

## LA MANTA DEL LIBERTADOR: LEGADO DE LA EXPRESION TEXTIL MAPUCHE

*Pedro Mege R.*

### EL OBJETO Y SUS ANTECEDENTES

De Argentina nos llegó información sobre una manta excepcional que actualmente está depositada en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires. Se supone que fue la que utilizó el Libertador San Martín, a principios del siglo XIX, regalada por los propios mapuches (fig. 1).<sup>1</sup> No tenemos porqué dudarlo.

Esta creencia se ve reafirmada por los símbolos que integran la manta, caracterizados por una cohe-

rencia representacional y por una alta densidad de componentes simbólicos, que nos hablan de un destinatario con particularidades fuera de lo común (fig. 2).

Nuestra estrategia de análisis ségnico consistirá en desmontar los componentes de la estructura y los elementos significantes de la manta (desde la composición general hasta la forma de los componentes menores de la expresión), para, posteriormente, recomponerlos en significados y finalmente especu-



Figura 1. Mapa de la ubicación de la etnia mapuche en el siglo XIX.



Figura 2. La manta del Libertador San Martín.

lar, sobre los sentidos representacionales del textil y su significancia como mensaje textil en su totalidad.<sup>2</sup>

Someteremos a este objeto textil mapuche de extraordinaria factura, a un ejercicio semiótico consistente en la reconstrucción de una significación etnológica a partir de un significante distante, perteneciente a un tiempo pretérito –histórico– pero que se hace identificable por una etnografía que lo hace legible. Etnografía, que nos ha permitido construir una exhaustiva etnoclasificación de las mantas mapuches, como también establecer sus símbolos claves, sus semiosis elementales y los fundamentos de su eficacia simbólica.

El método es evidentemente *arqueológico*, ya que por analogía induciremos de un objeto sin interpretante, un contenido, por medio de una evidencia etnográfica actual de la región centro-sur de Chile. Este contenido va desde una práctica del que utiliza el objeto –en este caso libretar–, que devenirá en instrumento si logramos demostrar su eficacia, hasta una *significancia* final, en algo así como “el restaurar el orden verdadero de las cosas” por un acto de voluntad guerrera.

La historia debería posteriormente concurrir, para fijar nuestros significados en los acontecimientos y entregar así información contextual que complete este análisis.

## EXPLORACION DE LOS SIGNIFICANTES

El primer sentido que debemos descubrir en toda manta cacique debe ser, definitivamente, su parte más ostensible y superficial, la más externa y visible: su *apariencia* (en su etimología latina: *apparentia*, acción y efecto de aparecer). La *apariencia* emerge del primer golpe de vista, podríamos decir, por puro efecto del significante, al ubicarse y hacer aparecer al portador de la manta en un escenario social. El sujeto que porta los significantes de su manta se realiza en éstos, pero a partir de su exterioridad, relegando a las tejedoras el plano del significado más profundo, el de la interpretación. Se establece así, una “preeminencia del significante sobre el sujeto” (Lacan 1990: 32), determinándolo por la parte más ostensible de sus signos textiles.

Llamamos a esta parte ostensible del textil, su *apariencia*, que supone una *sensibilidad*, una mirada entrenada, excitada, sujeta a un ejercicio más que a una reflexión sobre la intención o el sentido de lo sensible. Ejercicio dirigido por una “facultad cognitiva sensible” (Schiller 1952: 29-86), que, al mirar, reconoce y posteriormente conoce. *Sensibilidad* acomodada a una particular forma del representar, que requiere por parte del observador una exposición prolongada a esta superficialidad de la imagen, alimentada por un ejercicio intenso de mirada y percepción del significante, para lograr su descubrimiento, su iluminación. Esta *sensibilidad* nace de una simpatía destilada de una práctica de contemplación entre el portador y su textil, y del portador con otros textiles, con los del *otro* que porta los suyos propios, el *otro* distante, que lo *admira*. Seguimos estrechamente a Schelling:

Sensibilidad, es la capacidad de ser afectado por un estímulo, es decir, una pasividad que ha sido posible por actividad y que presenta distintos niveles de complejidad. [...] Con la recepción del estímulo se produce una perturbación del estado de quietud y equilibrio de fuerzas propio del ser orgánico y con ello se inicia un nuevo proceso: el de respuesta, que implica ya un cierto grado de objetivización y exteriorización (1988: 59-60).

Lo que nos cautiva de esta proposición es su *cierto grado de objetivización y exteriorización*, que hace oscilar la actividad del etnólogo en vinculación a su grado correlativo de *estimulación*, reduciéndose todo a una irritación –diríamos pseudo orgánica– entre significantes presentados (textil observado en representación por el etnógrafo) y significantes re-presentados, texto etnográfico de esa presentación (textil registrado en una textualidad).<sup>3</sup>

Por último, hay que decir que estos específicos procesos de la *sensibilidad* devienen, obligadamente, en una *práctica*, entendiendo a esta última en su sentido más fuerte. En esto queremos seguir estrechamente a Marx, Tesis V, “Feuerbach, no contento con el pensamiento *abstracto*, apela a la *contemplación sensorial*, pero no concibe a la sensoriedad como una actividad sensorial humana *práctica*”, siendo aquí donde se nos infiltra el poder, el sentido político de la *apariencia*. Es el poder de una *práctica* libretaria, poder que elimina a la sujeción.

La textilería como práctica de significancias estéticas, como ejecución de un sentido, nos permanecerá

siempre distante por la invalidez de una palabra traducida doblemente, de la lengua mapuche a la nuestra, y de esa particular estética, a nuestra estética. Recordemos la afirmación de Paul Valéry: "Si la estética fuese posible, las obras de arte se disiparían necesariamente ante ella, es decir, ante su esencia". Sólo capturaremos al textil por su superficie y textura –textura como realidad sensible al tacto, como sustancia; y a la vista, como realidad semiológica–, pura exterioridad, nada de esencialidades. Exterioridad que nace de un esfuerzo de creatividad e imaginación particular de la cultura mapuche para un portador prefijado, en este caso, a un tiempo de una historia, al tiempo y al contexto en que se confeccionó la manta, y por lo mismo, fundamentalmente original en su puesta en exhibición. Es esta exterioridad densa y compleja, su *apariencia*, la que trataremos de mostrar y de desplegar en toda su fuerza y fineza desde otro lugar de la historia y de la geografía.

Pensaremos las expresiones del textil, en este caso una manta cacique argentina, como figuras y colores en composiciones (fig. 3). El contenido, las palabras, en este caso, serán el vehículo en el circuito de los diseños, guiarán nuestra mirada, en la fijación de los espacios del campo textil y en las unidades de significantes dentro del campo. El tex-

til no nos dice nada, sólo nos muestra una solución de representación en un dominio de la percepción visual y táctil, sólo exhibe.<sup>4</sup> Lo que nos exhibe es un sentido: el sentido de la manta es el *buen gusto*, el refinamiento.

## REFERENTE DEBIL, SIGNIFICANTE FUERTE

La expresión en el textil no es abstracta, porque una mirada "mapuchizada" ve unívocamente lo que dice el textil; sobre ésta no hay especulación interpretativa de un posible mensaje artístico, sólo traducción socializada en la médula de la cultura; tampoco es una expresión *hiperrealista*, porque no tiene la ingenuidad de repetir en un plano distinto a un referente en un significante retocado, ni *naturalista*, porque no dibuja discretamente cada elemento según una cosmografía de lo natural: al referente lo enmarca, lo transcribe y lo diagrama en una particular clave del significante.

En esta manera de representar, el referente es apresado por el significante textil –como siempre ocurre en todo sistema signico– en una ambigüedad en la designación, en un nombrar artificialmente, pues el significante es una recreación, un ensamblaje fantástico de partes de un significante primordial. Es la ambigüedad instaurada por nosotros, antropólogos, al desalentarnos frente a un código que no podemos encajar coherentemente a partir de un juego de designaciones, por no poder reducir de manera consistente a los significantes, a sus referentes, que encierra la síntesis de composición de los colores y figuras. Barthes (1987: 140-141) sabe de estas cosas:

el escultor [léase tejedora] no hace más que citar el código supremo, el arte, fundador de toda realidad, del cual derivan las verdades y las evidencias: el artista no es infalible por la seguridad de sus ejecuciones (no es solamente un buen copista de la "realidad"), sino por la autoridad de su competencia, es el que conoce el código, el origen, el fundamento, y así se convierte en el garante, en el testigo, autor (*autor*) de la realidad.

¿Como llegar al "código supremo", si la realidad (referente) se nos ha debilitado? ¡Desenmascaremos al *autor*, demosmos su arquitectura, mostremos al *arkhitekton* (*arkho*, soy el primero, y *teknon*, obre-

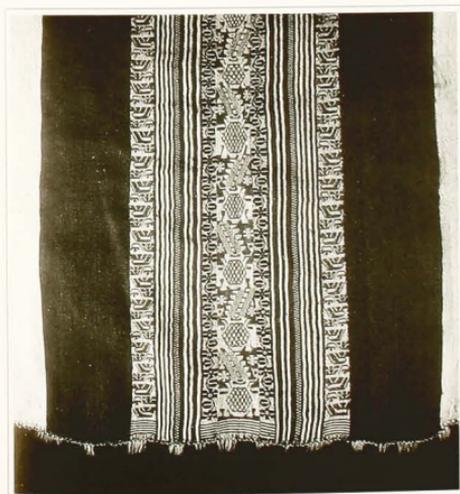


Figura 3. Figuras y colores en composiciones.

ro) de la representación de esta manta edificada para el placer del gusto de un *lonko* y sus seguidores!

—¿Que representa esto?

—¿No lo ves?

—¡Pero si el color te lo está mostrando!

Pareciera como si el arte textil mapuche solapara al referente, lo esquivara gracias a sus particulares significantes, lo ocultara, para desesperación del extraño, que no puede dar con la clave de designación de éstos (fig. 4). Es un arte que *deviene* en signos, hace al símbolo un signo. Forma al signo por una combinatoria de significantes que lo liberan del referente, por reproducir isomórficamente a su referente, signo emancipado de toda *motivación* (De Saussure 1974: 131). Puede generar, a partir de *unidades mínimas de expresión*, iconos discretos. Hablamos de *unidades mínimas de expresión* (pedimos la benevolencia del lector por lo repulsivo de este concepto), en el sentido que contempla un significado, pero sin la pertinencia y discreción de lo lingüístico. Sus límites son difusos y se reproducen con acentos demasiado marcados. Hablando en un sentido estricto, no hay *distinción semántica* —funciones de *distinción* y *segmentación* (Jakobson 1984)—, trabándose todo posible mecanismo de conmutación. Creemos que aquí radica su inhabilitación para una estricta analogía con lo fonológico. Nos encantaría poder hablar aquí de fonemas, o al menos morfemas, o como con tanta gracia e imaginación hablan algu-

nos de *iconemas*: “cada unidad menor de un icono, que apuntan a un referente específico” (Colle 1993). Definitivamente, no se puede suponer en este dominio tal grado de discreción, tentación que es provocada en algunos estudiosos por una intoxicación de arbitrariedad analítica y compulsión intralingüística, que se les produce por un afán formalista en la determinación de sus unidades distintivas.

Estos iconos son *semi-símbolos*, aunque asumen el carácter de *iconos imágenes* (Mege 1987, 1989), al solapar celosamente al referente en una práctica que obliga a la traducción de la imagen en palabra. Si uno los observa sin dar con el referente, las maestras tejedoras se lo tienen que traducir para dar con éste. Entonces, si uno *ve* el icono en referencia a una cosa, uno dice, por ejemplo: “si lo descubro, es una flor: raíz, tallo, hojas, pétalos...” (fig. 5).

Todo lo anterior acontece fundamentalmente con lo figurativo, lo que no sucede con el color. Si los significantes figurativos son libres, inmotivados, *semi-símbolos*, los colores son prisioneros del referente, motivados, símbolos: /rojo/, es sangre; /azul/, es bóveda celeste; /negro/, es ausencia de luz ...

Evidentemente al etnólogo le deben enseñar el código de los colores y sus claves, pero los entiende al instante y queda con la agradable sensación de que la cultura mapuche ha sido muy objetiva.

En el textil tenemos en un mismo icono un doble mensaje de los significantes, figura y color, que sin-

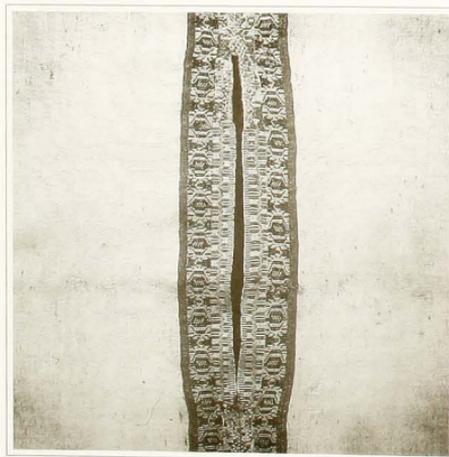


Figura 4. Detalle de la manta.



Figura 5. Detalle de la manta.

tetizados nos significan con precisión. Las figuras son muchas, ilimitadas por su estrategia transformacional —de *splits*, segmentaciones, distorsiones y recomposiciones en desdoblamiento (Mege 1990: 16-17)— que les permite multiplicarse hasta el límite de la imaginación significativa de la tejedora; los colores son pocos, restringidos a un código (Mege 1987, 1994). Los primeros capturan una diversidad *natural* por medio de figuras, su amplitud los hace difícilmente clasificables para el extranjero. Los segundos, fijan una particularidad *cultural*, los colores de *esta* cultura; su escasez los hace fácilmente reconocibles y clasificables.

Situamos a los colores en la *cultura*, porque están restringidos a un orden acotado de palabras en un código cerrado de categorías, y porque poseen una utilidad reguladora de los significados de la figura, por medio de la anejiación de significados precisos. A las figuras las ubicamos en la *naturaleza* (mineral, vegetal, animal, humana y divina) donde las denominación es vastísima, aunque la tejedora tenga en este dominio sus tópicos predilectos, sus recurrencias y sus ausencias.

## EL CAMPO DE LA MANTA Y SU PRINCIPIO DE REFLEXIBILIDAD VISUAL

El campo de la manta, *tue*, se construye a partir de un principio de la composición axial. La manta se forma por dos planos en oposición de simetría. Simetría absoluta que nos expresa dos realidades idénticas, pero de sentidos opuestos (fig. 2).

Los iconos textiles son siempre formaciones complejas. Están construidas por la alteridad de imágenes sucesivas. La técnica básica es refleja, especular, y se establece por una multiplicación de las imágenes en *desdoblamiento* en donde la *figura elemental* es espejada en un circuito de sucesiones para construir una totalidad más compleja.

Este principio reflejo de alteridad sigue un patrón en relación a los *wirin*, a los senderos, que cruzan el campo de la manta (fig. 6). Los senderos se despliegan reflejamente en *n̄imin*<sup>s</sup> de manera horizontal, de un centro hacia la periferia, sin solución de continuidad. Dentro de los senderos, los iconos se despliegan de manera vertical, respetando siempre una armonía de lateralidad; el icono siempre es celoso de su veci-

no de la derecha y de la izquierda en la composición; su despliegue vertical se articula con una combinatoria horizontal de los restantes iconos de la manta en absoluta sintonía.

## EL ESPACIO REPRESENTACIONAL Y SU PRINCIPIO DE LATERALIDAD VISUAL

*All of these distortions and sections of animals may be explained by the necessity the artist felt of showing in his work all the symbols of the animal*  
Franz Boas

El punto de fuga de toda imagen textil mapuche es lateral. El fondo del referente fijado en la tela (representado), su parte más alejada del observador de textil, su parte trasera, es desplegada hacia la periferia del plano textil. Es una *perspectiva* que salva a todo el contorno del referente, a la integralidad de lo que se quiere representar, no sólo la parte más distante del observador, sino que inclusive, su reverso. No utiliza una técnica de la fuga, sino que del despliegue hacia la periferia sobre el plano. Es una técnica holográfica, que captura toda la superficie del referente, toda su exterioridad.

Al cortar en *split* a la figura-referente para mostrarla desplegada, este recurso representacional puede

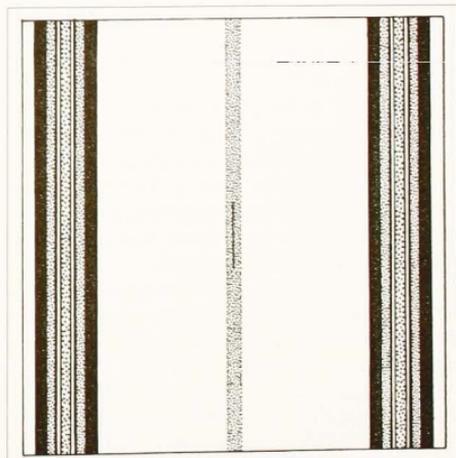


Figura 6. Dibujo esquemático de la manta con *wirin*, *welu-ngiñe* y *n̄imin*.

darse el gusto de exhibir la interioridad de esta figura, transverberándola por corte (corazón, vísceras...), combinándose en esta técnica plástica mapuche, nuestro sueño holográfico y de escaneo en un simple ejercicio del *split*.

## COMPRESION DEL REFERENTE: VOLUMENES APLANADOS

En la fijación del referente en significante, se despliega al referente. Se lo acuesta contra el campo del textil (urdimbre), de espalda o de frente, y se lo expande hacia la periferia. Es lo que sucede cuando un objeto (animal/vegetal) es apretado entre dos vidrios. Ejercicio de nuestros naturalistas, conservación entre cristales de un objeto que supone una parte delantera y externa, y otra trasera e interna. El volumen del objeto se rescata en el largo y el ancho por un efecto de expansión.

De la misma forma, el aplanar al referente permite, en el plano del significante, capturar la sinuosidad natural de su contorno, lo que habilita su representación de una manera total.

## CIRUGIA DEL REFERENTE Y VOLUMENES DESPLEGADOS

Franz Boas en su *Art of the North Pacific Coast of Nort America* (1955: 183-298), inició esa mirada antropológica (tal vez por encontrarse con esas personas tan especiales de la Columbia Británica) que nos permite observar ciertas maneras del representar. Le debemos a él los únicos descubrimientos etnoestéticos amerindios de importancia —desdoblamiento y *split*— sobre los cuales se organiza un vasto universo de la expresión americana.

Boas, víctima de su descubrimiento, juega a introducirlo en la memoria de sus colegas menos dotados, para que instrumentalicen la vista con significantes americanos.

Pero hay algo aún más sutil, en la estética de las mantas caciques y fajas mapuches: son los ensamblados y re-ensamblados de las unidades significantes de los universos representacionales textiles. El problema a que parecieran estar sujetas las tejedoras

mapuches podría ser formulado en los siguientes términos: ¿cómo representar ilimitadamente significados con muy pocos elementos significantes? La respuesta, muy descubierto, podría ser: “no se trata de multiplicar las formas para cada significado, sino que de cortar (*split*) y distorsionar (*distortion*) un significante, para posteriormente recombinar sus pedazos en un nuevo orden compositivo”.

## CALISTENIA TEXTIL

Como medida básica para la comprensión del proceso de la configuración del significante textil mapuche, para la comprensión de su particular *Geschaltung*, se hace necesario saber que toda figura ha sufrido un movimiento de desplazamiento intencionado en su representación, desde un original, que sirve de punto de partida de toda posterior elaboración figurativa. No quiere decir esto, que las figuras hayan sido deformadas, sino, que han sido re-hechas a partir de un movimiento de los componentes del significante primordial.

Es así como, a partir de la expresión básica *lukutuel*, se produce el movimiento de desplazamiento de su significante hacia otras representaciones (Cuadro 1; para la construcción del significante de *lukutuel*, ver Mege 1987 y 1989). La *arkhitekton* mapuche, provoca la variedad en sus expresiones estéticas a partir de un sistema restringido de transformaciones formales de su figurativa. Esta es profundamente mezquina en la innovación representacional. Se dedica con toda su energía a recrear figuras con pedazos de significantes de *lukutuel* que recompone en nuevas organizaciones representacionales.

### CUADRO 1

*Lukutuel*, es descompuesto en sus miembros por una operación de desmembración (pies, tronco,...) para formar un nuevo significante (*rayen, kopiu,...*) por un proceso de reensamblaje.

<i>Lukutuel</i> ->	(cabeza - tronco) =>	<i>rayen</i>
->	(pies) =>	<i>kopiu</i>
->	(pies) =>	<i>welu-witrau</i>
->	(tronco) =>	<i>wisiwel</i>
->	(cabeza) =>	<i>rewelonko</i>

## CORTES Y OPERACIONES ESTRUCTURALES DEL SIGNIFICANTE

La técnica del corte obedece a un patrón determinado. No se mutilan los significantes de cualquier forma, sino que se sigue una cirugía, cuyas técnicas fundamentales son:

**Desmembración:** corte de partes del significante original para su re-ensamble.

Lukutuel => rayen (fig. 7)

**Dislocación:** nueva articulación de los distintos componentes cortados de la figura original.

Lukutuel => welu-witrau (fig. 9)

Lukutuel => kopiu (fig. 8)

**Desarticulación:** se establece una nueva simetría axial del significante original

Lukutuel => wisiwel (fig. 7)

**Desollamiento:** se ocupa sólo el perfil de la figura original

Lukutuel => rewe lonko (fig. 9)

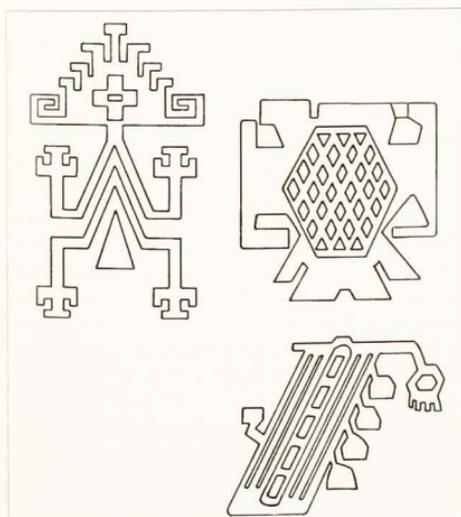


Figura 7. Lukutuel: rayen y wisiwel.

En términos de la ubicación de estos significantes en el campo de la manta, es interesante hacer referencia al espacio que ocupa *rewe-lonko*. No nos parece gratuito que éste habite en la franja central de la manta, donde se ubica el *ñankal* o apertura central de la manta (fig. 4), lugar por donde emerge la cabeza del cacique, del *lonko*.

El *ñankal* es marcado semióticamente por una serie de figuras y colores particulares, que se agrupan en una suerte de banda alrededor de éste, con significantes que no se repiten idénticamente en ninguna otra parte de la manta (Cuadro 2).

### CUADRO 2

#### MARCA SEMIOTICA EN EL BORDE DEL ÑANKAL

Banda del *ñankal*, significantes: del centro a la periferia de la marca = [(*welungiñe*: verde/blanco); (hojas de *welu-witrau*: enlazados por un *trifílel*, líneas onduladas en paralelo)] (fig. 4).

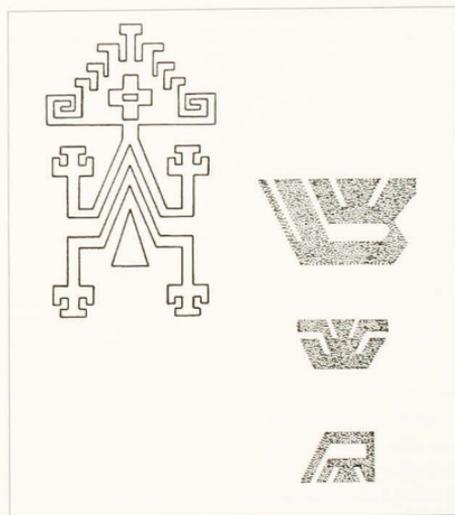


Figura 8. Lukutuel: kopiu.

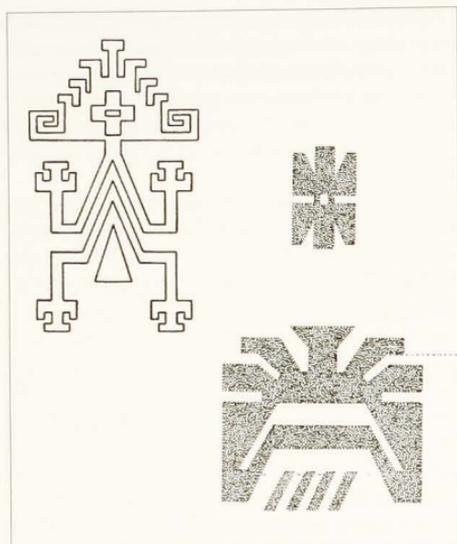


Figura 9. Lukutuel: rewe-lonko y welu-witrau

En esta área central de la manta, todo hace referencia a su portador y a su cabeza, al *lonko*. Por último, *rewes* que rodean al sitio por donde aparece la *lonko* del *lonko*, portando su manta. Así, el líder se posesiona por estar ubicado en el centro de ésta, por su preeminencia en vinculación a los símbolos que lo rodean en el resto de la superficie de su manta.

## MATRIZ DE TRANSFORMACION DE LOS COLORES DE LA MANTA

La manta ha elegido muy cuidadosamente una de las posibles matrices de transformación de colores que nos ofrece la cultura mapuche. Son colores fuertemente solidarios y que dirigen los significados en un sentido muy preciso: brillo. Las tonalidades sustanciales de lo lumínico: por un lado, negro y azul brillante, y por el otro, blanco y amarillo. La tejedora nos indica esta solidaridad transformacional unitaria de cuatro colores, en donde el negro y el azul tienen el mismo valor sémico, al igual que el blanco con el amarillo (Cuadro 3).

### CUADRO 3

#### MATRIZ DE TRANSFORMACION DE COLORES DE LA MANTA CACIQUE

{[(azul, *kalf*) => (negro, *kuri*)] /<-(celeste, *ligkalfu*)/->[(blanco, *lig*) => (amarillo, *chod*)]}

Tampoco nos parece gratuito que la manta nos muestre cuatro colores, al ser el cuatro el número de todo orden, de todo cosmos. El cuatro nos remarca el carácter integrado de los colores de la manta, al conseguir una perfecta compensación en la doble pareja de significantes.

Entre los colores en oposición tenemos, por un lado, al azul y al negro, opuestos con el blanco y el amarillo. El celeste es un color *transitivo*, no pertenece a la oposición, pero está en ambas: *lig* y *kalfu*, sintetizados en otro color.

El verde, *kariü*, se nos revela parcial y discontinuamente entre un laberinto de símbolos, atravesando los motivos más claros del *ñimin*. El verde es usado en la urdimbre como señal de demarcación de los espacios iconológicos de la manta, sean áreas de color o figuras. Las áreas representacionales son enmarcadas verticalmente por sus perímetros laterales en verde. Es el color enmarcador, diferenciador y estabilizador de la estructura del textil. Estabilizador, porque marca los ejes de reflexión de ésta, distinguiendo la organización interna de los significantes en desdoblamientos que se despliegan sobre toda la manta.

Labor ingrata para el color de la naturaleza (Mege 1992), señalar la estrategia configurativa de los símbolos más complejos y densos de la tejedora. Ser el índice semiótico de un ejercicio de gran abstracción figurativa, ser el color de un ejercicio de lo cultural en el poncho, enmarcar y estabilizar, ser el color del plan estratégico de la ingeniería simbólica del textil.

¿Por que el universo vegetal de la manta ha elegido con tanta persistencia el negro, dejando el verde relegado a la indicación de la ordenación formal de los significantes del *ñimin*? El negro, color de la humanidad, ¿no estará representando la

apropiación del hombre sobre un dominio natural, vegetal en este caso, al reproducirlo en el textil? Estéticamente, no parece problemático que sean negras las imágenes vegetales, si descansan sobre un campo claro: reafirmación de una norma estética mapuche elemental. El verde, traicionado en su analogía como color vegetal y puesto en el centro de la *razón* de la representación textil, como eje ordenador del espacio figurativo, se nos exhibe completamente desnaturalizado.

Encontramos otro elemento desconcertante: una manta de una factura semiótica tan densa y compleja, donde se satura la sustancia por un proceso de mediación total a través de la utilización de ciertas técnicas (*wirin* y *ñimin*), que gestan a los significantes ya en el urdido (*wirin*), y luego hacen emerger su forma por medio de sucesivas pasadas de trama en segmentos del tejido (*ñimin*).<sup>5</sup> No se genera el *valor* del color por contrastes cromáticos marcados, como es lo habitual en este tipo de manta, sino por una sutileza de las tonalidades de los colores que generan una ambigüedad de los valores del color, provocando sólo el brillo. Una manta de tal exquisitez semiótica sabe que debe operar por contraste cromático. ¿Por qué ha olvidado la norma mapuche de la composición cromática textil, la que siempre se da por contraste de colores plenos, brillantes, chocando, en un juego cromático de la luz resplandeciente que ennoblece al *toki* que la porta?

Pareciera que estuviéramos enfrentados a un cromatismo de otro mundo, ¿será el de un *winka* conductor de guerreros (acordémonos que es la "manta de campaña del Libertador José de San Martín"), quien sin ser mapuche (hombres de la auténtica *Heimat*), es dueño de la voluntad guerrera de miles de hombres en guerra, lo que lo hace, en un sentido muy particular, divino?

## METASEMIÓTICA PARA UN GRUPO DE RESPONSABLES

Del textil, toda sustancia, figura, color, sintagma ...; cada ícono y sus relaciones ...; todo soporte, contexto, situación... significan algo. Con contenidos que van desde lo cotidiano hasta lo místico.

Su significado más evidente y etéreo descansa en un saber popular, dominio público, abierto y amigable; su significado más oculto y denso reposa en una clave que dominan privilegiados especialmente dotados, dominio privado, clausurado y amenazante.

En definitiva, el textil es un lenguaje materno aprendido para poder transitar por la vida con la comodidad de poseer y dominar significantes textiles visibles y significados evidentes. Diseñados para llevarlos e identificarse con ellos, definidos por su acento particular. El que no sabe pronunciar correctamente, no conoce la manera de vestir la manta y no reconoce sus símbolos, siendo afuerino, extranjero, *winka*. Simple asunto de fonética, no queremos decir *fonología*, se sabe que el significado es traducible y hasta comprensible por el otro, aunque sea parcialmente producto de una fonética deficitaria. Semánticamente, el textil es escamoteable, pero *fonéticamente* no se escurra tan fácilmente de su cultura; el acento se nota y se puede comprobar fácilmente en cualquier feria de artesanía o congreso de antropólogos y afines.

## AMBIGÜEDAD SIGNIFICANTE Y POLISEMIAS

De los significantes que identificamos en la manta cacique (Cuadro 4), sobre los cuales hemos realizado una ardua analítica e interpretación etnosemiótica (Mege 1987, 1989), que no queremos volver a repetir aquí (para alivio del lector), nos parece indispensable referirnos sólo a uno de ellos: *welu-witrau*.

Pudimos descubrir figuras masculinizadas y feminizadas en las mantas según la *brusquedad* o *suavidad* del significante, particularmente de cómo se infiltra la *suavidad* en el diseño gracias a la introducción de significantes curvos o transversales en ciertas representaciones, para provocar "gestos" femeninos en un dominio de lo masculino (Mege 1989: 103-104). Pero la introducción de lo femenino resemantiza al símbolo. Cuando *welu-witrau*, es enlazado por una línea sinuosa, desviándose hacia lo femenino, su significado se desplaza del dominio astronómico (la constelación de Orión) a uno vegetal (enredadera con poderes curativos).

Notemos que De Moesbach (1973: 79) hablaba de "el tirador" cuando traducía a Orión (fig. 10)

José Ancán, me enseñó la analogía figurativa entre la constelación y la hoja de la enredadera. <sup>6</sup> Una tía sabia le indicó que la planta se llama *welu-witrau*, como una enredadera que crece pegada al suelo, y que a su vez, recibía el mismo nombre que la constelación, "con hojas en forma de trébol". Detallamos anteriormente cómo *welu-witrau* se organiza representacionalmente a partir del tres (Mege 1987: 104). Tenemos un homónimo, que semánticamente se construye con los mismos componentes, el tres y la tensión de los opuestos. Nos atrevemos a decir que, en un sentido formal descriptivo, significan lo mismo. Ambos símbolos están unidos por sus significados más abstractos: elementos triádicos relacionados en tensión.

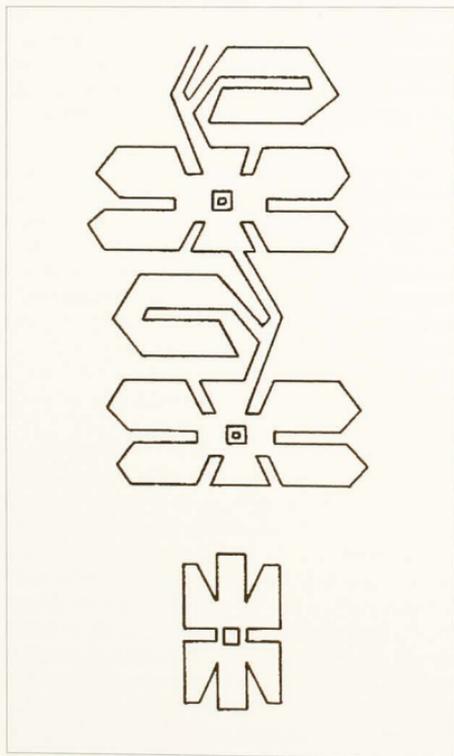


Figura 10. *Welu-witrau*

Además, esta enredadera se utiliza como planta curativa de las enfermedades provocadas por el *wekufe*, lo que la hace poseedora de un poder especial, que la vincula a la inhibición de la acción de deidades de la destrucción.

La única diferencia fundamental, en el plano del significante, se da en el color. *Welu-witrau* como constelación, es blanca sin teñir, luz natural; en cambio como vegetal es negra teñida: color de la humanidad. Ambas brillan, pero en un sentido opuesto, la primera intrínsecamente, como lo hacen las estrellas, y la otra, por mediatización del teñido, como lo hacen las tinturas para la *distinción* (*supra*).

Identidad analógica entre la forma de una hoja y una constelación, que nos deja perplejos, todo resumido en una manta que no se equivoca nunca en la vinculación de sus significantes.

## BRILLO Y TONALIDADES

El brillo y la tonalidad de una manta establecen su *distinción*. La *distinción*, entendida en su doble acepción: de hacerse visible al resto, de distinguirse individualmente en el colectivo y de destacarse socialmente, de "sobresalir", hace al ser *distinguido*.

Para la sociedad mapuche es el *poder* diferenciarse socialmente, el destacar en su específica "notoriedad" —que es dada aquí por la manta cacique— y que deviene en el poder del sujeto político en referencia directa al linaje del que la porta sobre sus hombros.

La distinción de una manta está dada fundamentalmente por su brillo, por la síntesis de su luminosidad y tonalidad. Una manta con distinción debe ser intensamente negra y brillar azuladamente. No debe permitirse el azul, sólo insinuarlo en el brillo del negro. El color azul en el tejido es una exageración, parece excesivo para la humanidad, supone una intención de significación desmedida. Supone el asignarle a una prenda de hombre colores que no están reservados para la simbolización de lo humano. El azul representa, *es*, el color de la divinidad sublime. ¿Qué podría hacer en la manta de un jefe guerrero?

Al vuelo me acuerdo de dos fabulosos caciques, *Kalfulikan* y *Kalfukura*, ambos *distinguidos* por el azul, *kalfu*. Eventualmente, pareciera que el azul fue-

## CUADRO 4

## PARTICULARIDADES DEL SIGNIFICANTE:

manta clásica en su configuración significativa, utilizada por un cacique, *lonko* o *toki*.

ETNOCLAFICACIÓN: categoría = *WIRIKANÑIMINNEKERMAKUÑ* (Mege 1990)

## SIGNIFICANTES COMPUESTOS POR COLOR

*UPUL* = borde  
*WIRIN* = sendero  
*WIRINTUE* = campo surcado  
*WELU-NGIÑE* = alteridad

## SIGNIFICANTES COMPUESTOS POR CALISTENIA TEXTIL

*REWE-LONKO* = rewe y cabeza  
*WELU-WITRAU* = opuestos en tensión  
*WELU-WITRAU* (enlazados por una delgada línea curva) = dominio vegetal  
*RAYEN* = flor  
*WISIWEL* = enlace oblicuo  
*KOPIU* = copihue (Angélica Wilson [1992: 30] me confirma esta imagen y me reconfirma muchas otras, gracias)

## SIGNIFICANTES SUBSTANCIALES

*CHÜÑAI* = flecos (efecto del significante)  
*ÑANKAL* = apertura (defecto del significante)

## IMÁGENES SIMPLES COMPUESTAS POR COLOR

*Wirin* = huella, sendero.  
*Wirintue* = territorios cultivables, arables, agrícolas.  
*Welu-ngiñe* = alteridad por la presencia y ausencia de teñido.

IMÁGENES COMPLEJAS COMPUESTA POR *SPLIT* Y RE-ENSAMBLAJE

*Rewe-lonko* = asenso por el escalonado, *praprawe*: el lonko entre los rewe.  
*Welu-witrau* = constelación, Orión.  
*Welu-witrau* = con una infiltración de la cinta femenina: planta que posee poderes para curar enfermedades de *wekufe*.  
*Rayen-wisewel* = la fecundidad realizada  
*Kopiu* = de *kopiün*, estar boca abajo: copihue, flor-fruto; flor densa

ra un símbolo indexial de los *tokis* fantásticos, los incomparables, los rescatados por medio de actos de fabulación, tokis de otro mundo, mitificados. ¿Serán caciques celestes, divinos, que se distinguen por sus mantas azules? Entonces, ¿podríamos llamar al General (*toki*) San Martín, *Kalfusanmartin*?

Se da en la manta una semiótica solidaria de los componentes del color, indicándonos una representación de la ascensión cósmica (cielo, sol-luz en una combinatoria del cuatro). Es una manta luminosa, de colores aéreos.

## IDENTIDAD Y TEXTIL

El tejido, dominio de un universo representacional resuelto en una materialidad, es un medio de valoración que se ejerce en una praxis de la diferenciación por el uso, diferenciación del *self*, en contra o a favor de los demás *peñi*.

Cada icono puede suponer una explicación, pero fundamentalmente desea mostrarse, nítidamente, ejercer su valor sensible. Es, primordialmente, un significante de la *apariencia*, cuyo sentido es la exhibición, mostrarse perpetuamente en un escenario social. El textil es sólo exposición; si admite una exégesis, es por voluntad de ciertas personas, no siendo este un problema mapuche, sino que de algunos mapuches (esta pasión exegética incluye primordialmente a la mujer, y, especialmente a la tejedora, como también a los etnólogos).

RECONOCIMIENTOS. Quiero dedicar este artículo a Isabel Iriarte. Debo la esperanza de realizarlo a Ruth Corcuera, las oportunas palabras para una correcta observación, a Margarita Alvarado, y la provocación perpetua para terminar este artículo, al reconocido, al mayéutico, Francisco Gallardo.

## NOTAS

<sup>1</sup> La etnia mapuche se ubica geográficamente en la zona centro-sur de Chile y de Argentina, y sólo en el primero su población se estima en 900.000 habitantes. Desde la introducción del caballo en el siglo XVI, su cultura se transforma en una poderosa sociedad militar que resistió a la corona española y, posteriormente, a las repúblicas de Chile y Argentina, hasta fines del siglo

pasado. Su forma de organización social estaba constituida en confederaciones de tribus basadas en linajes patrilineales y su sistema económico descansaba fundamentalmente en la ganadería extensiva y la horticultura. En la actualidad, esta etnia se ha visto sometida a un fuerte proceso de migración del campo a la ciudad, acompañado de un significativo proceso de reactivación de su identidad cultural (para una información en profundidad sobre la cultura mapuche, ver Hidalgo et al. 1996).

<sup>2</sup> Las características generales y técnicas de la manta que reseñamos a continuación, fueron identificadas por Isabel Iriarte, Investigadora del Museo Etnográfico Juan Ambrosetti de Buenos Aires, quien tuvo la generosidad de proporcionármelas. La manta en cuestión mide 1,68 m de largo x 1,61 m de ancho. El ancho de la franja decorada del centro tiene 8 cm de ancho, en tanto las franjas decoradas laterales miden 34 cm. Consiste en una sola pieza estructurada en faz de urdimbre con la abertura para la cabeza realizada en el telar mediante tramas discontinuas. Tanto los hilos de trama como de urdimbre tienen torsión Z y retorsión S. La decoración se consiguió utilizando la técnica de urdumbres complementarias.

<sup>3</sup> No se nos olvide: texto viene de tejido. No hay que descuidar este interjuego entre el tejer y textualizar significantes en una interesante infiltración entre dominios.

<sup>4</sup> La presentación es la actualización del significante en su sustancia textil, el icono textil; la re-presentación es la re-actualización que hace el etnólogo a partir de un nuevo significante vaciado en un texto, a partir de esa presentación: registro etnográfico de la cultura material textil que deviene en etnología por un análisis antropológico.

<sup>5</sup> Para una adecuada relación de las técnicas *nimin* y *wirin*, ver Alvarado (1994).

<sup>6</sup> Licenciado en Teoría del Arte en la Universidad de Chile y Director del Centro de Documentación Mapuche LIWEN, quien ha dedicado esfuerzos a reactivar la identidad mapuche desde el interior de la cultura.

## REFERENCIAS

- ALVARADO, M., 1994. *Nimin, trarün y wirin*: Tres procedimientos expresivos en el universo textil mapuche. En: *Actas de la VI Jornada de la Lengua y la Literatura Mapuche*, Temuco: Editorial UFRO.
- BARTHES, R., 1987. *S / Z*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- BOAS, F., 1955. *Primitive Art*. New York: Dover Publications.
- COLLE, R., 1993. *Iniciación al lenguaje de la imagen*. Santiago: Editorial Universidad Católica de Chile.
- DE MOESBACH, E. W., 1973. *Pascual Coña: Memorias de un cacique mapuche*. Santiago: ICIRA.
- DE SAUSSURE, F., 1974. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- HIDALGO, J., V. SCHIAPPACASSE, H. NIEMEYER, C. ALDUNATE & P. MEGE, EDs., 1996. *Etnografía: Sociedades indígenas contemporáneas y su ideología*. Colección Culturas de Chile. T II. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- JAKOBSON, R., 1984. *Ensayo de lingüística general*. Barcelona: Editorial Ariel.
- LACAN, J., 1990. *Escritos I*. México D. F.: Siglo XXI Editores.

- MEGE, P., 1987. Los símbolos constrictores: Una etnoestética de las fajas femeninas mapuches. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 2: 89-128, Santiago.
- 1989. Los símbolos envolventes: Una etnoestética de las mantas mapuches. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 3: 81-114, Santiago.
- 1990. *El arte textil mapuche*. Santiago: Editorial de Ministerio de Educación y el Museo Chileno de Arte Precolombino.
- 1994. Los colores en la cultura mapuche. En: *Los colores de América*, pp. 65-69. Santiago: Editorial Museo Chileno de Arte Precolombino.
- SCHELLING, F.W.J., 1988. *Sistema del idealismo trascendental*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- SCHILLER, F., 1952. *De la gracia y de la dignidad*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- WILSON, A., 1992. *Textilería mapuche, arte de mujeres*. Santiago: Editorial CEDEM.