante de Magister en Investigación Social y Desarrollo de la Universidad de Concepción.

Cómo citar este artículo (APA)

Krstulovic, J. (2019). *Textiles ecuestres del Alto Biobío*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

Introducción

El Museo de Historia Natural de Concepción (MHNC), dentro de su Colección Chile Centro-Sur, conserva 32 aperos ecuestres provenientes de la zona *pewenche*, específicamente de las comunidades Trapa Trapa, Butalebún y Quinquén. El conjunto –adquirido por la institución en diciembre de 2016– fue reunido a fines del siglo pasado por el reconocido coleccionista Tomas Stom Arévalo¹, quien obtuvo las piezas en sus recorridos por las comunas de Alto Biobío y Lonquimay mediante intercambio, compra o como regalos. Aunque la data exacta de los textiles se desconoce, según lo narrado por Stom en entrevistas, serían todos del siglo XX. Su proveniencia (fig. 1) refleja la marcada territorialidad de los aperos ecuestres *pewenche*, que, como se plantea a lo largo del artículo, es un aspecto muy relevante.

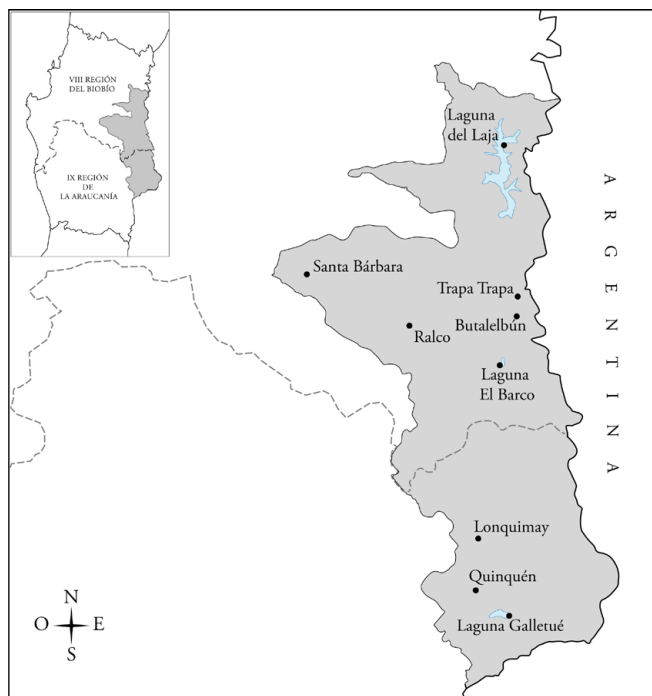


Figura 1. Ubicación de las localidades cordilleranas de Trapa Trapa, Butalebún y Quinquén, de donde proceden los aperos de la colección del Museo de Historia Natural de Concepción. El área delimitada y coloreada corresponde al territorio *pewenche* ancestral.

¹ Óptico nacido en Argentina y radicado en Concepción desde los 10 años. Es fundador y director del Museo Stom, ubicado en Chiguayante e inaugurado en 1988.

La presente investigación busca contextualizar el conjunto² y determinar cuáles son las técnicas, símbolos y significados presentes en las piezas que lo integran. Con este fin, en primer lugar se exponen los antecedentes históricos de los tejidos *mapuche-pewenche*; posteriormente, se reflexiona sobre la tradición del arte textil mapuche y el papel fundamental que cumple la tejedora; y, por último, se propone una clasificación de los ejemplares de la colección a partir de un análisis técnico.

Para este trabajo se realizaron entrevistas semiestructuradas a doña Dominica Quilapi, tejedora experta mapuche, quien brindó orientación y asesoría con respecto a la técnica de los tejidos analizados, y a doña Felicinda Manquel, tejedora dedicada a la confección de aperos ecuestres. Esta información de fuentes primarias se complementó con datos secundarios procedentes de literatura e investigaciones sobre la materia, lo que fue triangulado con un análisis técnico y simbólico para reconocer las características propias de cada expresión y entender los sentidos representacionales del textil, evidenciando su relación con la identidad territorial particular de la tejedora y la cultura *pewenche*. La clasificación de los textiles se basó en la etnotaxonomía propuesta por Pedro Mege (1990), a la cual se sumó una categoría adicional –con dos subcategorías– propuesta en función de la presente investigación.

Antecedentes históricos

A diferencia de otras producciones humanas, los textiles son materiales extremadamente susceptibles a la acción del medioambiente, por lo que el registro de su uso en Chile centro-sur³ presenta poca evidencia arqueológica⁴. El sitio Villa JMC-1, ubicado en Labranza, correspondiente al complejo Pitrén, constituye una de las escasas excepciones: datado hacia el año 1000 d. C., en él se encontró un pequeño trozo de tejido elaborado con fibras de alpaca torcidas (Bracchitta y Seguel, 2009 Ms.) que se conservó gracias a las propiedades de un aro de cobre hallado junto al textil (Mera y Munita,

² Aunque llegó al Museo bajo el nombre «Colección Chañuntuku», el conjunto no solo contiene ejemplares del tipo específico de apero así denominado, sino también otros como matras y peleros en ojo de oveja y peinecillo.

³ Se entenderá la zona centro-sur del país en términos ambientales, como aquella comprendida entre el río Biobío por el norte y el seno de Reloncaví por el sur, y entre la costa pacífica –incluyendo la isla Mocha– y la región cordillerana, considerando ambas vertientes andinas (Falabella, 2017).

⁴ En Chile Central la prehistoria se ha construido con escasos tipos de materialidades arqueológicas, pues las condiciones de humedad, temperatura y calidad de suelos promueven el deterioro de todo lo orgánico: tejidos, cestería, vegetales, etc. (Falabella, 2017, p. 366).

2008 Ms.). Lo anterior demuestra que la actividad textil en la región se remonta a tiempos prehispánicos y, posiblemente, recibió influencias andinas.

Al igual que otras expresiones como la cerámica, los textiles reflejan los avances tecnológicos y los influjos culturales de ciertos grupos humanos sobre otros en un momento determinado. Así, por ejemplo, la llegada de españoles a la zona centro y sur del país significó, entre otras cosas, el ingreso de fauna doméstica europea al territorio, hecho que repercutió en dos aspectos centrales de la confección textil: su materialidad y su función.

Los hispanos, informa Claude Joseph (1931), «introdujeron en Chile las ovejas y establecieron talleres textiles en Osorno y otras ciudades desde los primeros años de la conquista. Los araucanos no tardaron en poseerlas también y en utilizar su lana» (p. 5). De esta forma, la lana de camélido, materia prima tradicional de los tejidos del territorio, fue rápidamente reemplazada por la de ovino, lo que se tradujo, además, en un aumento de la producción.

Por otro lado, con la adopción del caballo –también introducido desde Europa–, a fines del siglo XVI los *pewenche* se convirtieron en merodeadores del amplio espacio geográfico situado entre la cordillera de Antuco por el norte y el volcán Lanín por el sur. Para el siglo siguiente ya se habían transformado en excelentes jinetes y cazadores ecuestres, lo que los hizo prevalecer durante décadas sobre sus inexpertos enemigos de los llanos (León, 2005). Esta nueva modalidad de vida impulsó la elaboración de textiles especiales para montar, cuya producción experimentó un notorio aumento desde el siglo XVIII (Flores, 2013).

Tanto las crónicas españolas (Núñez de Pineda, 1675/1861; Pietas, 1729/1846; Cardiel, 1747) como los relatos mapuches (Coña, 1930; Manquilef, 1911) y las investigaciones descriptivas del siglo XX (Guevara, 1911; Latcham, 1928; Joseph, 1931; Chertudi y Nardi, 1961; Mege, 1990; Wilson, 1992; Alvarado, 1999) recogen la importancia que los aperos ecuestres tuvieron para las comunidades, donde los tejidos y la plata han sido históricamente elementos de prestigio:

En estos días festivos es cuando el hombre mapuche luce su lateada cabalgadura, luce su choapino, su lama y su hermoso cuchillo de cacha lateada. En el caballo se luce el freno, la cabezada, las riendas, el bozal, el bajador de las estribas y las espuelas; siendo todo fabricado en el tan apetecido metal llamado plata. (Manquilef, 1911, p. 12)

Carlos Aldunate y Leonel Lienlaf (2002) explican que la trasmutación de simples caminantes a jinetes soberbios inauguró un período de auténtica expansión sociocultural mapuche hacia las pampas chileno-argentinas, donde

abundaban los caballos: apropiarse de una cabalgadura pasó a constituir un requisito inexcusable para formar parte de esa cultura. El uso del caballo estimuló asimismo el comercio en la pampa, donde las mercancías más valoradas «eran las diversas manufacturas de plata y alfarería, pero sobre todo de textiles. Entre ellos, uno de los más preciados en el Puel Mapu era el *chañuntuku*» (Aldunate y Lienlaf, 2002, p. 135), como se denominó a un tipo de pelero grueso con flecos (De Augusta, 2017, p. 19) que «se pone encima de la montura, más como adorno estético que utilitario» (Aldunate y Lienlaf, 2002, p. 128).

Describiendo el comercio de tejidos, Núñez de Pineda (1675, p. 73-75) en León (2005) observó:

Antes, cuando la tierra estuvo de paz en sus principios, eran amigos nuestros y entraban y salían de nuestras tierras a sus conchabos, que los géneros que traían los feriabán a trueque de yeguas y potrancas para comer, y por cobre de peroles viejos y candeleros de azófar. (p. 73)

Los diferentes artefactos fabricados por las y los mapuches —entre ellos, los textiles— continuaron siendo objetos de intercambio y venta durante cientos de años. Estas transacciones perduran hasta el día de hoy, principalmente en la frontera chileno-argentina, lo que, además de representar una fuente de ingresos para las familias mapuches, les permite hacerse de objetos necesarios para su vida diaria.

Tradición del tejido mapuche

La técnica del telar mapuche engloba un conjunto de conocimientos transmitidos de generación en generación entre las mujeres, quienes históricamente han sido las cultoras de este arte. Las jóvenes consideran a las ancianas y las adultas como su referente en la proyección de esta práctica (Wilson, 1992).

La confección se realiza en un gran *witral* vertical, consistente en un «marco formado por dos parantes suplementarios para apoyar la varilla del lizo, y dos travesaños» (INA, 1978, p. 19). Valiéndose del *tononwe*, vara de madera, la tejedora levanta simultáneamente una cierta cantidad de hilos de urdimbre, para enseguida pasar la trama que, al cruzarse con aquellos, va formando el tejido, proceso que puede demorar meses. Esta técnica ancestral del telar vertical es propia de la zona centro-sur mapuche; hacia el norte, en cambio, predomina el telar horizontal, utilizado principalmente por el pueblo aymara (Mamani, 1999), y más al sur, específicamente en Chiloé, el quelgo, otro tipo de telar horizontal que se emplea a ras de suelo (Ramírez, 1998).

A través de las técnicas, el diseño y los símbolos expuestos, el tejido permite transmitir una serie de significados relacionados con la cosmovisión mapuche, con interpretaciones de la flora y la fauna nativas, y con aquellos elementos del diario vivir que constituyen la identidad territorial y sociocultural. Como explican Quilapi y Salas (1999), la sabiduría del pueblo mapuche se ha expresado en el arte textil a través de formas abstractas tales como plantas y figuras humanas, codificando así en claves significados que han permanecido imperturbables en la práctica de amarrar unas hebras con ñocha.

En otras palabras, «el tejido es una metáfora para entender la dialéctica entre lo cotidiano y lo sagrado, entre lo divino y lo terreno» (Quilapi y Salas, 1999, p. 39). Los símbolos y mensajes cifrados contenidos en los tejidos son trascendentes, independientemente del uso que se pretenda dar a la pieza (uso personal, destinado a un familiar o para la venta) y de los cambios en las tecnologías o materiales empleados (anilina artificial, lana sintética, telar con pedal, etc.); en cualquier caso, los símbolos expuestos seguirán evocando significaciones y representaciones propias de la cultura *mapuche-pewenche*.

Cambios en los usos y materialidades de los textiles ecuestres

En la actualidad muchas mujeres y agrupaciones de textileras mapuches continúan elaborando aperos como una forma de aportar ingresos económicos al hogar. Felicinda Manquel (com. pers., 7 de julio de 2019), quien ya se retiró de la confección textil, comenta que los *chañuntuku* se vendían principalmente en ferias artesanales y, en menor medida, a pedido, para ser empleados como choapinos o cubrecamas por usuarios que generalmente desconocen la función tradicional de estos tejidos.

No solo los usos han cambiado, sino también las materialidades. Durante cientos de años los colores de los tejidos se obtuvieron por medio de tintes naturales, incorporándose con la llegada de los españoles nuevas tonalidades derivadas de especies animales como la grana de cochinilla y vegetales como el añil, entre otros (Taranto, 2003). No fue sino hasta fines del siglo XIX⁵ y principios del XX que se introdujo en América la anilina sintética (Arias, 2018), la cual, con el paso del tiempo, se volvió un recurso más accesible para las tejedoras. Esta transformación se ve reflejada en los aperos de montar de la colección del MHNC, donde 25 de los 32 ejemplares presentan las tonalidades intensas propias de la anilina; los 7 restantes—todos *chañuntuku*—no muestran indicios de coloración artificial.

⁵ Los tintes artificiales fueron descubiertos en 1856.

Clasificación de los aperos ecuestres del MHNC

Pedro Mege (1990) elabora una etnotaxonomía de los tejidos mapuches basada en la función. Entre sus divisiones se encuentra el dominio de los aperos de montar, que denomina «*Chañu*»⁶, dentro del cual incluye las categorías «*Chañuntuku*» y «Matra». Dependiendo de las técnicas utilizadas para la formación de flecos, los primeros pueden ser agrupados, a su vez, en *chiñaichañuntuku* y *mawellchañuntuku*.

Si bien la mayor parte de los textiles de la colección del MHNC se inscribe dentro de una de estas categorías –*chañuntuku* o matra–, 7 ejemplares no responden a tales características, por lo que se ha optado por englobarlos bajo la designación «Otros peleros», distinguiéndolos según su técnica: ojo de oveja y peinecillo⁷.

En el anexo se presenta la clasificación general de las piezas del MHNC en conformidad con esta taxonomía.

1. *Chañuntuku*

De acuerdo con Mege (1990), el *chañuntuku* se distingue por presentar flecos, ya sea en sus extremos y/o en el contorno del tejido (fig. 2).

Los tejidos de la colección que presentan este rasgo son 20 y se caracterizan por estar confeccionados con hilos gruesos y resistentes. El ligamento usado es el tipo diagonal (en urdimbre dos por dos), y en los dos hilos perpendiculares visibles se colocan los flecos con un bozal en el momento de pasar la trama, por lo que a cada paso del hilo se añade una nueva serie de flecos (Balassa, Dacaret, Ruddolph y Vergara, 1973). Estos pueden ir en cada columna de



Figura 2. *Chañuntuku* con flecos en el cuerpo y flecos formados por la urdimbre en los costados. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección Chile Centro-Sur, n.º inv. 3.0676. Fotografía de Juan Pablo Turén.

⁶ De Augusta (2017) define la voz *chañu* como «sudadero de caballo, toda la montura» (p. 18).

⁷ En su libro *Arte textil mapuche* (1990), Pedro Mege muestra fotografías de aperos confeccionados con estas técnicas, sin hacer una distinción categórica de ellos, como sí lo hace con las matras y *chañuntuku*; los agrupa de manera general como *chañu*.

urdimbre o a intervalos, sellando, de esta manera, lo estéticamente característico de estos aperos. La confección de los *chañuntuku* tiene tendencia a la forma cuadrada más que rectangular. Los de la colección tienen un tamaño promedio de 88,6 cm de largo y 72,6 cm de ancho.

1.1. *Chñaichañuntuku*

Esta subcategoría (de *chinay*, ‘flecós, franjas’ [De Augusta, 2017, p. 24]) agrupa aquellos *chañuntuku* que presentan flecos con aspecto de trenzado en sus extremos, formados por la misma urdimbre. Dominica Quilapi describe esta técnica (fig. 3) como:



Figura 3. *Chañuntuku* con flecos formados por la urdimbre. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección Chile Centro-Sur, n.º inv. 3.0663. Fotografía de Juan Pablo Turén.

Un hilo que va encerrando y amarrando esto para que después no se desarme, porque después se abre ahí, y empieza a correrse el hilo de aquí para abajo, y empieza a correrse el otro, y se desarma. Entonces, para que sea un tejido más bien terminado, nosotros le hacemos esto aquí, le hacemos un entrelazado con los hilitos para que dure mucho. Y después cuando usted da unas dos a tres vueltas, le va poniendo el amarrado, estos mismos hilos que utilicé, se cortan y se van pasando, y pueden quedar largos como pueden quedar cortitos. (com. pers., 1 de septiembre de 2018)

1.2. *Mawellchañuntuku*

La palabra *mawell* designa una «franja torcida a mano» o, por extensión, una «manta con tales franjas» (De Augusta, 2017, p. 117). Según lo anterior, *mawellchañuntuku* correspondería a un pelero con largos flecos «torcidos» –en alusión a la vuelta que es necesario darles para añadirlos a la urdimbre al momento de pasar la trama–, los que pueden estar en los costados (*wallpa-mawellchañuntuku*) o por todo el cuerpo del tejido (*duwenmawellchañuntuku*) (fig. 4). A diferencia de los *chñaichañuntuku*, los flecos de los costados están agregados o anudados, no formados por la urdimbre. Dichos flecos dan a la pieza un aspecto de movilidad al cabalgar.



Figura 4. *Chañuntuku* con flecos anudados en todo el cuerpo. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección Chile Centro-Sur, n.º inv. 3.0662. Fotografía de Juan Pablo Turén.

2. *Matra*

De Augusta (2017) define la palabra *matra* como ‘tuétano’, y los vocablos afines *matran* y *matraniin* como ‘apelmazado’ y ‘apelmazarse (la lana)’, respectivamente (p. 117). Por su parte, Mauricio Osorio en *El camino de una matra* (2000) explora el universo lingüístico de este concepto, rastreando las relaciones de varios términos. Al no encontrar correspondencia entre signo

y significado, propone que puede tratarse de una metonimia, donde el textil denominado «matra» se interpreta como «el tuétano, la médula» de la montura.

Concretamente, las matras corresponden a aquellos tejidos desprovistos de flecos, con una franja característica al medio (fig. 5) o al costado (Mege, 1990; D. Quilapi, com. pers., 2019; F. Manquel, com. pers., 2019; T. Stom, com. pers., 2019). En el primer caso, esta marcaría el doblez central que queda sobre el lomo del caballo, dejando caer el resto del paño simétricamente hacia ambos lados; aquellas donde las franjas se disponen al costado, dejando un lado más largo que el otro, en cambio, corresponderían a matras de mujer, «que monta tradicionalmente de lado y que necesita una tela que aisle sus piernas del contacto con el pelaje del caballo» (Mege, 1990, p. 54). Por consiguiente, la ubicación de las franjas nos entrega información relevante respecto no solo al uso del tejido, sino también acerca de su destinatario.

Según Mege (1990), las matras cumplen la función de sudaderos, por lo que se ubicarían directamente en contacto con el lomo del caballo. En sus dimensiones y diseños se asemejan a los choapinos y las lamas (un tipo de alfombra [Mege, 1990, p. 46]), y probablemente, como estos, se utilizan también en ámbitos del hogar (Mege, 1990). Se distinguen, sin embargo, por la franja al centro o al costado del tejido, de la que los anteriores carecen.



Figura 5. *Matra* con franja central. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección Chile Centro-Sur, n.º inv. 3.0688. Fotografía de Juan Pablo Turén.

La colección incluye 5 matras rectangulares, de 110,6 cm de largo y 86,6 cm de ancho en promedio, y

vivos colores sintéticos. Cuatro de ellas presentan símbolos, y sus respectivas franjas interrumpen abruptamente el estilo del textil para delinarse a través de un tejido llano que ensancha la trama, utilizando, en vez de una, dos a tres. La quinta (n.º inv. 3.0686), que no contiene figuras, está elaborada con técnica peinecillo, por lo que el tejido alterna pequeños rectángulos o bandas de diferentes colores (Balassa, Dacaret, Ruddolph y Vergara, 1973). Su franja horizontal sigue la misma técnica y deja hebras de la urdimbre flotando. Todas se identifican como aperos «de mujer», según se desprende de la posición lateral de la franja.

Los cinco ejemplares están confeccionados con técnica doble faz, es decir, lucen la misma decoración en ambas caras, pero con los colores invertidos (fig. 6). Para realizar esta compleja técnica se montan dos urdimbres de distintos colores, una sobre otra; cada una de estas tiene su trama independiente. A juicio de Dominica Quilapi, la ejecución de esta técnica refleja la experticia de la tejedora:

Es complicado para diseñar con muchos colores y hacer un solo diseño, demuestra la expertiz [sic] de la tejedora. Porque aquí uno podría decir que es el azul que va haciendo la mitad de un cerro, y no pues, esa acá continúa, sube el rojo, sube el azul. Hay que tener muy buen ojo para hacer esto y darle color a los símbolos. (com. pers., 1 de septiembre 2018)



Figura 6. Matra de doble faz (anverso y reverso). Museo de Historia Natural de Concepción, Colección Chile Centro-Sur, n.º inv. 3.0680. Fotografía de Juan Pablo Turén.

3. Otros *pejeros*

En esta tercera categoría reunimos los 7 tejidos de la colección que no caben dentro de las definiciones establecidas para los *chañuntuku* y las matras. Según la técnica de confección, los agrupamos en dos segmentos: ojo de oveja y peinecillo.

En su expresión más básica, la técnica **ojo de oveja** –conocida en *chedungun* como *ñe luan* o *pidol*– requiere de un urdido circular en el cual, por lo general, se utilizan dos colores (A y B). La urdimbre se forma intercalando los grupos A y B, cada uno conformado por 4 hebras (el color A siempre será uno más en relación al B; si tengo cinco grupos, por ejemplo, tres serán A y dos B). Luego se realiza el cruce horizontal con una hebra auxiliar llamada «huachín». Para proceder a formar el ojo de oveja, del primer grupo A se toman las 4 hebras delanteras y se separan en dos, envolviendo de esta manera las urdimbres traseras del color B; este proceso se efectúa con 2 hebras por delante y 2 por atrás, de manera que las hebras A queden cruzadas y detrás del color B. Se continúa luego con las 4 hebras traseras del color A, que envolverán las hebras delanteras del color B. Finalizado este paso, se trama de derecha a izquierda y se baja el cruce que quedó arriba, apretándolo con la naveta para volver a tramar hacia la derecha; luego se comienza nuevamente, pero con el color B enlazando las hebras A. Durante el proceso es de suma importancia la posición de las manos, para evitar que se crucen los hilos: en el dorso de la mano se mantienen las hebras de atrás, y en la palma, las de adelante (Vallejo, 2017).

Quilapi explica que esta técnica se originó porque al trabajar con lanas muy gruesas –sin hilar demasiado⁸– resultaba muy difícil hacer los cruces del tejido:

Como son hilos tan gruesos, cuesta mucho hacer ese trabajo. Entonces se buscó la forma de cómo hacerlo sin *tononwe*. Esto se urde y se teje con los pueros dedos no más, uno va cruzando los hilos que van de acá para acá. (com. pers., 1 de septiembre de 2018)

Los cinco ejemplares de la colección elaborados en esta técnica (fig. 7), similares en tamaño y grosor, efectivamente utilizan lana gruesa. Refiriéndose a ellos, Dominica Quilapi comentó: «Los colores son acrílicos, son colores fuertes. Estos tejidos del *pidol* son únicos del Alto Biobío» (com. per., 1 de septiembre de 2018).

Por su parte, la técnica **peinecillo** se produce por un cambio en las urdimbres: el hilo de un color, en vez de urdir un giro completo, hace medio giro y alterna con medio giro de otro color, formando alternadamente una hilera horizontal de un color y otra de otro (fig. 8). En la colección, dos tejidos presentan esta técnica (n.ºs inv. 3.0677 y 3.0455).

⁸ El proceso de hilado implica torción y tensión de la lana: mientras más hilada esté la lana, más delgada será.



Figura 7. Pelero con técnica ojo de oveja. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección Chile Centro-Sur, n.º inv. 3.0670. Fotografía de Juan Pablo Turén.



Figura 8. Detalle de la técnica peinecillo. Fotografía de Juan Pablo Turén.

Símbolos asociados a la identidad *pewenche*

El análisis de los símbolos presentes en 6 de los textiles de la colección y sus significados se basó en el trabajo realizado junto con Dominica Qui-lapi, consistente en revisar uno a uno los tejidos de la colección. Se logró identificar 8 figuras (ver cuadro), cuyo diseño está formado por medio de las siguientes dos técnicas:

(a) **flecos anudados**, los cuales se agregan a medida que se teje, al mismo tiempo que la trama. Además de usarse para formar diseños (como en las piezas n.ºs inv. 3.0667 y 3.0664), en los *chañuntuku* esta técnica se usa también para añadir flecos del mismo color;

(b) **hilos flotantes**, donde los hilos de urdimbre saltan más de uno de trama o viceversa, para producir un flote de urdimbre o –menos comúnmente– de trama. En la colección, esta técnica está presente en las piezas n.ºs inv. 3.0680, 3.0688, 3.0683 y 3.0685, todas correspondientes a matras.

Nº	Simbología	Tipo de tejido	Presente en nº de inv.	Técnica
1		Chañuntuku	3.0667	Nudo amarrado de distinta tonalidad
2		Matra	3.0680	Hilos flotantes doble faz
3		Matra	3.0688	Hilos flotantes doble faz
4		Matra	3.0688	Hilos flotantes doble faz
5		Matra	3.0683	Hilos flotantes doble faz
6		Matra	3.0685	Hilos flotantes doble faz
7		Matra	3.0685	Hilos flotantes doble faz
8		Chañuntuku	3.0664	Nudo amarrado de distinta tonalidad

Como se mencionó anteriormente, pese a que la función de un apero ecuestre puede cambiar —por ejemplo, pasar a ser utilizado como cubierta de una cama—, los símbolos plasmados en él retienen su significado original. Este fenómeno ha sido descrito por Murra (1975), quien recalca que muchos de los rasgos decorativos y tecnológicos presentes en los tejidos en un determinado momento cultural sufren en otros períodos alteraciones que modifican su aspecto externo, mas no su contenido.

En el caso de las piezas examinadas, algunos de los símbolos se caracterizan por ser concretos y aludir de manera explícita a elementos del paisaje tales como montañas y árboles, por lo que pueden ser reconocidos por cualquier persona que observe el tejido. Ejemplo de ello son los símbolos 1 y 8, que representan la araucaria (fig. 9), especie vegetal de suma importancia para



Figura 9. *Chañuntuku* con símbolos de araucarias formadas por flecos anudados. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección Chile Centro-Sur, n.º inv. 3.0667. Fotografía de Juan Pablo Turén.

los *pewenche* en los planos económico, ideológico (González, 1980) y espiritual, constitutiva del entorno geográfico donde por siglos han estado insertas estas comunidades.

El pehuén ha cumplido⁹ y continúa cumpliendo un papel fundamental en la vida *pewenche*. En el pasado, el piñón fue la base de la dieta, por lo que su recolección se consideró como el principal trabajo, con una función dominante en la organización económica (González, 1980). Además,

en el plano simbólico, los *pewenentu* (‘bosques de araucaria’) albergan a divinidades como Pewen Vutay y Pewen Kuze, anciano y anciana del pehuén, de quienes depende la producción y reproducción de las araucarias macho y hembra, respectivamente.

Otro elemento de relevancia cultural son las montañas, representadas en los símbolos 3, 4 y 8 por los patrones triangulares. En lo práctico, su trascendencia radica en que se trata del lugar adonde se lleva al ganado durante las veranadas a fin de que pascen por el período en que dure el buen tiempo. En lo espiritual, las montañas se asocian a la búsqueda de energía positiva y corresponden al lugar donde habita Mawizañechen (‘dueño de la montaña’)

⁹ Antiguamente los *pewenche* organizaban sus viviendas en torno a las araucarias, y las fuerzas de trabajo de hombres y mujeres se dividían en función de la recolección del piñón (González, 1980).

y Mawizañenemapun ('dueño del terreno montañoso'), pareja que controla las aguas que brotan de las cumbres, así como los minerales, las hierbas y los bosques (Gundermann, 1980).

Aparte de los anteriores, hay también símbolos más abstractos, que solo quienes forman parte de la comunidad y comparten sus códigos socioculturales son capaces de interpretar. Los símbolos 6 y 7¹⁰, por ejemplo, corresponden a una *wangülen*, la estrella, respecto de la cual Dominica Quilapi explica:

La Wangülen fue la primera mujer que existió de acuerdo a la creación del pueblo mapuche. Dice la historia que una estrella bajó como espíritu para que poblara la Tierra. El hombre era hijo de la luna y el sol, que lo llamaron Antu. Y es bien bonita la historia, cuando los viejitos la cuentan es muy bonito. Cuando bajó la Wangümel, ella fue la primera persona que existió en la Tierra entonces para la religión mapuche. Entonces en la cultura mapuche siempre es la mujer a la que se respeta, porque ella es la que da vida, además. (com. pers., 1 de septiembre de 2018)

Esta figura se aprecia en toda la superficie de la matra n.º 3.0685, «un tejido con harta iluminación», según Dominica (com. pers., 1 de septiembre de 2018).

El símbolo 2 recibe por parte de Podkul (2002) el nombre «*mauñinim*»; las figuras interiores del diamante representarían a las comunidades mapuches. Quilapi (com. pers., 1 de septiembre de 2018) agrega que trae buena energía para los viajes.

El arte de la cerámica también se manifiesta en la iconografía textil. La matra n.º 3.0683, por ejemplo, está cubierta de numerosos *metawe* («jarro de barro con asas. Los hay de varias formas» [De Augusta, 2017, p. 120]). El símbolo 5, en efecto, representa la boca del *metawe* mirada desde una vista superior.

Los símbolos presentes en los tejidos de aperos ecuestres de la colección del MHNC dan cuenta de significados plasmados a través de técnicas ancestrales de la confección del textil. Tales significados aluden al complejo entramado sociocultural en el que la tejedora vive su día a día y emergen de hace cientos de años desde sus antecesoras, manteniendo su sentido pese a los cambios de uso del soporte material. En los tejidos se visualiza el paisaje en que se inserta históricamente la cultura *pewenche*, así como su relación intrínseca con el plano espiritual.

¹⁰ El símbolo n.º 7 corresponde a un «recorte» del n.º 6. Esta variación formal se conoce como «desollado», procedimiento que consiste en emplear solo el perfil de una figura, su «piel», para construir otra nueva (Accornero, 2007, p. 66).

Conclusiones

Durante cientos de años la sociedad *pewenche* se ha caracterizado por un modo de vida ecuestre, donde tanto el montar como la producción de aperos textiles constituyen actividades cotidianas. Su rondar siempre ha transcurrido en la cordillera, rodeándose de araucarias, ríos caudalosos y montañas, lugares que contienen los relatos de su cultura y que conforman su identidad territorial.

Las significaciones socioculturales compartidas por las y los *pewenche* se comunican a través de los símbolos y técnicas del oficio textil, los cuales expresan una relación entre el paisaje y lo espiritual, entre lo mágico y lo tangible, entre lo ancestral y lo actual; ejemplos de ello son las imágenes de montañas y de araucarias contenidas en algunos tejidos. Al mismo tiempo, dichos símbolos y técnicas ancestrales demuestran la experticia de las creadoras del patrimonio textil *pewenche*, quienes a través de esta labor cumplen el papel de transmisoras de significados culturales.

Investigar objetos patrimoniales etnográficos valiéndose de herramientas bibliográficas ha limitado, de cierta manera, la información disponible. Si bien las entrevistas a tejedoras expertas permitieron lograr el objetivo de la presente investigación —esto es, describir la técnica y símbolos de las piezas de la colección—, a lo largo de su desarrollo se abrieron nuevas interrogantes relativas al contenido inmaterial de estos tejidos y a aspectos como los cambios que ha sufrido la confección textil en el tiempo, las consecuencias que ha traído su mayor comercialización y la influencia que esta ha tenido sobre las connotaciones y usos otorgados a los tejidos en la cultura *pewenche*.

Las respuestas deben buscarse en la voz de las mismas tejedoras y comunidades *pewenche*, a través de una investigación etnográfica que considere una población más numerosa que la considerada en el presente trabajo. Una iniciativa de esa índole permitirá comprender en mayor profundidad el trasfondo de conocimientos que subyace a los tejidos y, con ello, enriquecer la interpretación de objetos patrimoniales etnográficos con un énfasis en las y los actores del entramado social detrás de lo material del textil.

Referencias

- Aldunate, C. y Lienlaf, L. (2002). *Mapuche dungu*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Alvarado, M. (1994). *Ñimin, trariün, wirim*: Tres procedimientos expresivos

- en el universo textil mapuche. En *Actas de las VI jornadas de la literatura y la lengua mapuche* (pp. 9-14).
- Alvarado, M. (1998). Recursos y procedimientos expresivos en el universo textil mapuche: una estética para el adorno. *Boletín del Comité Nacional de Conservación textil*, (3), 43-55.
- Alvarado, M. (1999). La tradición textil mapuche y el arte del tejido. En *26ª Feria Internacional de Artesanía Tradicional* (pp.12-13). Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Programa de Artesanía.
- Accornero, M. (2007). *El rol del diseño y los sistemas simbólicos en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Brujas.
- Arias, N. (2018). *Tintes naturales de origen vegetal para uso en el teñido de hilo de fibra natural*. (Tesis de pregrado). Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia.
- Balassa, A., Dacaret, P., Ruddolph, M., Rodríguez, R., Vergara, J. (1973). *Pre informe de investigación textiles mapuches y colorantes naturales, laboratorio textil*. Escuela de Ingeniería, Universidad de Concepción, Concepción.
- Bracchitta, D. y Seguel, R. (2009 Ms.). *Informe de intervención. Estudio e intervención de los materiales arqueológicos provenientes del sitio Villa JMC-01, Labranza. Temuco, IX Región de La Araucanía*. Manuscrito en posesión de los autores.
- Cardiel, J. (1747). Carta y relación de las misiones de la provincia del Paraguay. En Furlong, G. (ed.), (1953), *Cardiel S. J. y su carta-relación* (pp. 115-216). Buenos Aires: Ediciones Librería del Plata.
- Chertudi, S. y Nardi, R. (1961). Tejidos araucanos de la Argentina. *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, (2), 97-182.
- Coña, P. (1930). *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Santiago: Editorial Universitaria.
- De Augusta, F. (2017). *Diccionario araucano-español y español-araucano*. Temuco: Universidad Católica de Temuco.
- Dillehay, T. y Gordon, A. (1985). La actividad prehispánica de los incas y su influencia en la Araucanía. T. Dillehay y P. Netherly (eds.), *La frontera del Estado inca* (pp. 183-197). Quito: Abya-Yala.
- Falabella, F., Uribe, M., Sanhueza, L., Aldunate, C. e Hidalgo, J. (2016). *Prehistoria en Chile. Desde sus primeros habitantes hasta los incas*. Santiago: Universitaria.
- Fiadone, A. (2007). *Simbología mapuche en territorio tehuelche*. Buenos Aires: Maizal.

- Flores, J. (2013). La ocupación de la Araucanía y la pérdida de la platería en manos mapuches. Finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. *Revista de Indias*, (259), 825-844.
- González, H. (1980). *Un siglo en la economía de una reducción mapuche cordillerana*. (Tesis de pregrado). Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Guevara, T. (1911). *Folklore araucano. Refranes, cuentos, cantos, procedimientos industriales, costumbres prehispanas*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Gundermann, H. (1980). *Análisis estructural de los ritos mapuche nguillatun y puntebun*. (Tesis de pregrado). Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Instituto Nacional de Antropología. (1978). *1000 años de tejido en la Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación Buenos Aires.
- Joseph, C. (1931). *Los textiles araucanos*. Padre Las Casas: Imprenta San Francisco.
- Latcham, R. (1928). Chile prehispano. El problema de los araucanos. *Revista Chilena de Historia y Geografía*, (57), 44-91.
- León, L. (2005). *Los señores de la cordillera y las pampas: los pehuenches de Malalhue, 1770-1800*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Mamani, M. (1999). *Chacha-warmi* paradigma e identidad matrimonial aymara en la provincia de Parinacota. *Revista Chungará*, (31-2), 307-317.
- Manquilef, M. (1911). *Comentarios del pueblo araucano: (la faz social)*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8192.html>
- Martínez, C. y Loncon, E. (1999). *Bío Bío Wingkul Pewenche Epew*. Temuco: Conadi-Siedes.
- Mege, P. (1990). *El arte textil mapuche*. Santiago: Editorial Ministerio de Educación y Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Mera, R. y Munita, D. (2008 Ms.). *Informe ejecutivo salvataje sitio Villa JMC-01 - Labranza. Región de la Araucanía. Consejo de Monumentos Nacionales, Santiago*. Manuscrito en posesión de los autores.
- Murra, J. (1975). *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Núñez de Pineda, F. (1861). *Cautiverio feliz, y razón individual de las guerras dilatadas en el reino de Chile*. Santiago: Imprenta del Ferrocarril.
- Osorio, M. (2000). *El camino de una matra: Sentido, función e identidad de un textil en el sureste de la región de Aysén*. Disponible en http://www.academia.edu/14957335/El_camino_de_una_Matra._Sentido_función_e_identidad_de_un_textil_en_el_sureste_de_la_región_de_Aysén
- Pietas, J. (1846). Noticia sobre las costumbres de los araucanos. En C. Gay (ed.), *Historia física y política de Chile, tomo I (documentos)*. París: En casa del autor.

- Podkul, T. (2002). *Fundación Chol-Chol. Significado de diseños. Símbolos textiles mapuches*. Quilapi, A. y Salas, E. (1999). *Witral tradicional de Arauko*. Cañete: Kalfun Museo.
- Ramírez, C. (1998). El quelgo o telar indígena de Chiloé (Estudio lingüístico-etnográfico). *Boletín de Filología*, (37-2), 1025-1038.
- Taranto, E. y Marí, J. (2003). *Textiles argentinos*. Buenos Aires: Maizal.
- Vallejo, S. (2017). *Lalen kuze, araña vieja. Manual básico de telar mapuche*. Mar del Plata: Gráfica Magenta.
- Wilson, A. (1992). *Textilería mapuche, arte de mujeres*. Santiago: Centro de Estudios para el Desarrollo de la Mujer.

Anexo

Clasificación general de los aperos textiles ecuestres del MHNC.

CATEGORÍA	GRUPO	N.º INV.
Ojo de oveja (ñe luan)		3.0659
		3.0666
		3.0670
		3.0675
		3.0679
Peinecillo		3.0677
		3.0455
Chañuntuku	<i>Mawellchañuntuku</i>	3.0660
	Con flecos torcidos (anudados) agregados	3.0661
		3.0662
		3.0665
		3.0667
		3.0668
		3.0671
		3.0672
		3.0676
		3.0678
		3.0681
		3.0684
		3.0687
	3.0682	
	<i>Chñaichañuntuku</i>	3.0663
	Con flecos en los extremos formados por la urdimbre	3.0664
		3.0669
3.0673		
3.0676		
Matra		3.0674
		3.0680
		3.0683
		3.0685
		3.0686
		3.0688