

LOS SIMBOLOS ENVOLVENTES: UNA ETNOESTETICA DE LAS MANTAS MAPUCHES

Pedro Mege R.

El *makuñ*, la manta, es una prenda exclusiva y elaborada que cubre al hombre con especiales tejidos y símbolos, para expresar materialmente el *ser* de sus portadores. El *makuñ* nos introduce obligadamente en el problema de la particularidad de las identidades de sus creadoras y sus portadores. Es la prenda más exquisita del hombre, lo "adorna" y al "adorarlo" *explicita su ser*. El *valor* de un *makuñ* es la representación del valor de su propietario. Todo "adorno" constituye "una síntesis del haber y del ser del sujeto. Gracias a él, la mera posesión se convierte en una intensa manifestación sensible del hombre" (Simmel 1939: 359). Las mantas concretan en sus representaciones la identidad precisa de todo hombre mapuche; son un verdadero ropaje del ser. No de un ser limitado a una interioridad del yo, sino de un ser culturizado, "domesticado", ya que el "adorno determina aquella ampliación del yo, traza en derredor de nosotros aquella esfera más extensa, que llenamos con nuestra personalidad" (Simmel 1939: 363).

El poncho, aparte de ser un "adorno", es un *adorno elegante*; no sólo involucra al sujeto que identifica, sino que se constituye como un objeto de "valor" compartido. Al ser la elegancia "algo para los otros, es un concepto social que toma su valor del acatamiento general" (Simmel 1939: 360). Las mantas se constituyen en objetos de representación cruciales para la comprensión de los símbolos de la *política mapuche*. Encarnan los valores asociados al poder que "ánima" a la sociedad. Siempre los

makuñ nos hablarán de privilegios y de jerarquías, son de por sí *elegantes*; su *elegancia* se acata, pero lo importante de esto es, como nos advierte George Simmel, que se imponen en su acatamiento como *valor*.

Cuando una tejedora *evalúa* una manta, nos señala con satisfacción el brillo de su lana, que transforma instantáneamente a una pieza "elegante" en un "adorno". El negro, color básico de toda manta (color privilegiado), debe brillar; alcanzar casi el azul, ser azulado, *kalfünkei*, *resplandor*. No olvidemos que

el adorno emplea un medio material para conseguir su finalidad social; este medio consiste en ese "resplandor" del adorno, por virtud del cual su portador se convierte en el centro de un círculo de irradiación que incluye a todo el que se encuentra próximo, a todo ojo que mire... (Simmel 1939: 361).

Descubrimos en el "resplandor" de los *makuñ*, en su "irradiación", su sentido nuclear: "el ser para los demás, la dedicación a los demás, que amplía la importancia del sujeto, y así cargada torna a éste" (Simmel 1939: 361, 362).

La vastedad del universo de expresión de los *makuñ* nos ha obligado a recortarlo drásticamente por las restricciones que involucra un texto de estas características. Esta segmentación no ha sido —esperamos— gratuita. Hemos demarcado y restringido el dominio sémico a partir de nuestra experiencia etnográfica,¹ seleccionando sólo los "símbolos claves" (Ortner 1973) que articulan y dan el sentido general a las expresiones de los ponchos.² El análisis a que hemos sometido a los "símbolos claves"

elementales, o si se prefiere una etiquetación menos formalista, a los "términos claves" (Tyler 1987: 93) de las mantas, es la base de posteriores lecturas más elaboradas que hemos tenido que postergar por razones de espacio. De todas formas, creemos que para estas circunstancias, es una fórmula *soportable* para atacar inicialmente un *corpus* de información que requerirá una posterior lectura exhaustiva. Entregaremos sólo una de las posibles lecturas a que pueden ser sometidos estos "símbolos claves", dejando de lado los símbolos "complementarios". Sabemos, con fundamento, que cada símbolo contiene múltiples sentidos, sometidos a una coherencia sémica muy débil y difusa, provocando a veces hermenéuticas "armoniosamente" contradictorias.

La etnología de los *makuñ* es la prolongación obligada y necesaria de nuestro anterior esfuerzo de interpretación textil (Mege 1987). No son dos artículos independientes, ni siquiera complementarios; son uno solo. Esperamos que la razón de la unidad de ambos artículos se evidencie en la exposición, por la propia organicidad de la estética textil mapuche contenida de igual forma, en fajas y mantas. Los procesos representacionales involucrados en las fajas *rematan* en los del poncho. Las mantas no pueden ser "leídas" sin haber asimilado previamente el abecedario de los *trariwe*. En vista de lo cual, nos veremos obligados a continuas referencias a la parte del texto que precedió a ésta, tratando de reducir las al máximo, en el supuesto de su previa lectura y asimilación.

LA JERARQUIA DE LAS MANTAS

Finally, it is clear that none of these techniques automatically reveals the relevant dimensions. [...] In essence, the dimensions are a function of the fertility of the analyst's imagination (Tyler 1978: 300).

Cada manta es un objeto de pensamiento, y a partir de ellas las tejedoras han generado una red de significados asociados a los componentes semánticos jerarquizados que conforman el dominio o espectro semántico del *makuñ*. Dentro de este dominio de significaciones, cada manta es un "ítem léxico"; por lo tanto, la determinación semántica del espectro requiere de la explicitación de los significados

de cada uno de ellos (Katz y Fodor 1963: 493).

Inicialmente fundaremos un sistema de clasificación taxonómica (Casson 1981: 75-77; Tyler 1969: 7), agrupando jerárquicamente a los lexemas y articulándolos por medio de un proceso de inclusión supraordinal o hiponímica. Esta taxonomía inicial nos permitirá estructurar un posterior paradigma con los lexemas ya articulados por significación en "segregados" y en "set-contraste" (Frake 1969: 31-33). La taxonomía nos permitirá dar un "orden" a los *sememas-makuñ* (Greimas 1976: 66-68), para luego generar un paradigma de las mantas, asignándoles en él un *primer nivel de significación contextual*.

Hay que recordar, por lo demás, que las taxonomías y los paradigmas no son sólo

different logical representations especially with respect to memory. The tree diagram is consistent with the notion that remembering is a kind of exhaustive step-by-step network search, while the paradigm [e.g. diagrama: tabla de doble entrada] implies more of a simultaneous and holistic apprehension, or at least an heuristic that eliminates needless step (Tyler 1978: 193).

Por otro lado, en los órdenes taxonómicos no se produce un análisis de los rasgos semánticos, ya que la articulación de los segregados por inclusión "typically operates on words as wholes in relation to other words as wholes" (Tyler 1978: 193). En definitiva, toda taxonomía es sólo un "orden".

A diferencia de la taxonomía, en el paradigma, la determinación del contenido del lexema se logra a partir de una intersección de significaciones múltiples. Además, éste se define por una relación de significados asociados por mnemotécnica, "la conexión asociativa una términos *in absentia* en una serie mnemónica virtual" (De Saussure 1974: 208). Por último,

the relatively higher productivity of paradigmatic features versus those of key or trees is on the order of multiplication versus addition, and that is not accidental, for a paradigm, like multiplication, utilizes logical intersection (Tyler 1978: 272).

Es así como el establecimiento del paradigma nos permitirá establecer un primer nivel de significación *formal* al universo del *makuñ*.

En resumen, la taxonomía junto con el paradigma proporcionarán nuestro primer piso de significaciones, producto de sus respectivos análisis formales (Tyler 1969: 13); donde sólo hemos podido

CUADRO 1

ETNOCLASIFICACION TAXONOMICA

1. Tipología lexémica:

a) TAXON SUPERORDINADA = *makuñ*

b) TAXA SUBORDINADAS

- b.1. TAXA DE ESPECIE = lexemas primarios complejos improductivos: *kachü-makuñ*, *sobre-makuñ*.
= lexemas primarios complejos productivos: *trarikan-makuñ*, *neker-makuñ*.
- b.2. TAXA GENÉRICA = lexemas secundarios productivos en set-contraste (*kultrararin-makuñ*).
= lexemas secundarios improductivos en set-contraste: (*ñiminneker-makuñ*, *wirikanneker-makuñ*, *wirikanñiminneker-makuñ*); *sañitrarin-makuñ*.
- b.3. TAXA ESPECÍFICA = lexemas secundarios improductivos (terminales) en set-contraste: (*ñiminkultrararin-makuñ*, *wirikankultrararin-makuñ*, *wirikanñiminkultrararin-makuñ*).

2. Marcas semánticas: dimensión de contraste múltiple.

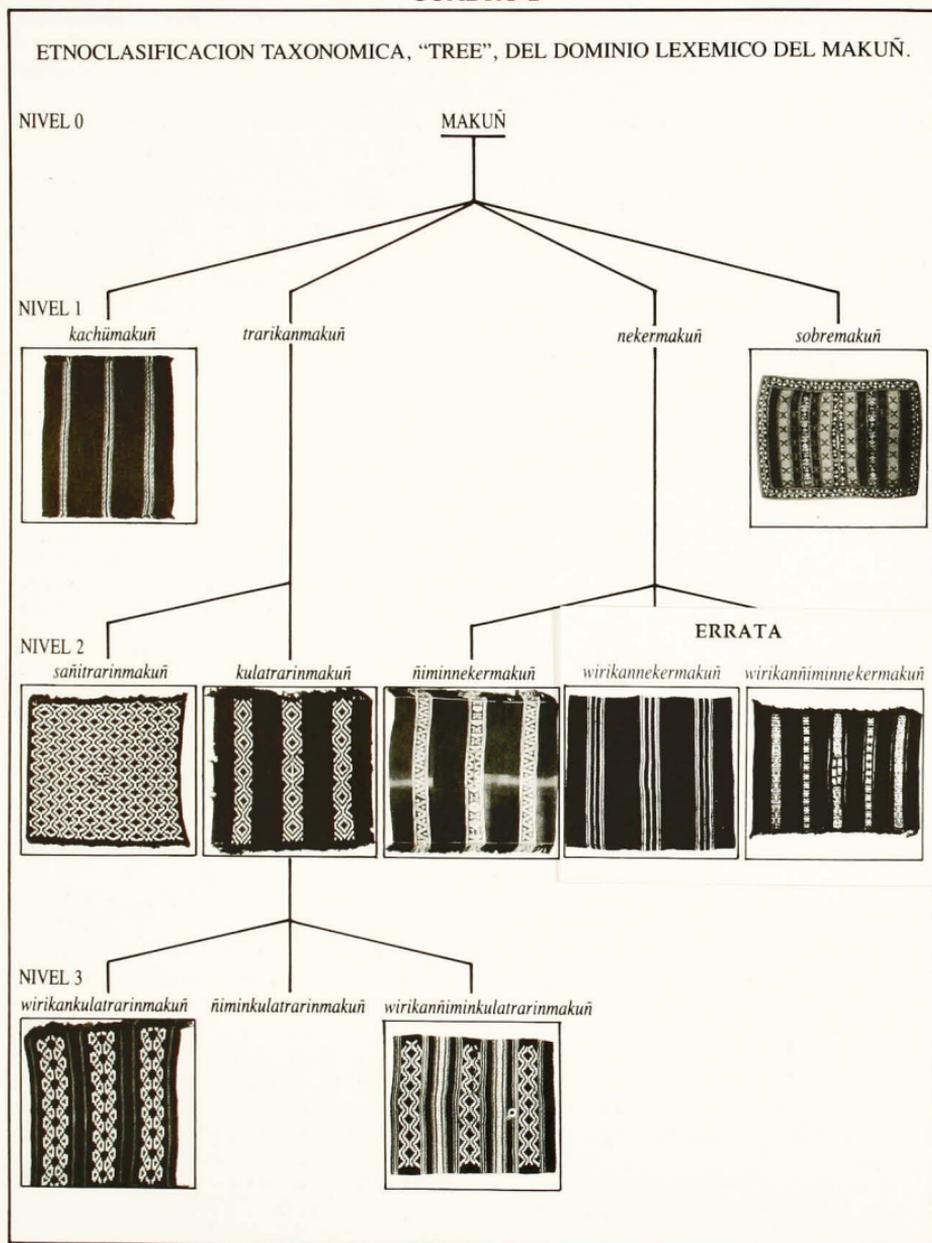
Nivel 0 = MAKUÑ: *makuñ*-manta = toda manta.Nivel 1 = KACHUMAKUÑ: *kachü*-gris = manta gris.= SOBREMAKUÑ: *sobre*-sobre = sobre manta.= TRARIKANMAKUÑ: *trarikan* teñido por técnica de amarra = manta teñida por técnica de amarra.= NEKERMAKUÑ: *neker* decorado por tejido = manta decorada por tejido.Nivel 2 = KULATRARINMAKUÑ: *kula* tres = manta con tres franjas teñidas por técnica de amarra.= SAÑITRARINMAKUÑ: *sañi* "entera" [en su totalidad] = manta teñida en su totalidad por técnica de amarra.= ÑIMINNEKERMAKUÑ: *ñimin ñimin* [mecánica de estructuración del significante] = manta decorada por tejido en clave *ñimin*.= WIRIKANNEKERMAKUÑ: *wirikan* franjas de líneas en colores [prisma de colores] = manta decorada por tejido con franjas de líneas en colores.= WIRIKANÑIMINNEKERMAKUÑ: = manta decorada por tejido con franjas de líneas en colores, y en clave *ñimin*.Nivel 3 = ÑIMINKULATRARINMAKUÑ: = manta decorada por tejido en clave *ñimin*, con tres franjas teñidas por técnica de amarra.

= WIRIKANKULATRARINMAKUÑ: = manta decorada por tejido con franjas de líneas en colores, y con tres franjas teñidas por técnica de amarra.

= WIRIKANÑIMINKULATRARINMAKUÑ: = manta decorada por tejido con franjas de líneas en colores, decorada por tejido en clave *ñimin*, y con tres franjas teñidas por técnica de amarra.

Tanto las *marcas semánticas* como los *diferenciadores* (Katz y Fodor 1963: 496) obedecen, en lo fundamental, a aserciones hechas por las tejedoras. Las escasas modificaciones que han sufrido éstas dentro de nuestro análisis, son de orden formal, en beneficio del criterio de sistematicidad.

CUADRO 2



establecer –por estrechez de espacio– las *relaciones internas* entre unidades del dominio de manera unidimensional.

Etnoclasificación paradigmática

El evento de construcción de los diferentes planos del significante instaura, por la complejidad de los procesos involucrados en su formación, un *primer nivel de significación*.

La configuración de cualquier icono del textil involucra un proceso técnico, manufactural, intrínsecamente. Es este proceso “técnico” de configuración del icono el que se carga con un sentido muy preciso. Es un significado que se hace *fundamental* para el establecimiento de la posterior totalidad del “discurso” textil. Es además –debería serlo– el ingrediente del *primer nivel de lectura* de las mantas al que las someten las tejedoras.

Este primer nivel de lectura-significación lo expondremos formalmente a través de un paradigma, que da sólo parcial y superficialmente cuenta del fenómeno. La complejidad de este primer nivel es tal, que nos resulta imposible agotarla en los restringidos marcos de nuestra presente exposición.

El primer “rasgo general” (Tyler 1978: 273) del paradigma se establecerá a partir de los atributos técnico-materiales (Mege 1987: 91-92) de la sustancia en la superficie global de la manta. La superficie global de la manta es, eventualmente, susceptible de ser diferenciada, *diversificada internamente*, en base a tres calidades de sustancias que pueden eventualmente componer todo *makuñ*.

- La *sustancia simple*: se compone por un tejido con una única urdimbre con su trama.
- La *sustancia doble*: se compone por un tejido con dos urdimbres y una trama.
- La *sustancia suplementaria*: se compone por un tejido de una alta densidad en su urdimbre, con una “trama suplementaria” o “trama brocada” (Burnham 1980: 15).

Estos tipos de sustancias no son de ninguna manera exclusivos; de hecho, las dos últimas (b y c) se acompañan siempre de la primera (a), y la tercera (c), siempre de la segunda (b). Su combinatoria dentro de la superficie de la manta instaura la dimensión inicial del “valor de la sustancia” (Mege 1987: 92).

El segundo “rasgo general” es el tipo de técnica en la construcción del icono. Este último puede ser creado a partir de técnicas de teñido, *trarikan*, o tejido, *neker*. Una manta puede contener ambas fórmulas a la vez.

La generación *neker* de los iconos es siempre en clave *nimin*. La definición de la noción de *nimin* a partir de una simple traducción lexicográfica de ésta a nuestra lengua, parece una ingenuidad. Es una noción de gran complejidad, polisémica y que no encuentra “equivalente” en nuestras categorías lingüísticas. Tradicionalmente, se ha definido al *nimin* como “el dibujo (en los tejidos bordados)” (De Augusta 1966: 166). Joseph lo entiende como el tejido con lana fina, de lujo, adornado con flores estilizadas o con enlaces de figuras geométricas (1931: 47). No nos dice más del significante, pero advierte la importancia del tipo de sustancia asociada a la expresión *nimin*.

Las tejedoras acostumbran alternar fajas de tejido simple y complicado [sustancia simple, sustancia doble]. La urdimbre resulta alternativamente simple y doble, simple en las fajas de tejido sencillo y doble en las de tejido complicado. Los lizos recogen sólo los hilos pares o los impares en las zonas simples, mientras en las complicadas recogen los pares hacia un *colohe* y los impares hacia el otro.

Al pasar el hilo de trama la tejedora enlaza regularmente los hilos pares e impares de la urdimbre simple, pero al llegar a la doble procede por selección de los hilos (*nimin*) [...]. Los dibujos de esta zona aparecen con formas idénticas y con colores diferentes por ambos lados del tejido (Joseph 1931: 47, 48).

El *nimin* se ejecutaría exclusivamente dentro de la *sustancia doble* de la manta. Esta además cumple una función *física*, estructural, al ser el soporte de la manta. Forma las “columnas” que sujetan el paño y sostienen los significados como vigas.

Aunque el factor *sustancial del nimir* es “fundamental”, no es el más importante, por ser sólo el cimiento de sus factores expresivos. En un sentido estricto, el *nimir* es una técnica especialmente sofisticada y “abstracta” –deberíamos decir hermética– de representación. La estructuración significativa sigue principios iconográficos terriblemente estrictos y sólidos. Es una manera de representación por corte, *split* (Boas 1955: 223-254), que no sólo corta a su referente, sino que corta también a sus significantes para posteriores arreglos sémicos en busca de sentidos inéditos; *nimir* es lo que Boas llamó un “método por corte” (1955: 224; ver capítulo “La creadora del significante”).³

Por su parte, el *trarikan* es una técnica de teñido especialmente creada para formar iconos por el juego de las lanas teñidas y sin teñir al ser tejidas. Se tiñe para producir (tejer) forma, no se tiñe para “pintar” una forma preestablecida. (Ver capítulo “Los colores”).

El paradigma nos arroja como resultado la síntesis de los contenidos involucrados en la formación de la sustancia y la configuración de los iconos por

teñido o tejido (cuadro 2). Donde hay más complejidad en la construcción de la sustancia, encontramos una mayor diversidad técnica en la generación de los iconos. Vemos aquí un claro esfuerzo por privilegiar la “memoria” textil de las maestras, por exaltar una forma exquisita de *acumulación* de privilegios congénitos y adquiridos. No se puede simbolizar de la manera más sutil (*sobremakuñ*, *wirikanñiminkulatrarikanmakuñ*, etc.) sin ser una virtuosa.

CUADRO 3

		A	B	C
		TEJIDO	TEÑIDO	TEJIDO-TEÑIDO
I	SIMPLE	kachü-makuñ	sañitrarin-makuñ kulatrarin-makuñ	
	II COMPUESTA	ñiminneker-makuñ wirikanneker-makuñ wirikanñiminneker-makuñ		ñiminkulatrarin-makuñ wirikankulatrarin-makuñ wirikanñiminkulatrarin-makuñ
	III SUPLEMENTARIA	sobre-makuñ		

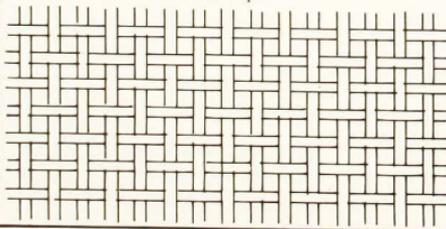
Clave: SIMPLE = una sola trama;

COMPUESTA = dos tipos de urdimbre;

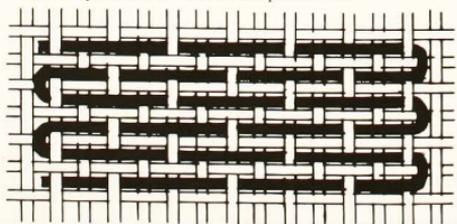
SUPLEMENTARIA = dos tipos de urdimbre, más una superpuesta (sustancia).

PARADIGMA (sustancia significante / forma significante) → *makuñ*.

Red de urdimbre = sustancia simple



Trama suplementaria = sustancia suplementaria



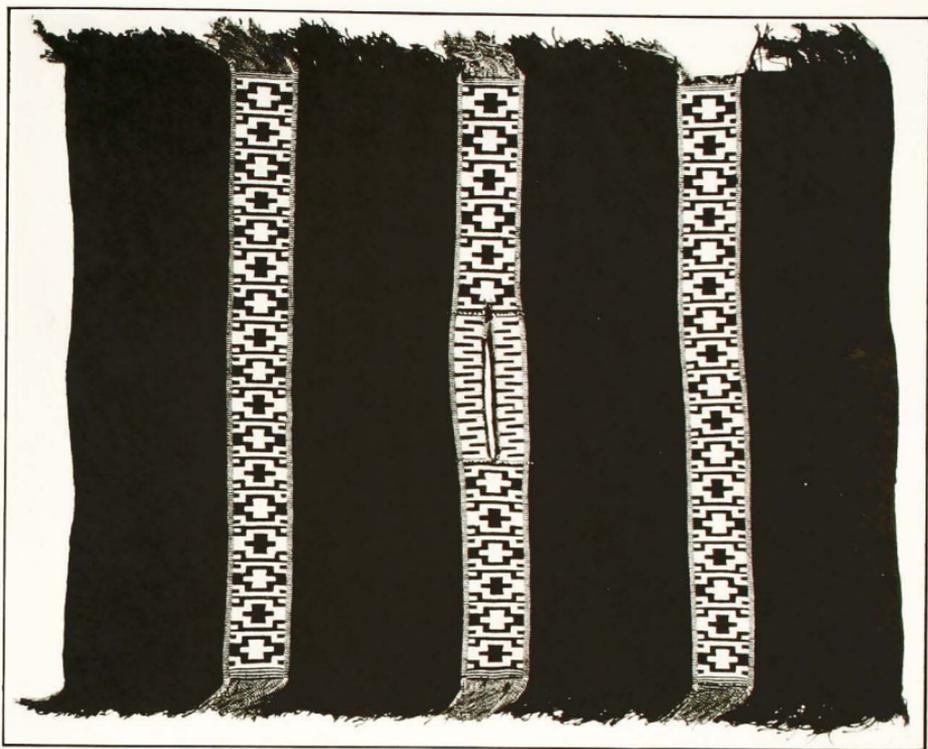


Figura 1. Niminnekermakúñ.

MAKUÑ: SU SEGMENTACION SEMIOTICA

La manta es dividida por las tejedoras con gran exactitud en diferentes *unidades* o áreas representacionales. Cada una de estas áreas conforma un "sistema" integrado de símbolos, ocupando diferentes *áreas* dentro del espacio total de la manta. Además, toda área es una unidad estructural, sometida a una específica mecánica de articulación formal y compuesta por una particularidad significativa. Estableceremos "inductivamente" tres unidades-áreas de representación: *franjas*, *campos* y *márgenes* (fig. 1).

Las *franjas* discontinúan el *campo*, pero no lo dividen. Todo el cuerpo del textil compone el *campo*, se lo supone continuo, no se fragmenta al ser traspasado por una *franja*. Puede el *campo*, even-

tualmente, poseer significantes diferentes en cada una de sus subunidades delimitadas por las *franjas*, pero no hay que suponer, por ello, que éstas disgregan su coherencia de significación. La tejedora desliza su mano abarcando la totalidad de la superficie de la manta, sin interrumpir el trayecto de ésta en los límites de las *franjas*; para ella el "todo" es el *campo*. Nos dice mientras recorre con la mano el poncho: "Todito, todito campo de *makúñ*". Las *franjas* no cortan el *campo*, están sobre él.

El campo: Constituye a partir de sus símbolos la base de significación de la manta; éstos son el dato inicial del sentido general del resto del discurso. Son, en cierto sentido, la "figura nuclear" (Greimas 1976: 68-75), a partir de la cual los "itinerarios semémicos" (Grupo de Entrevernes 1982: 113) de



Figura 2. *Ñiminnekermakün*.

ésta se realizan en el contexto de las otras unidades sémicas.

La tejedora determina en el *campo* las relaciones de significación que se establecerán en su manta entre las diferentes unidades restantes. Si traza en el *campo* de su tejido delgadas líneas verticales sin color, nos habla —en el plano del significante— de *wirintue* (*wirin*: rayar; *tue*: tierra de la manta [*campo*]); que alude en el plano del significado (referente) a otro *wirintue*, a la *tierra surcada* por el arado. Pareciera que con el homónimo de *wirintue* el *campo* establece con especial énfasis la primacía de su significación, reforzándola con todos los otros símbolos asociados en sus respectivos contextos y unidades de significación (fig. 2). El *campo* integra una sola significación, la espacialidad. El en sí, como icono textil, significa un espacio restringido (*tue*) —la manta opera como un “plano” compuesto

de áreas yuxtapuestas y sobrepuestas—, y en este caso el *wirintue* se asocia a la “identidad topográfica” del portador de la manta: sujeto masculino cuyo espacio vital *son* campos cultivables. Además, si los símbolos de la manta son propiedades del sujeto que los porta, sus referentes también deberían serlo. Por esto, la tejedora al referirse al *wirintue* siempre alude directamente a *sujetos masculinos propietarios de tierras de labranza*. En otras palabras, el *tue* de la manta es el *mapu* (“espacio étnico”) de su portador (Faron 1964: 191-193). Los demás símbolos de las otras unidades de la manta no “deberían contradecir” la rotunda afirmación de identidad del *campo*.

Las franjas: Asumen un carácter homologable al de un sintagma, construyéndose verticalmente, claramente delimitadas, y se van llenando de lexemas

que logran su articulación definitiva por medio de la integración del significado particular de cada uno de ellos, en un sentido total. En otras palabras, cada lexema de la cadena agrega un significado específico, pero siempre dentro del límite semántico del dominio de significación del total de la manta. Aquí los símbolos no “hablan” de cualquier tema, son contruidos para una “palabra” restringida, su combinatoria⁴ siempre desemboca en un mensaje *prefijado*, sin importar –hasta donde sabemos– el número de reelaboraciones sintagmáticas.

Las *franjás*, *wirin*, es el área que logra un máximo de elaboración significativa. En ellas las mujeres vierten sus representaciones textiles más secretas, más herméticas y sutiles.⁵ En éstas queda registrado un testimonio femenino, cuya clave sémica sólo está en manos de ellas, y donde el hombre es siempre discípulo.

El margen: Genera significaciones a un nivel de la “sustancia del significante” (Mege 1987: 41-43). Nos revelan la “interioridad” del textil, su base material y ejecución técnica. En el *margen* se desmenuza el paño de la manta, se abre en su interioridad, se desperdiga en flecos, *chüñai*.

La lectura que hace la tejedora del *margen* es a dos niveles, una por el tacto y la otra visual. Con la primera, al tocar los flecos, la tejedora evalúa la sustancia material de los significantes (la calidad de la lana) y el espesor del hilado (calidad del textil). Este último, al ser “valorado” (Mege 1987: 92, 93), permite un rápido y preciso cálculo de lo tupido, denso, del textil. Densidad de la sustancia material que habilita la “verdadera” densidad: la del significante. Sin una buena lana no hay fineza en el hilado, y sin ésta, las posibilidades de densidad sónica se estropean.

Esta propiedad del *margen* de exteriorizar el *interior* de la manta –sus procesos manufacturales ocultos y secretos– permite una muy especial explicación de la técnica del *trarikan*, confirmada necesariamente en el *margen*.

La técnica del *trarikan* –supervalor textil– permite conformar las líneas escalonadas en el *campo* de la manta por una ausencia de tinte negra-roja dentro de la figura, tiñendo el resto del poncho. En un universo del color, la forma se configura por la exclusión rotunda de éste. Los flecos, residuo de

urdimbre, permanecen vinculados al *trarikan* del *campo*, cubriéndose entero de negro-rojo al recibir también su baño de colorante. Pero si en la manta se construyen sus líneas escalonadas por un “falso *trarikan*”, donde, en vez de teñir, *se tejen* los escalonados en una urdimbre que combina el color blanco con el negro-rojo, los flecos *chillan* el blanco. Una gran tejedora no necesita, para no molestarse, acercarse mucho a una manta con “falso *trarikan*”. A la distancia descubre en sus flecos blancos la señal de que sus símbolos partieron mintiendo (fig. 1).

LA CREADORA DEL SIGNIFICANTE

La mujer domina los símbolos del tejido, los crea y manipula, produciéndolos femeninos. Son iconos de su propio sexo, representaciones de su específico dominio de significación y existencia. Los más elaborados los almacena en su cintura, firmemente, tejidos en su faja. Esta guarda la amplitud elemental posible del espectro icónico femenino.

A diferencia de la mujer, el hombre mapuche está imposibilitado para cargar sus propios símbolos textiles, no puede tejer. Su deficiencia técnica y simbolizadora en relación a su mujer, enfrenta a ésta a un problema que debe solucionar con absoluta eficiencia y total coherencia: el de la existencia de un hombre –que le “pertenece”– sin expresión propia para su ropaje. Que significa mucho, pero adolece de elementos propios y procesos significantes textiles para los contenidos de su masculinidad. Ella debe cubrir a su hombre (hijo, hermano, marido, yerno...) con los símbolos adecuados.

Los símbolos invertidos

La imaginación que crea todos los objetos (estéticos) es más libre y rica que la misma naturaleza; pues no solamente dispone de todas sus formas, sino que se muestra inagotable en las producciones que le son propias (Hegel 1946: 78).

El anterior análisis del significante en los *trariwe* (Mege 1987: 93-108) nos mostró una eficiente capacidad transformativa de su figuración. Pocos ingredientes estructurales continuamente reorganizados –por desdoblamientos, desarticulaciones, dis-

locaciones y desmembraciones sucesivas— generaron nuevos significantes que apresaron multitud de sentidos flotantes y dispersos.

La tejedora se obliga a no traicionar sus mecánicas de configuración icónica, en la búsqueda de significantes masculinos inéditos, dentro del universo de las mantas. Sus iconos con significantes femeninos no le sirven —no le pueden servir— para cargarlos con contenidos masculinos. Debe entonces—dentro de su principio figurativo— masculinizar sus símbolos en un esfuerzo de coherencia representacional. *Hay que cambiarles el sexo*. Entonces crea símbolos *invertidos*, con “apariencia femenina”, pero con un sentido masculino. Símbolos homosexuales, que aparentan gestualmente —por su ascendiente de significante femenino— masculinidad, siendo femeninos por emergencia y condición.

Significantes suaves y bruscos

Son las tejedoras las que nos hablan sobre lo que son sus hombres, con los símbolos que depositaron en la ropa que les tejieron. La manta en el dominio de la representación textil simboliza identidad sexual, y son ellas, las *pensadoras*, las que la determinan.

Las tejedoras nos explican sobre la suavidad de las mujeres y la aspereza de los hombres. Suavidad no es aquí debilidad dominada o histeria reprimida; aspereza no es fuerza dominadora, ni siquiera el martillazo de la afirmación edípica. La mujer es suave, no por su piel o lo redondo de sus formas corporales, o su caricia maternal, sino por su *manera* de expresarse, su forma particular de generar cualquier tipo de discurso. La mujer *habla* y construye iconos donde el *sentido* (estético) de su “configuración formal” es la suavidad; podríamos decir que su *sabor* es suave. Las expresiones del hombre, sus significantes, son precisamente lo contrario: bruscos. Esta concepción dualista suavidad-brusquedad pareciera pertenecer al dominio restringido de los “significados naturales expresivos” (Panofsky 1979: 13-15) de las mujeres tejedoras.

A partir de esta noción femenina de la forma del significante, el *temu* —árbol constitutivamente hembra (Mege 1987: 116-119)— es reconstituido morfológicamente, sometiéndolo de esta manera a un proceso de masculinización. Esta trasuntación se consigue por medio de técnicas del significante, por

el endurecimiento de las formas, a través de privilegiar los ángulos y aristas modelados en las figuras.

TEMU: Es un árbol femenino, símbolo de la humedad vivificante, que es trastocado en su intimidad representacional por medio de desarticulaciones y dislocaciones sucesivas, con el objetivo de ser transformado en un significante con “carácter” masculino. Su mutación formal opera en las ramas, el tronco y la raíz. Las ramas son desarticuladas en busca de ángulos agudos y el tronco dislocado —achatado— para aproximar los ángulos que rematan el tronco (fig. 3).

La raíz de TEMU es sometida básicamente a dos procesos de transformación interna —anunciando una mutación del icono que se hará total en su culminación— que introducen o configuran un doble escalonado que encierra una cruz.

El primero introduce en la raíz un morfema que perfila claramente la intención de simbolizar un doble escalonado; las cruces no han sido aún insertadas en la raíz, permaneciendo a la espera en ambos lados del TEMU, alineadas, justo a la altura para introducirse posteriormente bajo el doble escalonado (fig. 3 a).

El segundo reemplaza el proceso de cambio interno de la raíz por un desdoblamiento suplementario, creándose así el efecto de una cruz rodeada de escalonados (fig. 3 b).

KOLÜMAMELL: Es un icono-imagen del árbol *kolü-mamell* (arrayán, *Myrceugenella apiculata*) y se construye a partir de un proceso de profunda alteración del significante del TEMU femenino. En este arreglo de masculinización intervienen todas las técnicas de modificación de la figura que posee este sistema de transformación icónica. El TEMU original es desmembrado de su raíz, una rama y la copa; dislocadas sus ramas; desarticulada la simetría axial, y anexadas nuevas ramas con follaje (fig. 4). La agregación de nuevos morfemas permite restaurar el equilibrio de una estabilidad masacrada.

La máquina cercenadora de significante

Sabemos que el sistema de significantes del tejido mapuche es “cerrado”, no da la posibilidad de ingresar nuevas formas significantes, al menos se es-

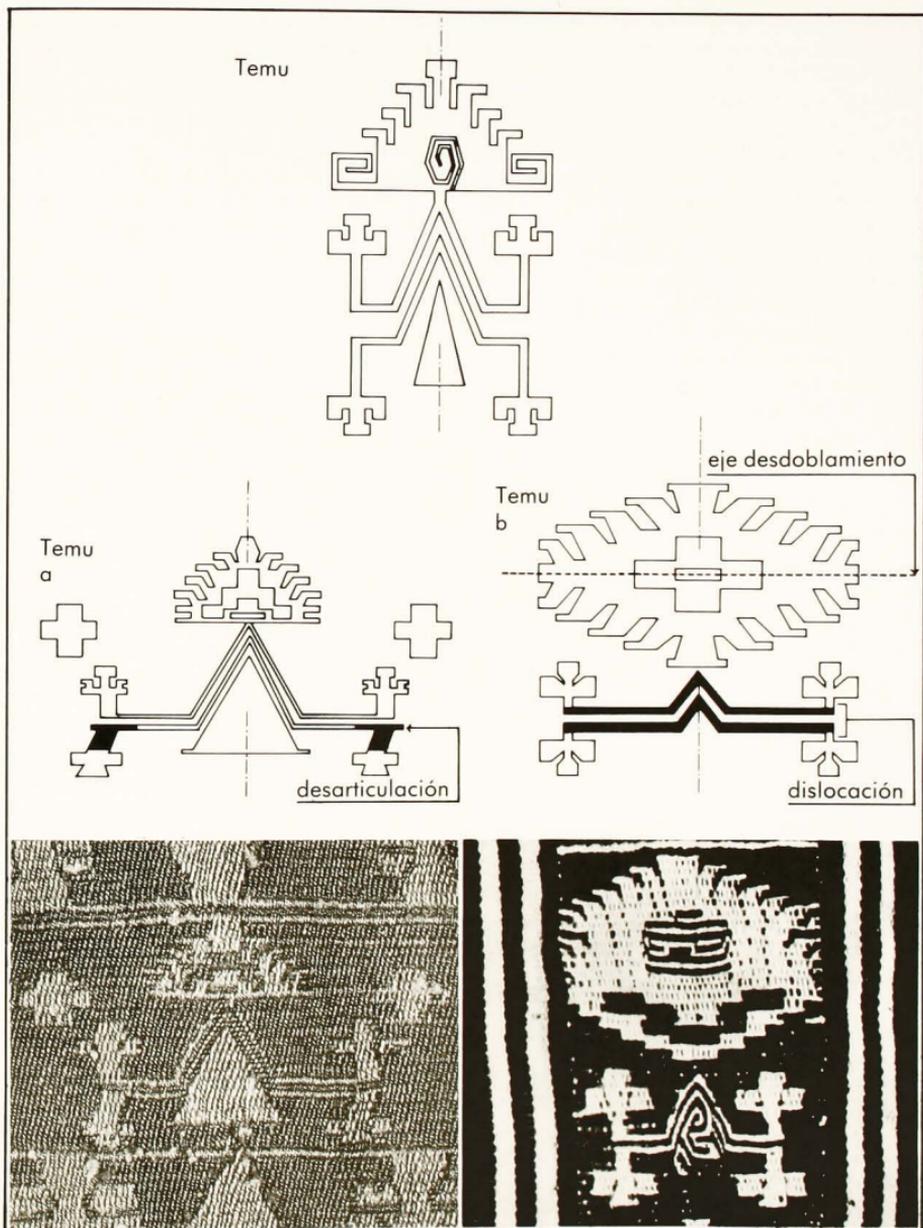


Figura 3. Proceso de desarticulación (temu 0 → temu 3 a); proceso de desdoblamiento y dislocación (temu 0 → temu 3 b).

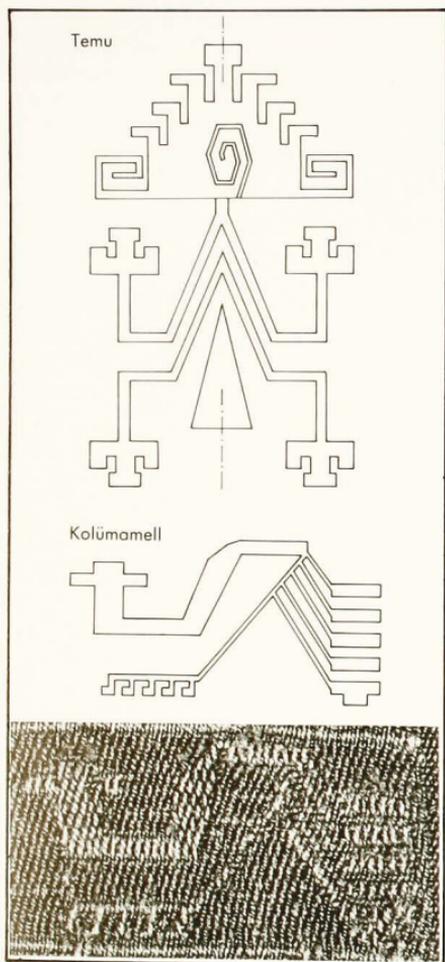


Figura 4. Procesos de desmembración, desarticulación y dislocación (*temu* → *kolümamell*).

fuerza por no hacerlo. Si llega a integrar un nuevo elemento, lo somete a una profunda coerción, integrándolo a sus normas formales. Lo que sí busca constantemente es ampliar la magnitud de sus significantes.

Cuando una tejedora se enfrenta al problema de asumir nuevos significantes y sólo posee un significante escaso, opta repetidas veces por cortar las

partes de sus viejos significantes adaptándolas a originales lexemas.

REWE-LONKO: El lexema LUKUTUEL —personaje ritual asexualo, representación de los participantes de la gran rogativa *nguillatún* (Mege 1987: 115-117)— es sometido a una profunda desmembración. Se le decapita. La cabeza decapitada está lista para ser sometida a un proceso drástico de transformación interna. Conjuntamente a este corte inicial, sufre un proceso de dislocación en la cara, siendo deformada de tal manera que asume la forma de una media cruz. Sobre esta última descansa el contorno escalonado de la cabeza (fig. 5 a).

Por último, es desdoblada por su eje horizontal, obteniéndose con esta operación el nuevo lexema definitivo: REWE-LONKO. Se tienen así las bases significantes para un nuevo contexto de significación, cuatro *rewe* enfrentados en pareja, conformados por el perfil escalonado de la cabeza de LUKUTUEL; y con una gran cruz central, *lonko*, producto de la trasmutación de la cara de LUKUTUEL (fig. 5 b).

PRAPRAWE —el laberinto escalonado de la *machi* (Mege 1978: 104)— tiene su referente material en una *rewe*. Por “coincidencia” de significados, tanto el *praprawe* como el *rewe-lonko* son REWE; y como significante PRAPRAWE posee coincidentemente elementos formales fácilmente reelaborables como REWE (Mege 1987: 120). Ya que el contorno de *praprawe* es un escalonado que encierra al laberinto, la tejedora tiene solamente que disolver la estructura laberíntica interna de éste. Cortando el interior de *praprawe* en cruz, logra el significante deseado. El resultado definitivo, cuatro escalonados-REWE circundando a una cruz-LONKO (fig. 6).

Este es un proceso de alteración del significante tan limpio y obvio, que hay mantas que nos demuestran una solución de re-confección *nimin* por corte (fig. 6).

KAWELLU: Aparentemente construido por desmembración nos encontramos con el caballo, *kawellu*. Para ser más precisos: con una cabeza de caballo, construida por un desdoblamiento complementario vertical, que es acompañado por un poco frecuente desdoblamiento horizontal en el hocico. El icono en su conjunto es simétrico, pero el hocico, al poseer un eje de desdoblamiento propio e independiente no

está considerado un posible eje horizontal central que unifique la representación en su totalidad, se emancipa del morfema de los ojos y de la nariz. No es infrecuente encontrar tanto al morfema del hocico como al de la nariz-ojos cambiados a la categoría de lexemas, víctimas ambos de su equilibrio interno y de la práctica de tejedoras “bárbaras” (fig. 7).

El caballo no deriva —hasta donde sabemos— directamente, ni de manera exclusiva, de un lexema femenino. Descubrimos en él sólo algunos elementos cuyo origen se enlaza a significantes femeninos, como son los “triángulos” flanqueados por “líneas convergentes”. Aparte de su peculiaridad estructural, se lo somete a los mismos procesos de configuración *ñimin*, que operan en las demás representaciones de los ponchos.

KAWELLU parece ser producto de la introducción de un “nuevo” sentido dentro del universo simbólico de las mantas; además, no se le construye exclusivamente con un único lexema femenino, lo que también es “novedoso”.

Por otro lado, supuestamente, el referente de KAWELLU es un caballo entero, ya que las tejedoras nos hablan siempre de “*un caballo*”. El significado hace uso de un símbolo desmembrado por el cuello, su miembro más semantizado: la cabeza. Así, en apariencia, se ha creado el efecto de un corte con una pseudodesmembración, la ilusión que muestra una falsa decapitación de un cuerpo que icónicamente no se ha elaborado, instaurándose esta fantasía sin problemas en la rígida coherencia del *ñiminmakuñ*.

Significantes con geometría abierta

Siempre suponemos que las representaciones, sobre todo si son de *arte primitivo*, están “enmarcadas”. Creemos que donde termina la superficie en que se realizan —en este caso el borde de la manta, o el contorno de las cadenas de iconos— termina también la forma representada. Nos esforzamos especialmente en establecer dentro de toda área de figuración, y con un espíritu evidentemente carcelario, imágenes significantes *cerradas* (paralelogramos, triángulos, círculos, etc.). Se observa un *trarikanmakuñ* (ver fig. 1) e inmediatamente se le presupone ingenuamente el estar constituido por una sucesión lineal de “rombos escalonados”. ¿Puede ser la

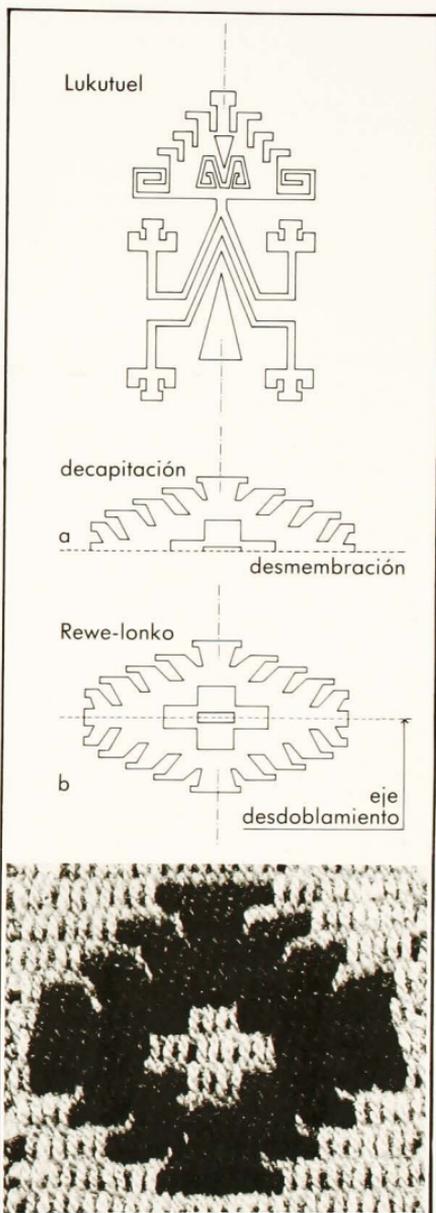


Figura 5. Proceso de desmembración-desdoblamiento suplementario (lukutuel → rewe-lonko).

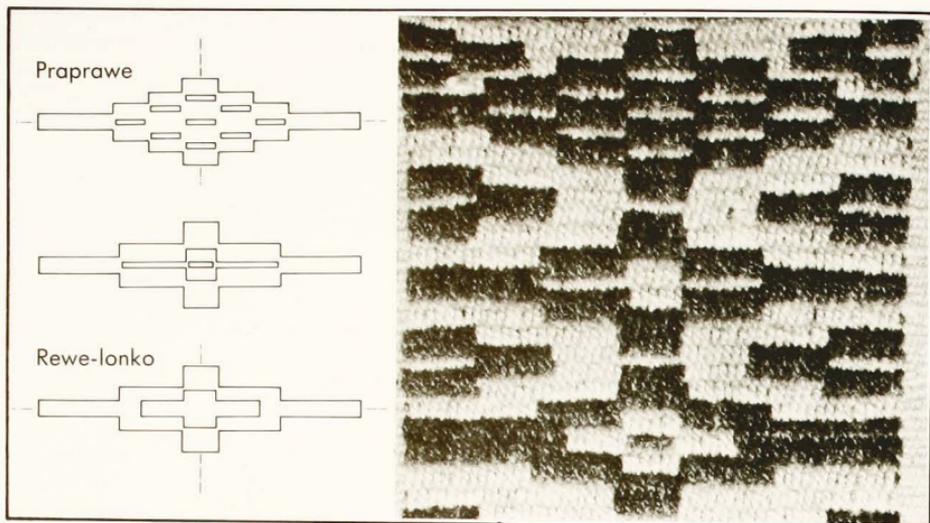


Figura 6. Proceso de desmembración (*praprawe* → *rewe-lonko*).

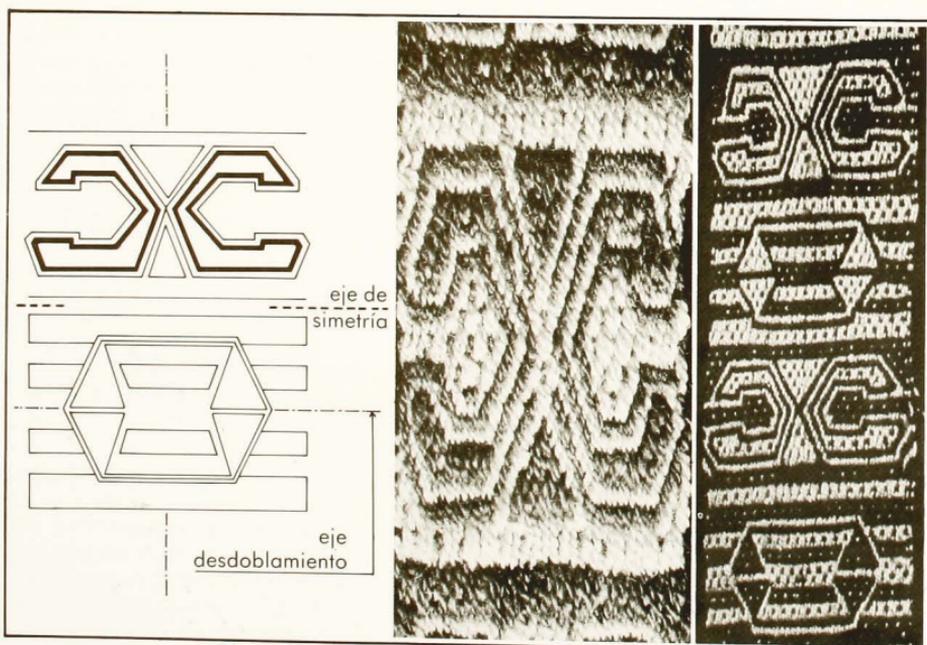


Figura 7. *Kawellu*.

espacialidad mapuche más ajena a esta concepción geométrica tan estrechamente euclidiana? Nos parece imposible que una tejedora pensara siquiera en cerrar la superficie representacional de la manta en uno o varios compartimientos, cargándola además con rombos. Si los iconos del *trarikan* aparecen trancos, es sencillamente porque la superficie de representación del *makuñ* (textil) no se ajusta a la geometría del diseño.

WIRIN: Lo que debemos ver en todo *trarikan* es una línea —no una recta— que se construye a partir de escalones (*praprawe*). Es un sendero escalonado, ondulante y sinuoso, sin solución de continuidad; es un *wirin*. Si leemos “correctamente” los iconos de la manta —la posición de la manta en el telar determinará los parámetros espaciales del icono: arriba/abajo; derecha/izquierda; reverso/anverso—, cada lexema atraviesa la manta de un extremo a otro.

Al construir la tejedora a *WIRIN* por medio de la técnica de amarra *trarikan*, anuda su tela siguiendo el curso de la urdimbre con una “línea ondulante” y escalonada, y cuando le pedimos que nos muestre el significante del lexema, recorre con su dedo la extensión total de la línea escalonada, de un extremo a otro de la manta. Jamás ninguna tejedora nos ha encerrado el significante en rombos o figuras semejantes. Es un ícono-diagrama de un espacio lineal y escalonado construido en base al perfil del desdoblamiento complementario de *praprawe*. La expresión de *WIRIN* toma del significante de *PRAPRAWE* su contorno escalonado, su envoltura. Lo abre en dos, para transformarlo en “infinito” gracias a ilimitadas repeticiones (fig. 8). Aquí la tejedora ha inaugurado un nuevo tipo de desmembramiento especialmente delicado. Consiste en cortar una figura de tal manera que se aprovecha sólo el perímetro de ésta. De *PRAPRAWE* se le ha dejado únicamente su “piel”, con la que se ha confeccionado a *WIRIN*.

Siguiendo esta misma técnica *ñimin* del desdoblamiento por desolladura, las tejedoras han creado otro *WIRIN* configurado a partir de la epidermis de *LUKUTUEL*. Inicialmente *LUKUTUEL* es decapitado y posteriormente desollado, aprovechándose de su piel sólo el “cuero cabelludo”. La operación de corte a que ha sido sometida la cabeza de *LUKUTUEL* es tan rotunda, que la tejedora —seguramente inspirada por su propia violencia— se ha visto obligada a representarlo como una canaladura escalonada

(fig. 9 a). Acto seguido, la desdobra por su parte superior gestando una forma suplementaria (fig. 9 b). Luego utiliza otro perfil de cabeza que, al contrario, desdobra por su parte inferior. Por último, ensambla ambos desdoblamientos para producir ópticamente el efecto de dos caminos escalonados (*WIRIN*) en oposición de simetría; la doble canaladura escalonada ayuda a percibir la intención del juego significativo (fig. 9 c).

En el textil aparecen los desdoblamientos articulados cortados, lográndose el evidente efecto de continuidad, a través de una *expresión truncada*, símbolo de una geometría sin “marco” (fig. 9 b).

Significantes cimarrones

Dentro del universo de las mantas existe un tipo muy especial de ellas, las *sobremakuñ*. La función-signo (Barthes 1978: 229) de la manta es cubrir de significantes de gran contenido al ropaje de la “necesidad”. El *sobremakuñ* cubre a este texto simbólico con nuevos contenidos, al ponerse *sobre* una vestidura ya completada por un *makuñ* —la prenda final—. ¿Tal vez por esta razón se cargan con formas figurativas que no obedecen, en un sentido estricto, a la maquinaria cercenadora de los significantes femeninos de las demás mantas *ñimin*? Parecieran ser expresiones fugitivas de las estrictas prácticas del *ñiminmakuñ*. Estas mantas tan especiales, por naturaleza signaléticas, nos sugieren el haberse transformado en un campo de innovación del significante, en las que descubrimos sólo en algunos lexemas su punto de fuga, evidenciado solapadamente por ciertas estructuras parciales de anteriores lexemas de otras mantas. En definitiva, el *sobremakuñ* tiene el mérito de generar significantes que le son propios, aunque estén *infectados* por su contexto signico.

Es así como el *sobremakuñ* cubierto de *aguilas-en-vuelo-rasante*, nos recuerda en ciertos detalles a partes de figuras del *trariwe*. Como las “líneas oblicuas convergentes”, *wisiwel*, que configuran el cuerpo del águila, o cierto tipo de desdoblamientos que muestran la presencia del *ñiminmakuñ* (fig. 10).

Hay lexemas que han escapado aún más a las exigencias de los patrones representacionales, fundando, por su estado, un nuevo *ñiminmakuñ*. Ya no es el *ñimin* del corte profundo y del reensamblaje con aristas, sino el del equilibrio de los trazos ondu-

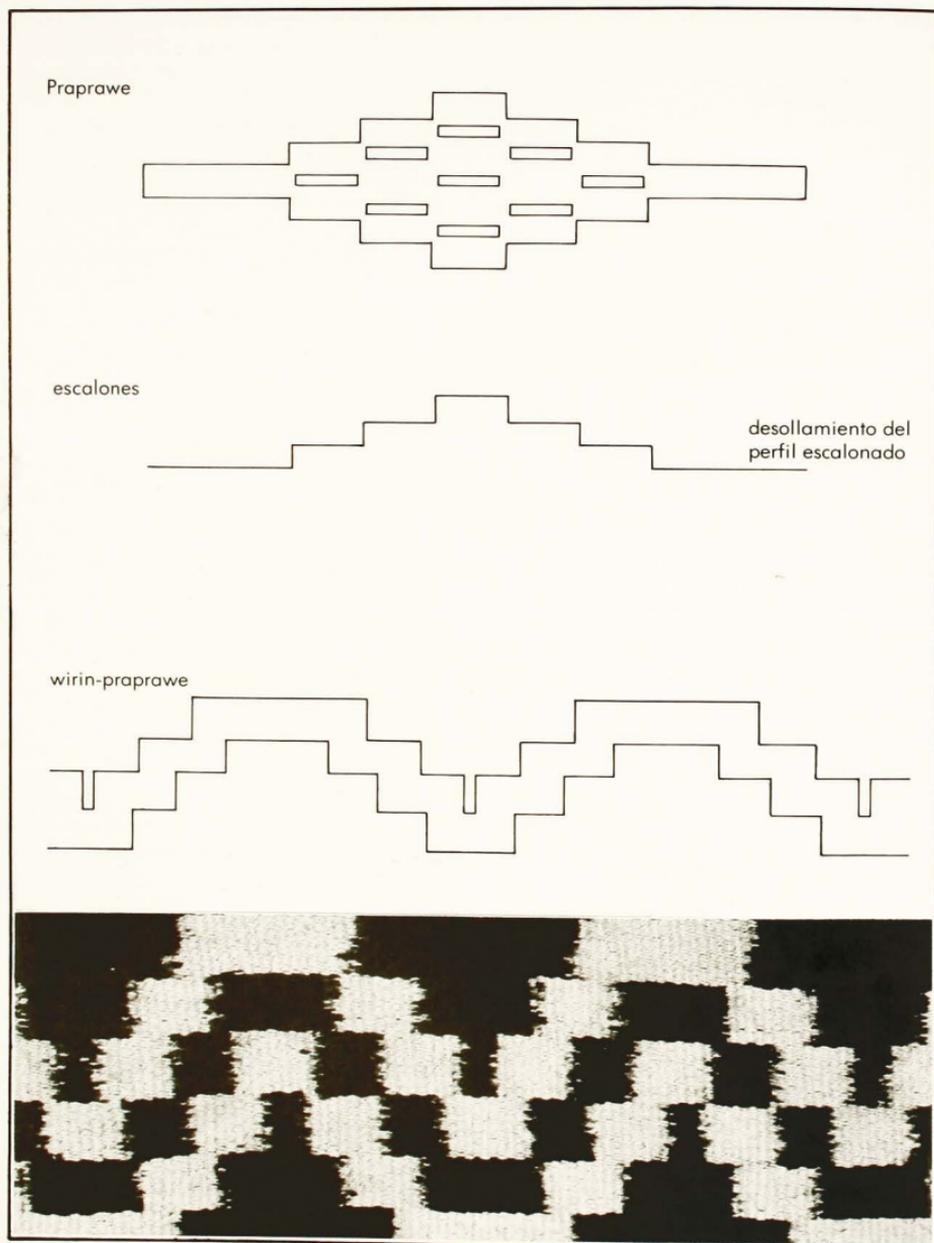


Figura 8. Proceso de desmembración por desollamiento (*praprawe* → *wirin*).

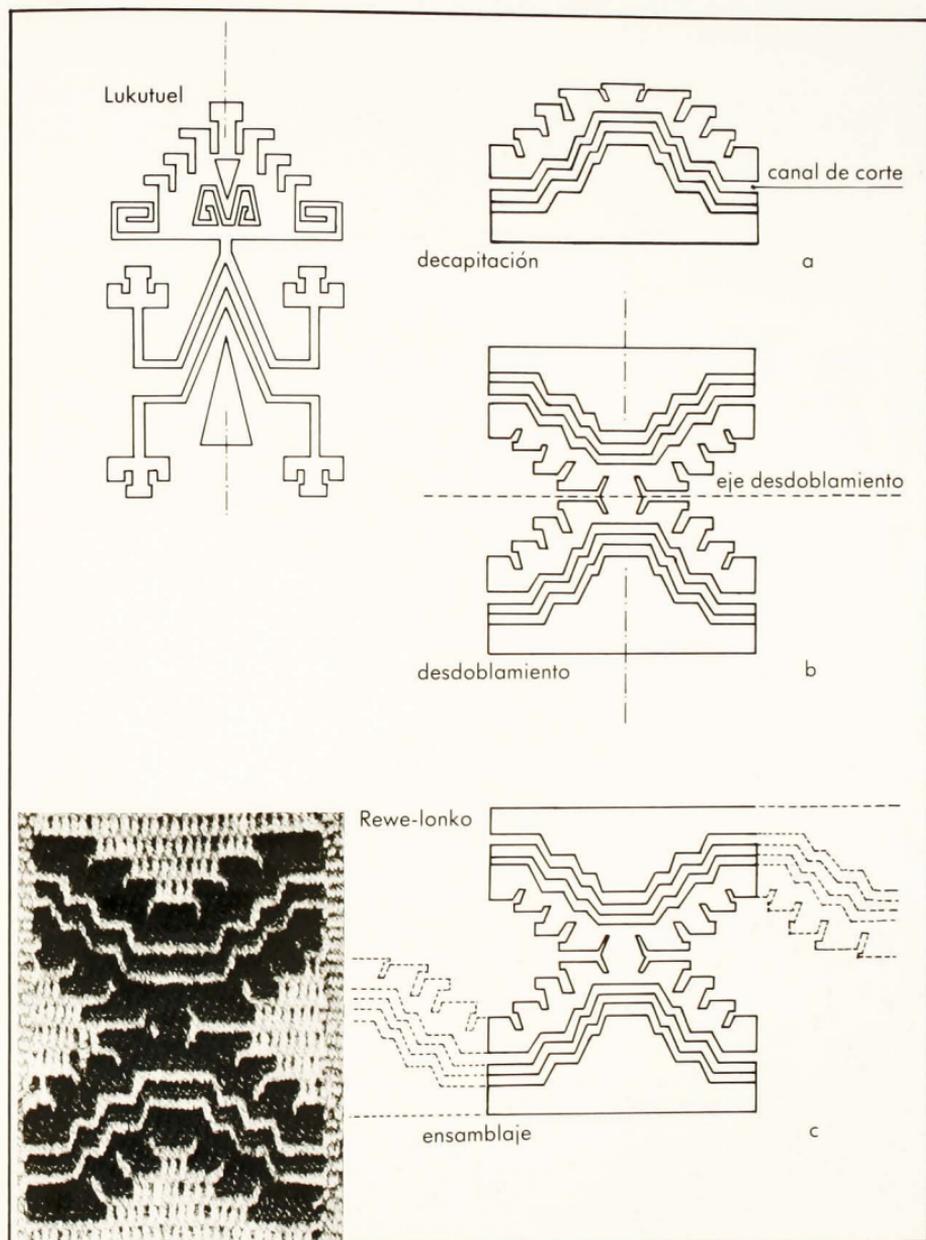


Figura 9. Proceso de desmembración por desollamiento, desdoblamiento suplementario y ensamblaje múltiple de desdoblamientos (*lukutuel* → *rewe-lonko*).

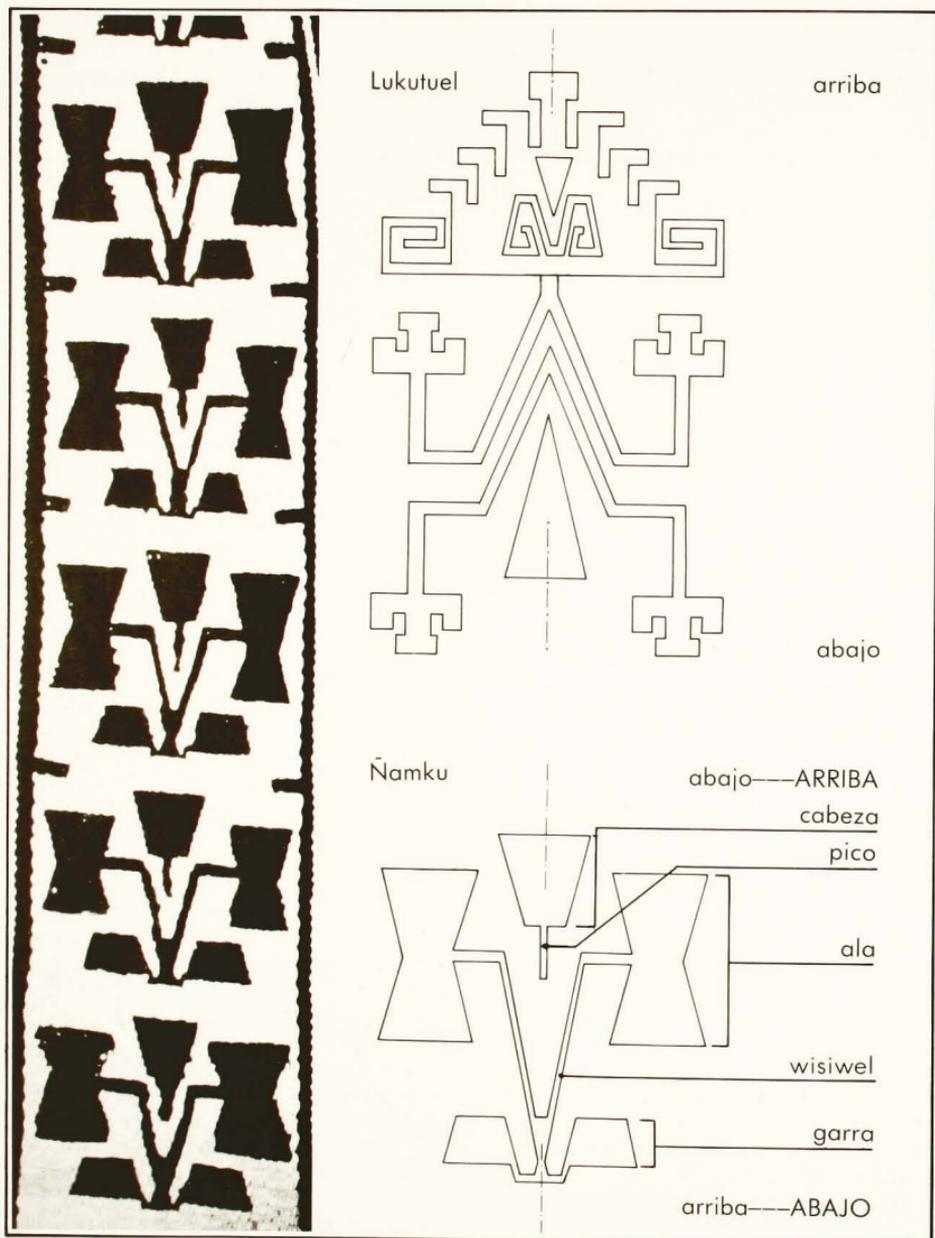


Figura 10. Proceso de trasmutación por inversión del significante, desmembración y dislocación (*lukutuel* → *ñamku*).

lantes. Es el caso de un *sobremakuñ* que contiene el lexema LIGTUI (Mege 1987: 104), representación de una planta asociada aquí a la alimentación. LIGTUI se construye, en parte fundamental (su tallo), con curvas, las que se equilibran con una compensación de los volúmenes, y no por desdoblamientos (fig. 11).

Para una estética mapuche los significantes del *sobremakuñ* se han afeminado; lo suave ha suplantado a lo brusco. La representación del águila, aunque prófuga del proceso significante femenino, es lo suficientemente masculina, ya que ésta se configura a partir de una estructura de rectas que se cortan en ángulos agudos, a diferencia del *ligtuí*, que es armonía de volúmenes y líneas sinuosas. A pesar de la femenina forma de este último, descubrimos en él algunos monemas del *ligtuí* con los ecos del “correcto” *nimin* (por ejemplo, en sus hojas de contornos fuertemente escalonados).

En la inmensa mayoría de los *sobremakuñ* que hemos estudiado, el *nimin* se nos ablanda. ¿No habrá aquí sufrido la tejedora la tentación de abrir su boca más de lo aconsejable, cautivada por su propia habilidad, obligando a los símbolos a *hablar de ella* desmedidamente, liberándolos del “*nimin*-masculino” que les correspondía?

LA DOMINADORA DEL SIGNIFICADO

Al manipular sus significantes femeninos, despedazándolos y deformándolos, las tejedoras tienen la evidente intención de introducirlos en un nuevo dominio de significación. Los significantes icónicos, víctimas dentro de los *makuñ* de este proceso de la expresión, se hacen aún más herméticos al alejarse de su referente, que ni siquiera en su original dominio sémico (*trariwe*) les fue muy cercano (Mege 1987: 115-120). El significado iconológico de las mantas es puro consenso de las especialistas más refinadas. Por otro lado, suben en abstracción, al ser los nuevos lexemas sólo pedazos o deformaciones de una anterior totalidad icónica –integrada y medianamente limpia de ambigüedades–, la que se desgrena en las mantas.

Por su proceso de emergencia, los significantes de las mantas acumulados por las tejedoras son “privados” (Leach 1958: 84-88), *sólo ellas los pueden armar*. Los sentidos “finos” (Geertz 1973: 3-30) de

esos iconos alcanzan aun un grado mayor de privatización, aunque estos sentidos sean de por sí públicos, al ser permanentemente exhibidos tanto para hombres como para mujeres. Al perder los iconos en la manta su carácter de diagramas, aluden a una “realidad” que no es la de los *trariwe*. Ya que la semántica de los *trariwe* involucra fundamentalmente una hermenéutica “meta-física”, donde los contenidos son míticos y mágicos, una hermenéutica de las mantas será en lo primordial “antropológica”, donde los contenidos serán sociopolíticos y del conocimiento ciudadano.

La vitalidad rígida

Temu, gran símbolo del *trariwe*, es en éste fertilidad y vida, asociado a las aguas tranquilas y densas (Mege 1987: 117, 118). *Temu* reelaborado y puesto en la manta en una postura de dureza, gracias a sus nuevos ángulos (fig. 3), sufre una sutil transmutación de sentido: se *seca* y, al secarse, se *endurece*. Se seca porque su entorno de pantano o ribera no importa en su contexto masculino, no puede importar. Para las mantas se toma la parte más dura del árbol como símbolo, *la madera de su tronco*; mientras más seca está, aumentan su dureza y rigidez. La tejedora nos explica este nuevo *temu* masculino, y, al hacerlo, descubrimos su único enlace de sentido con su original, el de seguir siendo en su atributo más sobresaliente, “vitalidad”. Es, eso sí, otra “vitalidad”, la de la “fuerza”, “robusto” y “dureza” (nos enumera la tejedora).

Por otro lado, es una “vitalidad” infértil, alejada de toda sustancia líquida asociada a la germinación. La fecundidad mapuche supone elementos totalmente, o en parte, blandos y húmedos; o, en su defecto, un contexto de humedad y blandura. Lógicamente, no encontramos, dentro del área de la *franja*, ningún símbolo con estos contenidos.

La *vitalidad* masculina (privilegiada, la del “hombre-cabeza”, “*lonko-wentru*”) es simbolizada por la perseverancia de la rigidez dura de *temu*, con un significante de la rigidez –con mayor número y más agudos ángulos– y con un significado de dureza.

Temu no significa lo estáticamente rígido y duro; es también, y sobre todo, “fuerza”. La diferencia última de las vitalidades masculina y femenina se

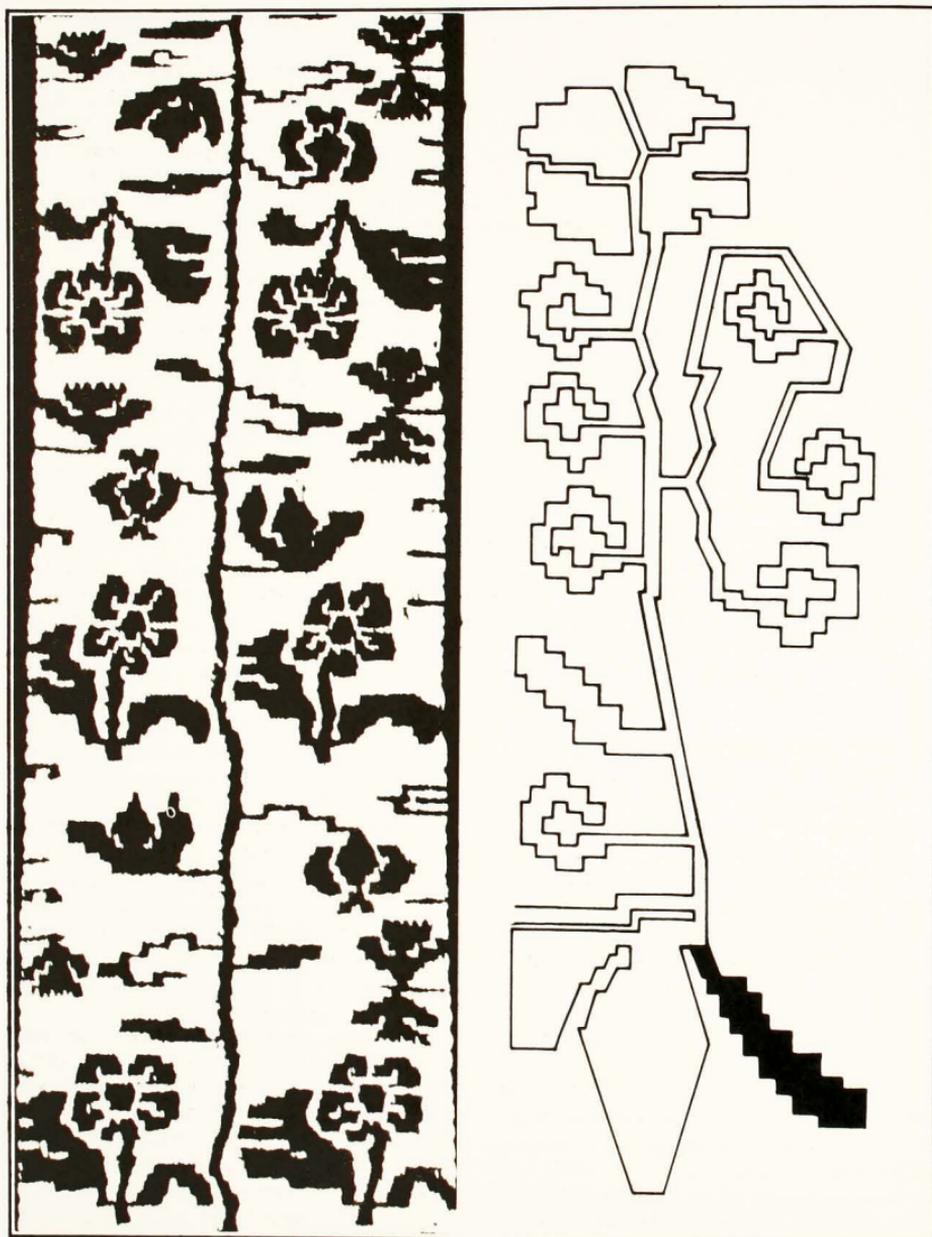


Figura 11. *Ligtui*, una forma suavizada con residuos de escalonados ásperos (perfiles de hojas, brotes y flores).

establecería a partir de sus respectivos ingredientes dinámicos. La “vitalidad” femenina se *movería* feundando; la masculina *mueve* trasladando, ésa es su “fuerza”.

La forma brusca

La tejedora nos explica tocando delicadamente con sus dedos un vellón: “Esto es suave”. Lo “suave” es a su vez plástico, y en sus elementos constitutivos prima la curva, como en cada hebra de lana. Lo opuesto a lo suave, lo *brusco*, es dominio de lo masculino. Esta concepción tiene su importante traducción en los iconos textiles. En éstos, los iconos femeninos son *continuidad* y los masculinos son *discontinuidad* de la representación. Los perfiles de los significantes textiles de la mujer “evitan” los ángulos, los encubren, dentro de lo posible. Cuando la tejedora tiene que configurar los símbolos de sus hombres, *quiebra* los contornos de los suyos propios, llenándolos de aristas.

Sentada, descansando, la tejedora explica con paciencia la diferencia simbólica entre un hombre y una mujer, representados en un textil, sin conseguirlo. Sorpresivamente, su cuerpo se llena de movimientos bruscos y entrecortados, flectando brazos y muñecas: “Los hombres son así”, nos da a entender mientras mueve enérgicamente brazos y cabeza. “La mujer es diferente”, nos aclara acto seguido, mientras estira curvando suavemente sus brazos.

La productora de símbolos *invierte* a sus significantes por medio de un proceso simple; no los reemplaza, sólo los astilla en su superficie, los descoyunta. Así, rodea a su primitivo icono de mujer con una *Geschalt* de rotura a la expresión y de ruptura al contenido (ver infra pp. 90-93).

“El hombre es *kolūmamell*, la mujer no”, nos asegura la tejedora. *Kolūmamell* es la forma de la masculinidad, es la imagen femenina ideologizada del hombre. El arrayán con sus ramas duras y en ángulos bruscos forma un follaje rígido, lo que produce en las mujeres mapuches el efecto visual de la masculinidad. De un hombre en movimiento, que se flecta con rudeza y fuerza; de una corporalidad tensa y cortante. Cuando se mira a *kolūmamell*, se debe ver siempre a un referente *en movimiento*, la kinesis de la masculinidad.

Cruz y peldaños para el líder

La expresión representacional de la CRUZ tiene por referente a un *che*, a un prójimo hombre o mujer. Una CRUZ rodeada por cuatro *rewe*, a un *lonko*, guía político y social, circundado por su comunidad. Señalando con el índice en el gesto preciso, la tejedora nos revela el significado de la CRUZ rodeada de *peldaños*: “Aquí [CRUZ] *wentru*, el *lonko*, estas [*peldaños*] personas de la tierra del cacique” (figs. 5 y 6).

La organización sociopolítica más estratégica dentro del sistema político-militar mapuche es la llamada *rewe*. Utiliza como emblema y significante al REWE, también este emblema y símbolo ritual convocatorio del gran culto de rogativa *nguillatún*. El *lonko* es la autoridad –para ser precisos, el *ülmen*, un *lonko* electo entre los “cabezas” de linaje– dentro del *rewe* (el cacique). El poder del cacique descansa sólo en sus especiales capacidades, es cercado por la comunidad, se debe a la comunidad –como lo ha demostrado Clastres (1978) para otros grupos– por la asimetría de su reciprocidad cotidiana y ritual con el grupo. El *lonko* se representa al centro, rodeado por la sociedad, encerrado por la sociedad, cautivo de sus escasos dones. Es una “cabeza” que está en el centro del “cuerpo social”, CRUZ recluida en *peldaños*; su privilegio como “cabeza” es estar en el centro, y no sobre. De ahí la perpetua tensión que encontramos en estas sociedades por la escasez permanente de comandantes, sociedades donde el poder los explota.

El *rewe* en las mantas pierde su sentido mágico y mítico (Mege 1987: 120), para transformarse en un emblema de una estructura de asociación político-militar. El universo de significaciones masculinas asigna a esta última un valor sagrado; de ahí la elección de un significante referido a una realidad constitutivamente sagrada, aunque sea *por definición* una realidad profana.⁶

El carácter “sagrado” de esta organización social está en estrecha relación a un factor de *ruptura de la vida cotidiana*. Para los mapuches toda congregación social, a mediana o a gran escala, quiebra la rutina de una aprensión grupal endémica. El hecho de coligarse con el otro es un acto “festivo”, asumiendo los rasgos de toda forma festiva, “acto de subversión y de destrucción” (Duvignaud 1979: 108), en este caso, de una identidad individualista, dura de reducir. La fiesta introduce una nueva “ópti-

ca cotidiana" (Barthes 1986: 62) trastrocando los símbolos y signos diarios: los hombres se cubren con trajes de fiestas, las "mantas caciques". "Toda ruptura un tanto amplia de lo cotidiano introduce a la fiesta" (Barthes 1986: 62), introduce a los *lonko*, rompiéndoles los márgenes de su microcosmos, en la fiesta en *communitas*.

Por último, descubrimos que no es gratuita la asignación de la denominación a la asociación *rewe*. Esta rescata sólo el sentido "exterior" del *rewe*-místico, por cierto el más débil, su *etiqueta* de fenómeno sagrado, sólo el envase de lo mágico-mítico.

Decapitación para los "cabezas"

Las desmembraciones en el *nimin* de las mantas siguen una regla: cortar lo antes posible las "cabezas" de los significantes femeninos. Todo icono-diagrama que represente un cuerpo con su respectiva cabeza dentro del universo del *trariwe*, es decapitado en su pasaje a las mantas. El *lonko* (líder) es la *lonko* (cabeza) rectora, que integra a los sentidos (ojos, oídos, boca, piel, nariz...); sospechamos que los "sentidos" para un mapuche no tienen por qué ser cinco); a la mente (tal vez el cerebro...); tememos que no sea así de simple, al menos no es un sistema cerrado mente-cerebro); y produce los signos del poder, da órdenes, habla (boca-lengua). Los mapuches han establecido al signo-símbolo *lonko*, cabeza, como el más apropiado para denotar lo que ellos entienden por un líder.

La jefatura del *lonko* se vincula directamente a un símbolo de gran complejidad y envergadura: el *kawellu*, el caballo. Un *lonko* sin caballo está "muerto"; está, además, condenado a algo peor, la vergüenza perpetua. La tejedora, siguiendo un patrón de coherencia simbólica, ha elegido, *lógicamente*, sólo la cabeza del caballo; la "cara del caballo", nos revelan. La cabeza del animal fue cortada en su base, para después desplegar su "cara" por medio de un desdoblamiento (fig. 7). Si el caballo tiene alguna voluntad, ésta debe radicar en su cabeza. Todo *lonko* gobierna a su caballo, subordina la cabeza de este último a la suya; determina al animal a su humanidad.

En las mantas se privilegian los símbolos de poder, el caballo aparece como el instrumento indis-

pensable para la realización de todo poder masculino. Las mujeres saben lo que implica un hombre a caballo, y de manera muy especial, lo que dice otra mujer al poner caballos en las mantas de sus hombres.

La huella de tiempo

— *Wirin* es la huella, diferente al *rúpü* (camino); para hacer un *rúpü* hay que cavar en la tierra —y la tejedora mueve rítmicamente sus dedos extendiéndolos y contrayéndolos, significando el acto de cavar—, para un *wirin* no. El *winka* hace *rúpü*, el mapuche no.

El *rúpü* atenta contra la topografía natural, la socava, la araña para abrirla. El *wirin* es un sendero que se amolda al relieve, lo sigue con paciencia, baja y sube, dobla y se hace recto. El primero es el camino de los *winka*, de todo sujeto externo a lo mapuche —especialmente chilenos—; ⁷ el que a priori establece su principio de trazado lineal. Es ésta una forma de hacer caminos que no se compadece del entorno; la tejedora nos habla de él con cierta ironía que trasluce su esencia condenable, pareciera no ser la forma esencial de hacer las cosas.

El segundo es el sendero que se hace *sobre* la tierra, a fuerza de pisar; jamás desgarrar o golpea la superficie, sólo se adhiere al suelo.

El camino escalonado de la manta es un *wirin* (fig. 8); se construye a partir de peldaños, *praprawe*, que se suceden sin ser sometidos a una geometría rígida, como su significante lo señala en el tejido, sino dentro de la geometría implícita de la noción de *wirin*. Esta es una "huella" formada por peldaños que sigue un terreno irregular, serpentea.

Los peldaños forman "una escala, son los pasos que va dando" el dueño de la manta, nos afirma la tejedora. La "huella" es una metáfora, los peldaños son tiempo encerrado, etapas; son, en definitiva, unidades de tiempo bien delimitadas por los acontecimientos que marcan la vida de un hombre. La tejedora nos dice que "no cualquiera puede usar estos *makuñ*, en la manta lleva [el cacique] escrito su tiempo". Es éste un tiempo privilegiado por los triunfos, ya que los peldaños son índices icónicos de poliginia, donde a mayor número de peldaños, mayores triunfos sociales. El *praprawe* simboliza a las mujeres en alianza, las *representa*; el significado

preciso del icono sería el de un hombre poliginio. Sería una ingenuidad de interpretación creer que, a estos niveles de abstracción sígnica, contando los peldaños se obtiene el número de las mujeres del *lonko*.

A este primer significado de *wirin* se agrega un segundo sentido, donde cada peldaño simboliza el "número" de asociaciones del linaje del cacique con otros. Asociaciones estas producto principalmente de sus alianzas. Descubrimos que todo significado de los *praprawe* de *wirin* están referidos en última instancia—basándonos en el estado actual de nuestra etnografía—a un *factor* de las alianzas del poseedor de la manta. Es un lexema polisémico, llenándolo este atributo de una gran energía sémica.

En el dominio femenino de los *trariwe*, el significado primitivo de *praprawe* eran los peldaños del *rewe*; los pasos que se dan dentro de un laberinto mágico construido con una espacialidad inimaginable para toda persona que no sea especialista, *machi* (Mege 1987: 104, 120). Donde el avanzar subiendo el *rewe* puede a uno bajarlo, quedando preso de un inframundo de horror; subirlo, a un supramundo de ultraluz; o desviarlo, encerrándolo en "círculos".⁸

Los *praprawe* de *wirin* son, a diferencia de los anteriores, de una *temporalidad* "métrica": siempre que se avanza en el espacio representacional (al plano del significante del icono) se avanza en el tiempo, en cuotas de tiempo triunfal. El espacio-tiempo de *wirin*, síntesis de un significante "espacial" y un significado "temporal", es para nosotros comprensible, al ser traducible a conceptos cartesianos. El espacio-tiempo del *rewe* se nos presenta inefable, al menos para nuestras actuales geometrías.

Sospechamos concepciones del tiempo americano de una complejidad aún no imaginada, que escapan rotundamente a la supuesta uniformidad cíclica del tiempo americano. Dogma de ciertos sociólogos de sofá, creencia inventada y mantenida, tal vez, en un pésimo homenaje póstumo al desaparecido Mircea Eliade.

El jardín de los "cabezas"

Las tejedoras introducen siempre en los *sobremakuñ* significantes afeminados, con un claro significado masculino. ¿Cómo puede un significante con

rasgos femeninos rodearse de significados masculinos? Sólo con iconos precisos de "fenómenos masculinos", donde el significante en sí, como representación figurativa, en su simple iconicidad, encierre en su configuración trazos de mujer. Hay un evidente sabor femenino que se cuela en el significado, gracias a un significante "impreciso". Es así como las mantas más complejas y delicadas guardan para el analista una evidente contradicción al hablarnos de contenidos masculinos con "gestos" femeninos.

Como hemos visto, los procesos esenciales del significante del *ñimin* en los *makuñ* (desdoblamiento, desarticulación, desmembración...), generan *intencionalmente* una perpetua ruptura de la elasticidad de las formas. Endureciendo sus elementos, provocando así un "discurso" de la masculinidad. Claro que aquí, en los *sobremakuñ*, los procesos carniceros del *ñimin* se han camuflado, se han maquillado.

Si miramos con detención la figura del águila, *ñamku*,⁹ descubrimos ingredientes formales elementales provenientes de LUKUTUEL. Como son: las "líneas convergentes" que forman el cuerpo, *wisiwel* (Mege 1987: 104-106), el corazón que se ha transformado en cabeza con pico, la decapitación y la inversión de la figura (fig. 12). Descubrir la evidencia del origen significante de *ñamku* requiere de un ojo extraordinariamente entrenado, diríamos femenino, al haber sido doblemente alterado en una masculinidad suavizada. El águila es un símbolo de la vitalidad aérea, "es un águila que vuela por encima, así, ligero", nos lo indica la tejedora sobrevolando, con un movimiento vigoroso, su cabeza con el brazo extendido y la mano rígidamente flectada. Es evidente, para un revelador de imágenes delicadas como lo es Gastón Bachelard, que "esencialmente toda imagen aérea tiene un *porvenir*, un vector de vuelo" (1982: 33). La trayectoria definida por la mano de la mujer, en su plasticidad representacional, nos entrega este primer sentido "aéreo-vectorial", al ser águilas que *buscan* un objetivo, insaurando una direccionalidad, un *porvenir*.

Las águilas son evidentemente, en el contexto textil, una variedad de "ensoñación" producto de la "imaginación animalizante, o sea, el de la imaginación dinámica que se especializa en los movimientos de los animales" (Bachelard 1982: 96-97). Debemos ver necesariamente en el *sobremakuñ*, águila

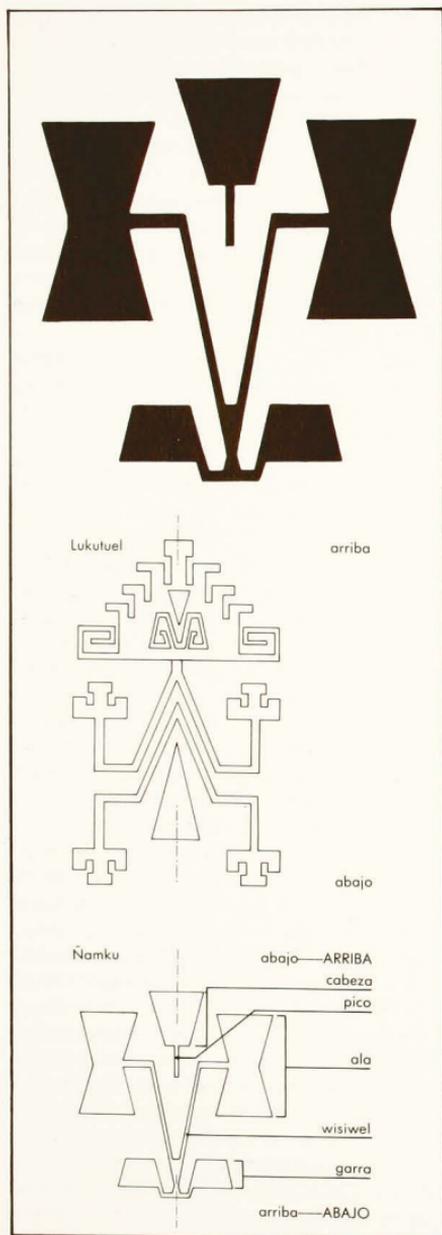


Figura 12. Kuriñamku. águila negra.

las en movimiento —significantes creados por la “imaginación dinámica”—, verdaderos *haces vectoriales*. El portador de las águilas en vuelo tiene que participar de la imagen dinámica de éstas, por ser sus “adornos”. Pero, además, por una razón de coherencia poética, ya que “para la imaginación aérea bien dinamizada [como lo es la mapuche] todo lo que se eleva despierta al ser, participa del ser” (Bachelard 1982: 97). Este ser en “elevación” ensueña los *ñamku* por partida doble —como sujeto en sociedad y como poeta—, adquiriendo la ensoñación su soberbia “energía” de dominación en el vuelo rasante, instante donde el pájaro adquiere su plena presencia de poder. “Pasa abajo el águila, por encima, de ahí para acá”, nos señala la tejedora. Cargándonos inmediatamente la representación con un sentido complementario, con la imagen del “pasar abajo”, del pasar cruzando a poca altura. Las alas se sobrevaloran en esta imagen, al ser principalmente el *ñamku* una creación de la “estética de las alas” (Bachelard 1982: 106), o más exactamente de la energía que da “ligereza”. Esta particular forma de vuelo acentúa el instante en que se pueden ver el pico y las garras, entregando ambos elementos un factor anexo de energía. Ambos elementos son, además, instrumentos de bisección —y por ende privilegiados en este universo de las formas bisectadas (Boas 1955: 237)— y símbolos de dominación. No olvidemos que “el pájaro es una fuerza que levanta y despierta toda la naturaleza” (Bachelard 1982: 91) —y muy especialmente el *ñamku*—; “¿no es ya cruel el pensamiento del vuelo poderoso del águila? Para el que piensa de prisa, el golpe de ala, con su poder, devora el cordero” (Bachelard 1982: 102). No nos parece gratuito que la tejedora “despierte y levante” su corporalidad en la explicación de su imagen aérea. El sentido de poder se asocia al vuelo rasante, sobrevolando al ras de las cabezas. ¿Sería su dueño un antiguo dominador del aire de los *cabezas*?

Para terminar, hay en el *ñamku* otro elemento de su iconicidad que encierra un profundo sentido: su color negro. El águila es el emblema de un hombre de gran poder, por lo que su tejedora debe asignarle a este símbolo la máxima “energía”. Lo que logra en su cabalidad, gracias al color que le *añade*. Bachelard nos enseña que:

En el reino de la imaginación, *el vuelo debe crear su propio color*. Advertimos entonces que el pájaro imaginario, el pájaro que vuela en nuestros sueños y en los poemas sinceros no

podría ostentar colores *abigarrados*. Lo más frecuente es que sea azul o negro: sube o baja.

Los colores múltiples mariposean, son las coloraciones de los movimientos que mariposean. No se les encuentra en los poderosos ensueños que prolongan los sueños fundamentales (1982: 86-87).

No necesita el poseedor del *sobremakuñ* imágenes que “mariposeen” en su cromatismo, exige “verticalidad” descendente, la que consigue su tejedora con la presencia exclusiva del icono en negro.

Así la forma y el color se integran armoniosamente en el águila, alcanzando una colosal fuerza expresiva de la dominación y de la determinación.

Sometido a estos mismos procedimientos de “cosmetología significante”, *ligtui* hace referencia, como tubérculo comestible, a una realidad mediata; él es símbolo de recolección y especialmente de alimento. *Ligtui* es flor y comida.

Es un objeto dominado –poseído– por los hombres, pero actualizado –recolectado y procesado como alimento– por las mujeres. Por lo que su contenido sémico no está libre de ambigüedad sexual. Esto habilita aún más el afeminamiento de su forma de expresión.¹⁰ *Ligtui* por sus atributos naturales (tubérculo y flor) permite una excesiva invasión de significados femeninos (alimento, tierra, germinación...), filtra el ablandamiento y la suavidad *límites* del símbolo dentro del dominio de la representación en los textiles masculinos.

Los *sobremakuñ* son verdaderos jardines, donde plantas y bestias, delicadamente expresadas, envuelven al *lonko*. No hay sobresaltos en este universo, los afilados ángulos de las formas masculinas han sido pulidos y sus deformaciones simuladas. Nos da la sensación de que las mujeres han querido “agradar” con los significantes, creando un jardín de suaves y armoniosos contornos. ¿Será ésta la naturaleza hominizada femeninamente en jardín que los *cabezas* ensueñan, y que les es regalada por sus mujeres en los significantes de sus *sobremakuñ*?

LOS COLORES

Todo icono del *makuñ* integra forma y color, existiendo entre ambos un vínculo significante, relación que permite atrapar el sentido global de la expresión. Hemos establecido en otro lugar los fundamentos y mecanismos básicos de la simbología del

color mapuche restringida al dominio de la vestimenta (Mege 1987: 120-126). Las mantas inauguran significaciones anexas para sus colores, en coherencia con las que ya hemos descrito, complejizando aún más el establecimiento de su sentido. De hecho, es una ingenuidad pensar que cada una de las categorías del color está sujeta a una significación única en el universo simbólico de las mantas. Es así como las articulaciones de los significantes de colores, la conexión de éstos con su forma icónica, y ambas relaciones dentro de determinados contextos de significación, arrojan significados diferenciales.

Es importante reconocer que la *forma* del icono introduce el plano de la significación lexicológica, si se nos permite la expresión; mientras que el *color* del icono añade las sutilezas del sentido.

Los colores fundamentales

Cuando una tejedora jerarquiza sus colores jamás piensa en Newton. Analíticamente, se dan tres etnocategorías de colores: colores *primarios*, *secundarios* y la *ausencia* de color. Los colores *primarios* son el NEGRO, ROJO, GRIS y CAFÉ; los *secundarios* son todos los otros colores que se *cuelan* dentro de la manta, por lo general, VERDE, AMARILLO y AZUL; la *ausencia* de color es LO BLANCO, y no el NEGRO, como podría pensarse, ya que el negro es el ultracolor (Mege 1987: 123, 124).

Dentro del conjunto de los colores *primarios* se efectúa una separación, ya que el negro, el rojo y el gris forman una tríada opuesta al café. Las tejedoras nos confiesan que “no les gusta” el café, y si les “gustan” los otros tres colores. “Al mapuche no le gusta el color opaco”, donde lo opaco *siempre* es café. La presencia o ausencia de luz define en este espectro semántico la marca gramatical. Negro, rojo y gris son “colores encendidos, gustan”, son presencia de luz; el café es ausencia de luz, “color que no gusta, opaco”. La categoría de la “ausencia de luz” es la *marcada*. Simplemente porque el café debe ser lana sin teñir, lana naturalmente café, a diferencia de los otros tres colores, que sí son teñidos. La manta es un universo espectral donde los colores emergen por teñido; la presencia de uno de ellos libre del teñido (café) lo transforma en el opuesto “marcado”.

La *ausencia* de color se hace notoriamente presente por el esfuerzo técnico destinado a la obtención premeditada del blanco sin teñir, fuera del color. Donde la complejísima técnica de teñido por amarras, *trarikan* (Joseph 1931: 48-52), no es más que un colosal esfuerzo que persigue la mantención del blanco-natural. Es una sofisticada técnica dominada por un sentido de la invasión del color: las mantas son sumergidas en recipientes con tintura caliente, la que se propaga agresivamente en la tela; las amarras y el barro frenan la penetración del color al dominio del blanco-natural.

Todo color es presencia desbordante de luz —incluido el negro— y el blanco *es* la luz. Los mapuches utilizan indistintamente la etiquetación sémica del *lig* para el blanco y la luz. Se podría decir que *lig* es un lexema homónimo y sinónimo a la vez (Mege 1987: 124). La “cultura del teñido” permite a la “naturaleza de la luz-blanca”, *lig*, habitar en las mantas, sin ser un color. La cultura técnica del teñido en el *makuñ* no se “opone” (Jakobson 1981: 22, 144) a la naturaleza representacional del blanco; *ambas se integran*, son una unidad.

Las mantas de colores

Inicialmente ordenamos el dominio categorial de los *makuñ* por medio de la etiquetación de sus estructuras externa (tipo) e interna (elementos) (infra p. 83). Paralelamente a esta categorización “topológica” se yuxtapone una construida a partir de los

colores, específicamente de los colores contenidos en el *campo* de las mantas. Ambas técnicas de categorizar el universo de las mantas son necesariamente complementarias e inclusivas.

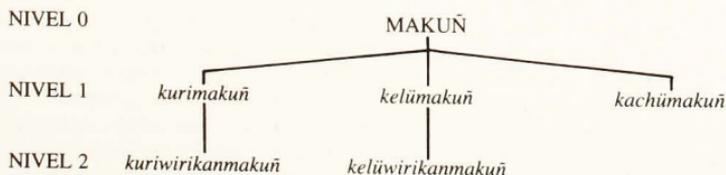
Es así como las tejedoras establecen a partir del lexema MAKUÑ (*taxa* inicial) tres “segregados”, configurando un único set-contraste compuesto por la *taxa* KURIMAKUÑ, KELŪMAKUÑ y KACHŪMAKUÑ (cuadro 4). KURIMAKUÑ es toda manta cuyo *campo* posee un fuerte predominio del negro, *kuri*; KELŪMAKUÑ es toda manta en cuyo *campo* predomina el rojo, *kelü*; KACHŪMAKUÑ son las mantas con *campos* exclusivamente grises, *kachü*.¹¹

En un segundo nivel de significación nos encontramos con una diferenciación sémica, ya que *kuri* y *kelü* son mantas “ceremoniales”. Los *campos* rojos y negros introducen a su portador en un ámbito ritualizado. *Kachü* es una manta de diario, indicador indiscutible de los atributos de lo cotidiano. Los *campos* negros y rojos son culturalmente visualizados como símbolos de trasgresión, ya que no cualquier mapuche puede acceder a estos colores; sólo los pueden cargar los hombres de jerarquía, principalmente los *lonko*. El rojo y el negro son los colores del privilegio, que se cargan de luz en los campos del *makuñ*. Estos dos colores deben brillar, deben golpear la vista.

Kachü en su *campo* posee los colores de la lana sin teñir, en gris y excepcionalmente en café (gris, aquí, diferente del color gris que integra la tríada rojo-negro-gris, que necesariamente va teñido). Además, se corta el área de la manta con delga-

CUADRO 4

ETNOCLASIFICACION TAXONOMICA; MARCA SEMICA (COLOR DE CAMPO)



das líneas verticales blancas, las que surcan los *campos*. El blanco es también lana sin teñir. Otra posibilidad menos frecuente de arreglo en los colores del *kachümükuñ* es la de *campos* blancos delimitados por líneas grises y/o cafés.

La manta-gris es un *makuñ* carente de luz, sin colores. Las tejedoras nos la definen como “opacas”, y donde el único contraste tonal –la estética mapuche del color valora positivamente todo contraste fuerte– está dado por la oposición (gris-café/blanco). De diario todos los hombres se cubren de gris, “sin importar” –aparentemente– el prestigio individual. El gris los sumerge, al igual que el café –color considerado como imponible, declaradamente feo– en el contexto de la homogeneidad cotidiana. Es el contexto de la “*Gemeinschaft*”, de lo comunitario,¹² émulo de lo “ceremonial” –ceremonial también del mundo-de-la-elegancia–,¹³ este último encerrado en los colores de la distinción privada.

Significaciones superfemeninas

En un trabajo anterior (Mege 1987: 123-126) indicamos cuáles eran los significados “nucleares” de cada uno de los colores fundamentales para la representación textil. En sus acepciones vinculadas al ámbito de la vestimenta, los colores tienen un significado exclusiva y profundamente femenino. El establecimiento de estos significados *superfemeninos* implica un trayecto complejo de significaciones parciales que se van funcionalizando, para terminar formando un contenido semémico. Para capturar uno de estos “sememas de color”, su “espectro semántico” (Eco 1980: 88), se debe conocer inicialmente la multiplicidad de significaciones más “corrientes” de cada color, vinculándolas al sentido preciso del significante figurativo que contenga dicho color. La articulación definitiva del significado total, de todo color, se obtiene en la explicitación del contenido sémico de la *relación* “dialéctica” entre la significación de la figura y el color, incluidas ambas en el contexto global de significación que delimita la manta a la que pertenece. Los iconos del *makuñ* son sutilmente polisémicos, requieren de atención y paciencia.

a) *Kelü*, el rojo, es casi siempre un “indicador natural” (Leach 1978: 18) de la sangre fresca, de mu-

chas variedades según su “itinerario sémico”. Si este rojo es el color de la figura de un caballo, *kawellu*, recibe un particular sentido.

La figura del caballo denota siempre a la “poterosa energía del hombre”; un *kelükawellu* –caballo rojo– es un caballo recientemente ensangrentado. Un caballo cubierto de sangre, pero que a su vez es (como icono) gracias a la sangre que lo baña. Es un caballo de guerra, el animal –arma que posibilita la emanación de la sangre por corte– del corte de las armas mapuches en la carne de sus enemigos.

Kawellu es intrínsecamente rojo, su significante en colorado lo llena de sangre violenta, lo instaura como *animal de la agresión*. Encarna la “agresión ágil”, flexible; nos atrevemos a decir, femenina.

Los *kelükawellu* son especialmente amados por los hombres mapuches, sus mujeres lo saben, y si sus hombres los poseen, ellas se los evocan en sus mantas.

b) *Wirikanmakuñ* es un depósito de colores. En el plano significante se construye por *campos* negros o rojos, y con franjas verticales de líneas de colores paralelas.¹⁴ Estas franjas compuestas se llaman *wirín*. La *taxon* precisa de este poncho: KURI-KELÜWIRIKANMAKUÑ, donde los *campos* KURI y KELÜ son exclusivos obligadamente dentro del área de la manta.

El *wirín* del *makuñ* es algo más que ser simple “contenedor de colores” (Mege 1987: 123), posee significados de gran profundidad. Es, en primer lugar, “un arco iris, un *relmü*”, nos expresa la tejedora. El WIRIKAN encierra, en este sentido, todos los colores “naturales” (del arco iris) capaces de ser teñidos por una mujer, es un muestrario de los significantes de color de cada mujer.

Nuestra palabra arco iris no traduce fielmente el sentido del *relmü* en el *wirikan*. Del verbo *wirín*, rayar, en su primera acepción (De Augusta 1966: 280), deriva la palabra *wirikan*. Por otro lado, el *relmü* es un fenómeno celeste de la luz del firmamento, que produce un efecto de color. Nuestras conversaciones con las tejedoras nos han sugerido que del *relmü* se rescatan para simbolizar sólo sus colores y no la forma en arco de su referente. En definitiva, el *wirikan* son simplemente *rayas de luz-color* en el cielo; y por su esencia de color, son objeto de ensoñación femenina...

Cuando una tejedora pone color en la figura,

hace alusión a sí misma. Cuando aparece el *wirikan* en la manta, habla de sí misma.

EL PORTADOR DE SIMBOLOS

El hombre en el acto de usar su manta la *carga* de un nuevo contenido subordinado y complementario al "significado femenino" de sus iconos textiles. Los hombres realizan una "lectura" singular del textil, en la cual los símbolos de la mujer son sólo el significante de un nuevo sentido en un original discurso.¹⁵

El mapuche no teje, no construye sus símbolos textiles; sólo recoge los significados y una parte pequeña de las significaciones de su vestimenta ya "terminada" por la mujer. Los que utiliza para formar una "semiótica connotativa" y una "metasemiótica" a partir de ellos (Hjelmlev 1984: 160-173).

Metalinguaje ecológico

Un primer nivel de lectura masculina es generado a partir de ciertos rasgos simbólicos de su manta, conformando un tipo de mensaje que asume las características "morfológicas" de un metalinguaje. Los iconos femeninos son reutilizados para el establecimiento de un nuevo significado, que en un sentido estricto les es ajeno, generando con ellos una metasignificación. Las mujeres han plasmado sin intención —por la pura inercia de su contexto cultural— la especificidad ecológica de sus símbolos, la esencia de su entorno y los atributos sociales de sus hombres (marido, yernos, hijos, nietos...). Con estos símbolos los hombres "hablarán" de su procedencia y origen. "Generalmente, una metasemiótica será (o puede ser) total o parcialmente idéntica a su objeto semiótico" (Hjelmlev 1984: 168).

Es el hombre en el *acto de vestirse el makuñ* y de *oponerlo* a otros que hace emerger este "metalinguaje" del particularismo étnico y geográfico. Una manta sola, aislada, sin el contexto de interrelación sémica generada por la "reunión" de los hombres emponchados, nos muestra una realidad inespecífica —ecológica y étnica— por un defecto de las oposiciones de las mantas en sus portadores. Cuando se congregan los hombres con sus mantas —por ejemplo, en una gran ceremonia socioreligiosa como el

nguillatún—, cada manta adquiere un nuevo y profundo nivel de significación: el de señalar la identidad plena del sujeto que la porta.

En otras palabras, el hombre ocupa la cáscara de sus iconos textiles, rescatándolos, como materia prima de su lenguaje, desconociendo el significado profundo de éstos (donados por sus mujeres: esposas, suegras, hijas, nietas...). Este lector "ligero" se enfrenta en sus actividades económicas y políticas a hombres extraños, debiendo decodificar con rapidez y precisión los símbolos del otro; las mantas cumplen esta labor de "índices vectores" (Eco 1980: 175) de su condición general.

Es así como el contexto social de uso "amplifica" y "modifica" el plano semiótico. Si una manta soporta iconos de araucaria (plano semiótico), es porque ese hombre, en primer lugar, *posee* araucarias, cosecha el producto de las mismas; pertenece al lugar de la araucaria, es un hombre gracias a la araucaria, de la cultura que gira alrededor de ella, un *pewenche* (plano metasemiótico).

La connotación de poder

El juego político, al que están entregados los hombres mapuches, permitió descubrir en los símbolos femeninos de sus mantas una posibilidad iconográfica de significar, a través de un mensaje de la connotación.

El significante y el significado en el plano de la denotación femenina de las mantas, son el significante en un superior plano de significación: la connotación masculina. "Las connotaciones impregnan los lenguajes ampliamente sociales, en los que un primer mensaje o mensaje literal sirve de soporte a un segundo sentido, de orden, en general, efectivo o ideológico" (Barthes 1978: 38). Surge, así, una *semiótica connotativa* generada por el hombre político, semiótica "cuyo plano de expresión (significante) es una semiótica" (Hjelmlev 1984: 160).

Cada manta se configura y articula simbólicamente a partir de *lexías*, "unidades de sentido" (Greimas 1976: 106). Los hombres perciben estas "unidades", incluyendo su significación —en el mejor de los casos—, lo que les permite, con cierta fidelidad, establecer el *número de lexías*. Determinando el número de *lexías* se puede calcular la *densidad simbólica* de la manta. En otras palabras, los

hombres son capaces de descubrir la inmensa mayoría de los “lexemas” de sus mantas, lo que les permite estimar el grado o amplitud de contenido de los significantes. Llamaremos, en el restringido contexto representacional de las mantas, “densidad simbólica” al número de *lexías* y las correspondientes estimaciones masculinas de sus cargas sémicas restringidas a una manta.

A mayor “densidad simbólica” que contenga una manta, mayor es el tiempo excedente que utilizó una mujer en tejérla –se teje en los momentos de ocio–; es, entonces, una mujer rodeada de excedentes, rica. Sólo los poderosos pueden acceder al lujo de la “densidad simbólica”.¹⁶ Todo hombre “interesado” enfrentado a un gran despliegue de símbolos textiles descifra la connotación de poder: gran acumulación de tiempo excedente. El significante en el plano de la connotación, serían los símbolos expresados en su “densidad”; y el significado, el poder económico y social atribuibles a los símbolos expresados (cuadro 4).

Los hombres no “leerán” sus mantas en *profundidad* –privilegio de la mujer–, sino en *extensión* –sumando elementos de significación–, por la evidente necesidad de transformarlas en emblemas de poder. Este hombre político “maneja los símbolos existentes” (Cohen 1979: 62) “socializándolos” a través de una connotación de poder.

CUADRO 5

SISTEMA SEMANTICO					
I	<table border="1"> <tr> <td>significante</td> <td>significado</td> </tr> <tr> <td>DENSIDAD SIMBOLICA</td> <td>PODER</td> </tr> </table>	significante	significado	DENSIDAD SIMBOLICA	PODER
	significante	significado			
DENSIDAD SIMBOLICA	PODER				
II	<table border="1"> <tr> <td>significante</td> <td>significado</td> </tr> <tr> <td>ICONO</td> <td>ICONO</td> </tr> </table>	significante	significado	ICONO	ICONO
significante	significado				
ICONO	ICONO				
<p>I : Plano de la denotación = relación significante ↔ significado.</p> <p>II: Plano de la connotación = relación. [(significante ↔ significado) ↔ significado] ↔ significado connotativo.</p>					

EL DOMINADOR DE LA SIGNIFICATIVIDAD

Cuando un hombre se casa, se transforma en un “sujeto político”. Uno de los elementos que expresan su nueva condición es un *don* de símbolos, muy especial, otorgado por su suegra: una supermanta (*sobremakuñ*, *trarikanmakuñ* o *nekermakuñ*). Este evento de reciprocidad, en donde la madre da a su hija inaugurando el ser político de su yerno, y donde este último “contradona” con lo que ha podido acumular en bienes y prestigio, se simboliza físicamente en el acto del yerno de cubrirse con una supermanta depositaria de los iconos textiles del linaje de su esposa.

Si en su desempeño político el hombre triunfa –no es otra la expresión–, sus mujeres le otorgarán nuevos dones, por el prestigio con el cual las ha cubierto. Le regalarán una supermanta que contenga, en el sentido de sus símbolos, los atributos de su honor. Cuando, al fin, un hombre mapuche ha podido capturar los símbolos del honor, recién es.

El valor del honor

Lo que se ha dado en llamar “iconografía en un sentido más profundo” es una axiología fundada en los “valores simbólicos”

El descubrimiento y la interpretación de estos valores “simbólicos” (generalmente desconocidos por el artista mismo y que incluso pueden diferir marcadamente de lo que el artista intenta expresar conscientemente) es el objeto de lo que llamamos *iconografía en su sentido más profundo*: de un método de interpretación que aparece como síntesis más que como análisis (Panofsky 1979: 18).

Los “valores simbólicos” (Cassirer 1965: 69-70) emergen al establecerse un vínculo entre el plano de los significantes y el “sentido cultural” más profundo que contiene el proceso semiótico más sutil. Además, creemos que en la generación de los “valores simbólicos” de las mantas intervienen contenidos tanto femeninos como masculinos. El *valor* que oculta toda supermanta es el del honor de las mujeres que las manufacturaron y de los hombres que las portan.

El honor “es el valor de una persona para sí misma, pero también para la sociedad. Es su opinión sobre su propio valor, su *reclamación* del orgullo,

pero también es la aceptación de esa reclamación, su excelencia reconocida por la sociedad, su *derecho* al orgullo” (Pitt-Rivers 1979: 18). La sociedad mapuche era extraordinariamente sensible a los problemas del orgullo personal y el honor de sus semejantes. Todo mapuche aristócrata es el depositario del honor de su *rewé*.

Cuando la suegra otorgaba el gran don de la supermanta, transformaba al receptor del don en un hombre de orgullo. “El derecho al orgullo es el derecho a la posición [*lonko*], y la posición se establece mediante el reconocimiento de una identidad social [sujeto político] determinada” (Pitt-Rivers 1979: 18). Si una mujer acepta el problema del honor de sus hombres, éste no plantea dilema: “El sentimiento del honor inspira una conducta honorable, la conducta recibe reconocimiento y establece la reputación, y por último la reputación se ve consagrada por la concesión de los honores” (Pitt-Rivers 1979: 19). El honor sentido por el hombre mapuche se convierte en honor reclamado, y el honor reclamado pasa a ser honor pagado por la mujer con símbolos exquisitos.

Los mapuches llaman a sus supermantas, “manta-cacique” —odiosa expresión con aroma a sujeción—. Primitivamente se las etiquetaba como *lonkomakuñ*. Los *lonko* encarnan el poder político y económico en la sociedad mapuche. El término *lonko* denota la cabeza, es la cabeza. Los “cabezas” son hombres victoriosos, realizan su honor por medio de sus triunfos.

¿Por qué llamar al hombre poderoso “cabeza”, *lonko*? Pitt-Rivers nos afirma que “hemos de empezar observando la estrecha relación entre el honor y la persona física” (1979: 22). Relación en la cual la cabeza juega un papel predominante. Tanto es así, que

...los ritos por los que se otorga [el honor] formalmente entrañan una ceremonia que por lo general se centra en torno a la cabeza del protagonista; [...] la cabeza de la persona honrada se usa para demostrar su posición, ya se trate de adornarla, peinarla de un modo distintivo, prohibir que se la toque o incluso cortarla (Pitt-Rivers 1979: 22-23).

Al líder mapuche se lo honra en correspondencia a la cabeza, se lo transforma en cabeza. En un doble sentido: se lo denomina por la parte más prominente del cuerpo; y que concentra los rasgos del honor, mandando con la voluntad exteriorizada en lenguaje.¹⁷

Los hombres se encajan por la cabeza sus man-

tas, a diferencia de las mujeres, que se cubren con sus *ikülla*, especies de chales, sin rozarla. Todo *lonko* se cubre con sus símbolos partiendo por la cúspide de su cabeza, atravesándola por la abertura central de la manta, la *ñankal*,¹⁸ hasta posarla sobre sus hombros. En el acto de cubrirse con el *makuñ*, al deslizarse la manta a lo largo de la cabeza del hombre —que asume la forma de un recurso estético—, se correlacionan inequívocamente los atributos particulares de la cabeza del *lonko* con la explicitación de estos últimos contenidos en los símbolos que exhibe su manta.

Siempre nos fascinó esta imagen de gran fuerza; cuando un hombre toma su manta repleta de sus símbolos de honor, hace desaparecer bajo ella su cabeza —diríamos su conciencia, su “voluntad de poder” (Simmel 1939: 358)—,¹⁹ reapareciendo renovada sobre los símbolos de su ser. Después de este ritual de “investidura”, de *investire*, se esboza una sonrisa, o parece esbozarse. Es un acto de satisfacción, de plenitud.

La contradicción del deshonor

La axiología inaugurada por Charles Morris nos define la “significatividad” como “el valor de lo que está significado” (1974: 9), asociándose estos valores —todo valor— a un factor de realización en acción. La “significatividad” de los símbolos del honor en las mantas está sujeta a una contradicción básica, la que pretendemos ilustrar en parte y muy superficialmente a partir del modelo de Morris.

En la “semiosis” (Morris 1974: 14) de las mantas encontramos —como *signos* de ellas en todos sus niveles significantes— desde el “valor” de la sustancia del significante hasta las relaciones sintagmáticas; *intérpretes* son todos aquellos hombres y mujeres vinculados en algún sentido a la problemática del honor, a las cuestiones políticas; son *interpretantes*, prioritariamente, las mujeres constructoras de símbolos y los “hombres de honor” (evidentemente, nadie está liberado en algún grado a “reaccionar” en busca de algún sentido, pero esos sentidos pueden ser de hecho “falsos”; el sentido “verdadero” está circunscrito al contexto de significación del restringido marco del honor); la *significación* son las mantas como “objetos” representacionales; y, por último, el *contexto* se establece a partir de las

situaciones sociales de alta densidad de interacción politizada, en donde se *enfrentan* las mantas como “objetos de significación”.

El *signo* de los *makuñ* es primordialmente *designativo* para las mujeres tejedoras; es fundamentalmente *apreciativo* para los hombres portadores de supermantas; siendo *prescriptivos* para ambos (Morris 1974: 18, 19).

Nos interesa desarrollar aquí—a modo de conclusiones preliminares— el “uso valorativo del signo” (Morris 1974: 32-34), su exclusiva significación axiológica. Dentro de una *situación de valor*, los *signos* de las mantas poseen, inicialmente, un *valor concebido*; en ellos está significado el valor honor; y son la “fuente” de un *valor operativo*, el ser honorable, el actuar siempre bajo los preceptos de la honorabilidad. En la actualidad —producto de una historia de sometimiento— encontramos una contradicción entre los *valores concebidos* y *operativos*, entre lo que se *es* y lo que se *debería ser*, por las particulares significaciones que asumen ambos valores.

Tanto en las sociedades como en los individuos, existe siempre cierta divergencia entre los valores concebidos y los operativos; el grado de esta divergencia ofrece un importante material para el estudio de los conflictos sociales y personales (Morris 1974: 41).

Este conflicto psicosocial se visualiza en las múltiples contradicciones que nacen de la inexistencia de determinados “signos de honor” y la imposibilidad de ser incluidos en “contextos” de interacción social.

En definitiva, el significado “necesita” de un *interpretante* con ciertos atributos socioculturales que lo hacen especial, y que ha dejado de ser operante, o al menos eficiente en términos de *significación*. Si se nos permite la expresión, los *significados* han quedado sin *contexto* de realización, se ha cortado el circuito del proceso de “semiosis”.

Por otro lado, desde el punto de vista de la *examinación*, “proceso dirigido a resolver un problema y que implica signos” (Morris 1974: 50), el *intérprete-interpretante* de una manta, en principio, debería formular una aseveración *apreciativa*: “si se carga una supermanta, se es un hombre de honor”. Es ésta una *examinación* que “incluye siempre como *premisas* valores aporéticos” (Morris 1974: 53). Si a este tipo de *examinación* se lo “con-

trasta” con una del tipo *designativo* (no evaluativo), se descubre la contradicción entre el portador actual de los *signos* de la supermanta, determinantes de su supuesta honorabilidad, y su ser social.

EL HONOR AUSENTE

—Mi *ñuke* (madre) le regaló una manta linda a éste cuando nos casamos —nos confiesa la tejedora, señalando con el mentón a su marido sentado al lado de su telar—. La vendió, era bonita, tenía tejido apretadito, hilo delgadito, así los hilos finitos... Llenita de cosas, plantas, animales, pajaritos, puro *ñimin*. Bonita era, negra, bien negrita, color fuerte... —se calla con nostalgia mirando la profundidad de su tejido.

—¡Si me la vuelven a regalar, la vendo de nuevo no má’! —le contesta su marido desviando la vista, sin atreverse a mirarle la cara.

Va a contestarle, pero se calla, sumergiéndose en un silencio amargo; prefiere no contestar, y vuelve a tejer con determinación.

Venderá la supermanta que está tejiendo a un desconocido, lo más probable, a un chileno o gringo. Ella ha elegido para este *makuñ* iconos que definen simplemente como “lindo”; ahora es sólo una cuestión de gusto.

FORCIDA: ...Ajax llevaba ya

una serpiente enroscada en su escudo: como ustedes mismos lo ven,

los Siete contra Tebas llevaban cada uno en su escudo imágenes pintadas, ricas y llenas de significación.

Ahi se veían la luna y las estrellas en el cielo nocturno.

También diosa, héroe y escalera, espadas y antorchas:

cuanto dice amenaza a una hermosa ciudad.

Tales pinturas llevan también nuestros héroes,

desde tiempos remotos, en fúlgidos colores.

Allí veréis leones, águilas, también picos y garras,

con rosas, cuernos de búfalos, colas de pavo real.

También bandas negras y doradas, y plateadas, rojas y azules.

Las mismas que cuelgan por salas en filas de filas,

en salas sin confines, tan amplias como el mundo:

¡Allí sí bailaríais! (Goethe [1833] 1978: 442).

La manta es la concreción simbólica de todo lo que un hombre, por su linaje y gracias a su propio esfuerzo, ha llegado a ser. Las mujeres les tejen a sus hombres ponchos que explicitan su condición de honor. El poncho es un emblema, *bedeutungsvoll*, en el que se ha plasmado la atestación de los atribu-

tos y posesiones de su portador, su origen y sus "valores". La mujer proyecta en su tejido la condición de sus hombres, y por extensión, la suya propia.

Los hombres mapuches en la actualidad han vendido sus supermantas, han dejado de simbolizarse con grandiosidad. Hoy son hombres sin poder, sin ese poder fantástico que se poseía antes de la derrota y de la posterior sujeción y usurpación (Bengoia 1985).

¿Cómo vestirse con el ropaje del honor, si, en lo esencial, todo se ha perdido, si se ha dejado de *ser*? Parece ridículo cargar los símbolos "vacíos", sin un referente presente, de orgullo y de honor, arrancado por la derrota.

Siempre nos dio la sensación de como si el hombre mapuche no fuera capaz de resistir la "contradicción" entre el "discurso" de sus mantas y la precaria realidad a la que se ven sometidos en su presente condición. Nos parece insuficiente la explicación económica reduccionista, tan simplista como el suponer que la perpetua escasez de bienes, y sobre todo de circulante, los obliga siempre a vender sus "manta-cacique" —lo que lograron obtener por la transacción fue siempre una suma de dinero, incluso para ellos, ridícula—. Los símbolos del honor se tienen que merecer, por la gracia de una vida honorable. Hoy estos símbolos sólo decoran, son coreográficos. Su propia historia los ha sometido a una humillación carente de sentido; al igual que el desgarrado personaje conradiano, al que "un horroroso evento de su historia le presentó la encrucijada entre la muerte y la perpetua humillación de sí mismo" (Conrad 1981: 163). Entonces, con violencia, se venden los símbolos de la abundancia, de la solidaridad, del poder, etc., a los nuevos señores *winka*. Si alguien se resiste a la venta, es siempre la mujer.

No hay alternativa, nos parecen decir las deslucidas mantas grises y cafés con *adornos* tejidos en colores sintéticos. Son símbolos mutilados, enfermos de afasia.

Santiago, 1988.

AGRADECIMIENTOS. Esta investigación fue posible gracias a un financiamiento otorgado por el Museo Chileno de Arte Pre-

colombino y el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, a través del Instituto Indigenista Interamericano, perteneciente a la Organización de Estados Americanos.

Las personas con que estoy en especial deuda son: el profesor Valerio Quesney, por su apoyo moral; Carlos Aldunate, por su confianza inquebrantable; Ruperto Vargas, por su hospitalidad y sagacidad etnográfica; Julia Arriagada, por su renovada esperanza; Luis Cornejo y Francisco Gallardo, por su solidaridad prestada en nuestra comunidad de insolventes.

No puedo dejar de agradecer a las personas que colaboraron directamente en la realización de esta publicación: Margarita Alvarado, material gráfico; Fernando Maldonado, fotografías; Gisela Mege, corrección manuscrito; Carole Sinclair, dibujos; y al profesor Gilberto Sánchez, por sus oportunos consejos a un discípulo poco minucioso.

NOTAS

¹ Ocupamos dos técnicas de aprehensión etnográfica: la primera, y más importante, trabajo de campo desarrollado en diversas oportunidades entre los años 1986 y 1987, en las localidades de Traiguén, Lumaco y Contulmo, centrandose principalmente nuestra actividad en las localidades de Chucauco (Villarrica) y Trecahue (Traiguén); la segunda, trabajo de laboratorio en la revisión y análisis de material museográfico, en el Museo Chileno de Arte Precolombino, Museo Nacional de Historia Natural y Museo Regional de la Araucanía (Temuco), más colecciones privadas: a todos ellos mis agradecimientos por su buena disposición y generosidad.

² Estamos absolutamente conscientes del uso "ingenuo" a que se ha sometido el concepto de "símbolos claves" (*key symbols*), principalmente por el "funcionalismo" de sus propagadores. Por nuestra parte, su utilización obedece a un estricto requerimiento de operacionalidad, restringiéndose su uso al definido dominio de los textiles, y dentro de éste, sólo a los *makuñ*, cuyos misterios se alojan en la mente de tejedoras expertas. No pretendemos asignarles a sus expresiones y contenidos un alcance omnipresente y omnisciente dentro de la cultura mapuche. De hecho, si esta última existiese, sería altamente heteroclita. Haremos nuestras las aprensiones y formulaciones de Roger M. Keesing al respecto: "Many of these meanings need not be shared and public, need not be understood by those who *live* [...] culture, follow its guidelines and procedures, stay within its boundaries. Meanings, we might better say, are not in the cultural texts, not inherent in cultural symbols, but *evoked* by them. Some meanings are shared and public, others are not. [...] What symbols mean to native actors depends on what they know. [...] They are, I think, maintained, comprehended, progressively created, elaborated, changed mainly by the experts in each generation" (1987: 164).

³ Sólo hemos podido dar una ínfima muestra de los complejos procesos sémicos involucrados a este nivel de la representación. Debo agradecer muy especialmente a la profesora Paulina Brugnoli y a M. S. Hoces de la Guardia, por entregarme —con paciencia y dedicación— un precioso conocimiento sobre las elaboradas técnicas americanas de manufactura textil.

⁴ Uno de los mecanismos fundamentales y de mayor recurrencia en las *franjas*, es el que hemos llamado la "concatenación de los positivos y los negativos" (Mege 1987: 112). Este simple efecto de reiteración de la figura con una alternancia en sus colores y su fondo, produce un efecto de reverberación del mensaje, de una "ecolalia" intencionada.

⁵ El significado preciso de los iconos se alcanza en la articulación de las *franjas* con el resto de los componentes de la manta (*campos* y *márgenes*). Los estrechos límites de este trabajo no nos permiten la exposición de lo que podríamos catalogar como la "gramática textil de las mantas".

⁶ La mantención obstinada de la clásica dicotomía *sagrado/profano* es producto de un esclerosamiento mental que no resiste una etnografía delicada (ver Duvignaud 1979: 190, 191).

⁷ Debemos reconocer el mérito de L. C. Faron por haber entendido en su contexto, *etnográficamente*, al fin este "mecanismo étnico" de gran espectro semántico (1964: 31, 77, 191-193).

⁸ La certeza de que "si se avanza hacia arriba, necesariamente se sube", es una *creencia* de nuestra espacialidad cotidiana. Ernest Nagel nos recuerda otras geometrías no euclidianas, que tal vez nos permitan pensar espacialidades inimaginadas (1978: 221-257).

⁹ *Namku* no es un águila, es el aguilucho (*Buteo erythronotus*). Las tejedoras prefieren, con gusto, hablar del águila. La imagen del *namku* sólo encuentra su equivalente en nuestras águilas. En el ámbito de los significantes —que es en el que nos movemos— importa más el *impacto sensitivo* que las posteriores implicaciones semánticas. Es por esto que se *elige* al ÁGUILA como el equivalente expresivo de *NAMKU*, y no la de AGUILUCHO, que carece totalmente de fuerza expresiva.

¹⁰ En los *sobremakuñ* más "afeminados" encontramos la proliferación de las flores, invasión evidente de significantes de la mujer, portadores de significados femeninos (Mege 1987: 117-118).

¹¹ *Kachumakuñ* integra un amplio espectro de tonalidades de gris, inclusive de grises impuros, que se han mezclado con otros colores, con pequeñas briznas de negro y café. La exigencia necesaria para la filtración de estos colores es que sean *naturales*, sin teñir.

¹² Conceptos como *communitas* o *Gemeinschaft* no dejan de ser engañosos y gratuitos. Los utilizamos "obstinadamente", sólo en beneficio de la comprensión del texto, sólo como lo que son: *allegories* (Tyler 1987: 89-102).

¹³ Hay mantas "de diario" con café y negro de gran resplandor. Aquí encontramos ciertos pliegues de lo cotidiano, aprovechado por los elegantes: es donde se filtra la diferencia de los *CAFÉS*.

¹⁴ El *wirinkanakuñ* puede integrarse con el *neker* y el *trarikan*, formando mantas compuestas (ver cuadro 2).

¹⁵ Se podría decir, siguiendo a Hjelmslev, que se trata aquí —en un sentido más restringido— de un campo de estudio de lo que él llamó *metasemiótica*:

"Del mismo modo que la metasemiología de las semióticas denotativas tratará en la práctica a los objetos de la fonética y de la semántica interpretándolos de una forma nueva, así también las partes más largas de la lingüística específicamente sociológica y de la lingüística externa saussuriana encontrarán su lugar en

la metasemiótica de las semióticas connotativas, interpretadas de una nueva forma" (Hjelmslev 1984 [1943]: 173).

¹⁶ La relación entre "densidad simbólica", poliginia y fuerza de trabajo excedente, nos parece esencial.

¹⁷ La sociedad de los hombres es la *detentadora* de la palabra, asignándole a esta última un *valor mistificador*. La dominación de la palabra *hace* al hombre (como especie y sexo). La masculinidad se define de manera sustantiva como la que *crea* y *gobierna* a sus *semejantes por los signos*.

¹⁸ También se denomina a la abertura central de la manta *pelelmakuñ*. Palabra compuesta por: *pelel*, derivada de *pel*, cuello, y *makuñ*, poncho. El significado preciso de *pelelmakuñ* sería "él en cuello de la manta". Nos parece más ortodoxa la utilización de *yankal*, simplemente, por no ser una fórmula derivada.

¹⁹ George Simmel contextualiza pertinentemente la expresión del filósofo (Nietzsche 1981).

REFERENCIAS

- BACHELARD, G.
1982 *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México.
- BARTHES, R.
1978 *Sistema de la moda*, Edit. Gustavo Gili S.A., Barcelona.
1986 *Mitologías*, Siglo XXI Editores, México.
- BENGOA, J.
1985 *Historia del pueblo mapuche, siglos XIX y XX*, Ediciones Sur, Santiago.
- BOAS, F.
1955 *Primitive Art*, Rover Publication, New York.
- BURNHAM, D. K.
1980 *Warp and Weft: A textile terminology*, Royal Ontario Museum, Toronto.
- CASSIRER, E.
1965 *Las ciencias de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, México.
- CASSON, R. W.
1981 *Language, Culture and Cognition*, Macmillan Publishing Co., New York.
- CLASTRES, P.
1978 *La sociedad contra el estado*, Monte Avila Editores, Caracas.
- COHEN, A.
1979 "Antropología política: El análisis del simbolismo en las relaciones de poder". *Antropología política*, J. R. Llobera (Ed.), pp. 55-82, Editorial Anagrama, Barcelona.
- CONRAD, J.
1981 *Lord Jim*, Editorial Bruguera S. A., Barcelona.
- DE AUGUSTA, F. J.
1966 *Diccionario Araucano-Español*, Imprenta San Francisco, Padre las Casas, Chile.
- DE SAUSSURE, F.
1974 *Curso de lingüística general*, Editorial Losada, Buenos Aires.

- DUVIGNAUD, J.
1979 *El sacrificio inútil*, Fondo de Cultura Económica, México.
- ECO, U.
1980 *Signo*, Editorial Labor, Barcelona.
- FARON, L. C.
1964 *Hawks of the Sun*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.
- FRAKE, CH.
1969 "The Ethnographic Study of Cognitive System". *Cognitive Anthropology*, S. A. Tyler (Ed.), pp. 28-41, Holt, Rinehart & Winston, New York.
- GEERTZ, C.
1973 *The Interpretation of Cultures*, Basic Books Inc., New York.
- GOETHE, J. W.
1978 *Faust*, Wilhelm Goldmann Verlag, München.
- GREIMAS, A. J.
1976 *Semántica estructural*, Editorial Gredos, Madrid.
- GRUPO DE ENTREVERNES
1982 *Análisis semiótico de los textos*, Ediciones Cristiandad, Madrid.
- HEGEL, G. W. F.
1946 *De lo bello y sus formas. Estética*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires.
- HIELMSLEV, L.
1984 *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Editorial Gredos, Madrid.
- JAKOBSON, R.
1981 *Ensayos de lingüística general*, Editorial Seix Barral, Barcelona.
- JOSEPH, C.
1931 *Los tejidos araucanos*, Imprenta San Francisco, Padre las Casas, Chile.
- KATZ, J. J. Y FODOR, J. A.
1963 "The Structure of a Semantic Theory". *Language* 39: 170-210, Baltimore.
- KESING, R. M.
1987 "Anthropology as Interpretative Quest", *Current Anthropology* 28 (2): 161-176, Chicago.
- LEACH, E.
1958 "Magical Hair". *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 88 (2): 147-164, London.
- 1978 *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Siglo XXI Editores, Madrid.
- MEGE, P.
1987 "Los símbolos constrictores. Una etnoestética de las fajas femeninas mapuches". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 2: 89-128, Santiago.
- MORRIS, CH.
1974 *La significación y lo significativo*, Alberto Corazón Editor, Madrid.
- NAGEL, E.
1978 *La estructura de la ciencia*, Editorial Paidós, Buenos Aires.
- NIETZSCHE, F.
1981 *La voluntad de poder*, EDAF Ediciones, Madrid.
- ORTNER, S.
1973 "On Key Symbols". *American Anthropologist* 75 (5): 1338-1346, Washington, D. C.
- PANOFSKY, E.
1979 *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid.
- PITT-RIVERS, J.
1979 *Antropología del honor o Política de los sexos*, Editorial Crítica, Barcelona.
- SIMMEL, G.
1939 *Sociología, estudios sobre las formas de socialización*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires.
- TYLER, S. A.
1969 *Cognitive Anthropology* (Ed.), Holt, Rinehart, New York.
- 1978 *The Said and the Unsaid*, Academic Press, New York.
- 1987 *The Unspeakable*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin.