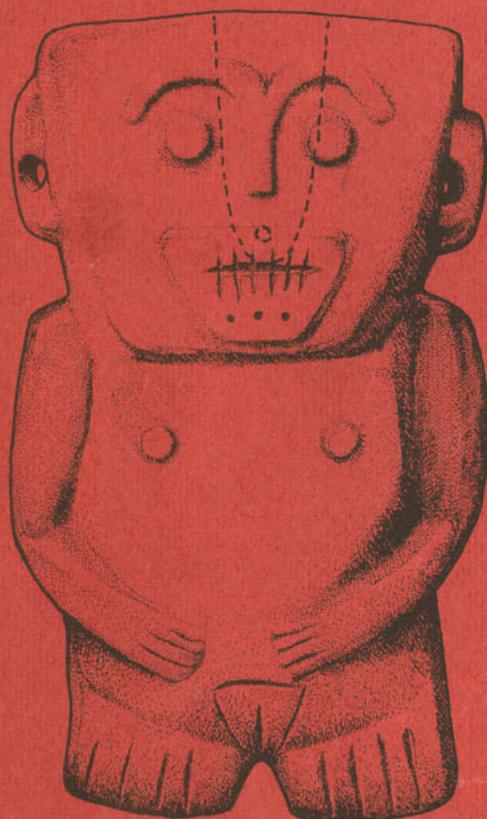




BOLETIN DEL
MUSEO CHILENO
DE ARTE PRECOLOMBINO

Santiago de Chile



Nº 2

1987

LOS SIMBOLOS CONSTRICTORES: UNA ETNOESTETICA DE LAS FAJAS FEMENINAS MAPUCHES

Pedro Mege R.

Tejer *trariwe*¹ es un privilegio de mujeres ricas y dotadas. La mujer que "tiene buena cabeza" y tiempo excedente en sus labores domésticas es afortunada, puede tejer de manera especial. Logrará apresar en su mente los símbolos más complejos de su cultura textil. Será una cazadora de símbolos profundos, del pasado y del presente, los que combinará con su particular habilidad.

Si de niña se "tiene buena cabeza", aprenderá de su madre —siempre una gran tejedora— los símbolos más delicados y densos, los que la introducirán en una esfera donde la naturaleza es paralenguaje, hablará con un cuerpo de significados ausentes, "metafísicos". La realidad física se hará representacional, símbolo, donde lo real será siempre materia de la imaginación.²

Hemos tratado de penetrar el mundo de los textiles;³ más que el de la manufactura y de su factor tecnológico —prácticamente, el *trariwe* "afirma el cuerpo" apretando la cintura, función crucial para el pesado trabajo cotidiano—, el de lo simbólico.⁴ Porque es el lado de este mundo el que se disuelve con mayor rapidez, por tanto, su reconstrucción es urgente, aunque desgraciadamente siempre será parcial.

El *trariwe*, la gran faja de la mujer adulta,⁵ es un recipiente semántico de gran amplitud, que logra una estructura signica que sobrepasa a cualquier otro textil dentro de la cultura mapuche. De ahí su importancia como clave de significación profunda

de los contenidos cognitivos de la estética mapuche.

En nuestro análisis utilizamos continuamente una conceptualización lingüística, sin la intención de una analogía reductivista a favor de ésta. Los símbolos se construyen y proceden de una *manera* lingüística, sin ser de ninguna forma el universo de los símbolos *homologable* al de los signos. Los conceptos lingüísticos suponen una iluminación del texto, un alivio en la lectura del tejido. La reducción y supuesta identidad unívoca de ambos dominios, han causado en la teoría antropológica ya suficiente confusión.⁶ Los símbolos *requieren de un discurso* para su criptología, para "hablar"; al recibirlo de las tejedoras lo supondremos siempre "coherente", si se nos permite la expresión, de significación inmediata. No contamos, desgraciadamente, con el espacio para su hermenéutica, déficit que pensamos superar en otra oportunidad.

La cultura mapuche como "todo integrado", como ensoñación malinowskiana, no existe, ni ha deseado existir jamás. En el específico dominio simbólico de los *trariwe* no queremos abrigar tampoco la esperanza holística, tan burda.

Hemos tenido, por consiguiente, que hacer un corte analítico seleccionando una parte del todo, por razones de método y de investigación, desoyendo con angustia su exquisita diversidad. Es así como una gran cantidad de alternativas estructurales de *trariwe* no serán analizadas.

LA PALABRA DEL TRARIWE

La posibilidad de todos los trasuntos, de toda figuratividad de nuestros medios de expresión, descansa en la lógica de la figuración.

Wittgenstein (1980: 34-35)

El *trariwe* nos “habla en lenguas”, es una estructura de comunicación cuyos “vehículos de significación” (Geertz 1983: 118) son fundamentalmente heteróclitos. No se les puede escuchar en base a una única clave de significación. La diversidad de sus manifestaciones iconográficas y sus variadas formas de articulación producen un texto con heterogeneidad significativa. Generando “códigos múltiples” con varios niveles semánticos (Hatcher 1985: 161) cimentados en una gran densidad signi-
fica.

Por lo tanto, se hace necesario discriminar y recorrer cada una de sus vías de expresión, ya que “el punto de partida de cualquier investigación es la exacta descripción, y la descripción siempre conduce a romper las grandes unidades en otras pequeñas y, luego, a colocar bien diferenciadas etiquetas sobre cada uno de sus componentes” (Leach 1970: 99). Para enseguida poder descubrir entre éstas los puntos de enlace, “como las partes se conjuntan entre sí” (Leach 1970: 100); y, así, lograr finalmente un *gran sentido total* en estas interconexiones de los diversos núcleos semánticos que la componen.

Esta densidad representacional nos obliga a desmenuzar la integralidad simbólica del tejido, para así descubrir *su lógica*, “su modelo mental [...] definido por la variación infinita de una misma tautología” (Barthes 1978: 244). Su mecánica estructural, la de sus símbolos, para por último “hablarlos” fluidamente en su propio idioma y con sus variaciones dialectales.

Mecánica de la creación semiótica

En la creación de sus símbolos icónicos, el tejido, por sus propias características de realización técnica, elige un mecanismo terriblemente eficiente, el de *la simetría axial*. Esto se debe en gran medida a la estructura factual del tejido, ya que, para formar una figura determinada dentro de él, la tejedora,

primero, debe establecer el lugar en que la desea ubicar dentro de la totalidad, y siempre a partir de un “centro” arbitrario del entramado de su urdimbre. Enseguida, mentalmente, elige a su vez el centro de la representación; la divide por un corte transversal y la despliega simétricamente contando las hebras hacia la derecha e izquierda en cada una de las mitades que forman la figura. Engarzándola, así, en la integralidad del diseño de su tejido.

Esta “matemática de la representación” encuadra perfectamente con el *principio de simetría axial*. Este último se vale de un sutil juego de igualdades y diferencias complementarias en el diseño figurativo, construyendo sus iconos a partir de dos ejes elementales HORIZONTAL/VERTICAL, los que dan los parámetros de la simetría de la forma de la representación.

El *principio de simetría axial* está sometido a un doble patrón: al *desdoblamiento* —analizado sistemáticamente por primera vez en la obra de Boas (1947) entre los kwakiutl, haidas y tsimshian— y al que denominaremos como *desarticulación*.

El *desdoblamiento* como principio fundamental de la arquitectura de la representación no se basa en un simple juego de simetrías, sino que estructura las formas por medio de una bisectriz a la manera de un *tajo-corte (split)* del referente tridimensional para poder representarlo en un plano bidimensional como significativo.

Lévi-Strauss (1970: 235) nos dice al respecto que “la *split representation* en la pintura o el dibujo resultaría solamente de extender a las superficies planas la aplicación de un procedimiento que se impone naturalmente en el caso de los objetos tridimensionales”.

La *desarticulación* consiste, como mecánica de la representación, en que conjuntamente con los ejes perpendiculares de cualquier desdoblamiento, coexisten otros oblicuos a éstos. La desarticulación es, de hecho, también un desdoblamiento, pero que sitúa sus ejes de manera oblicua a los de éste, que son siempre más frecuentes e importantes en la composición total del textil, ya que son los *ejes rectores*. La desarticulación es construida simétricamente por desdoblamiento, siguiendo un *patrón de asimetría* que se enmarca necesariamente en el equilibrio formal general del textil.

La desarticulación y el desdoblamiento se dividen, cada uno, en dos subtipos: *suplementarios* y

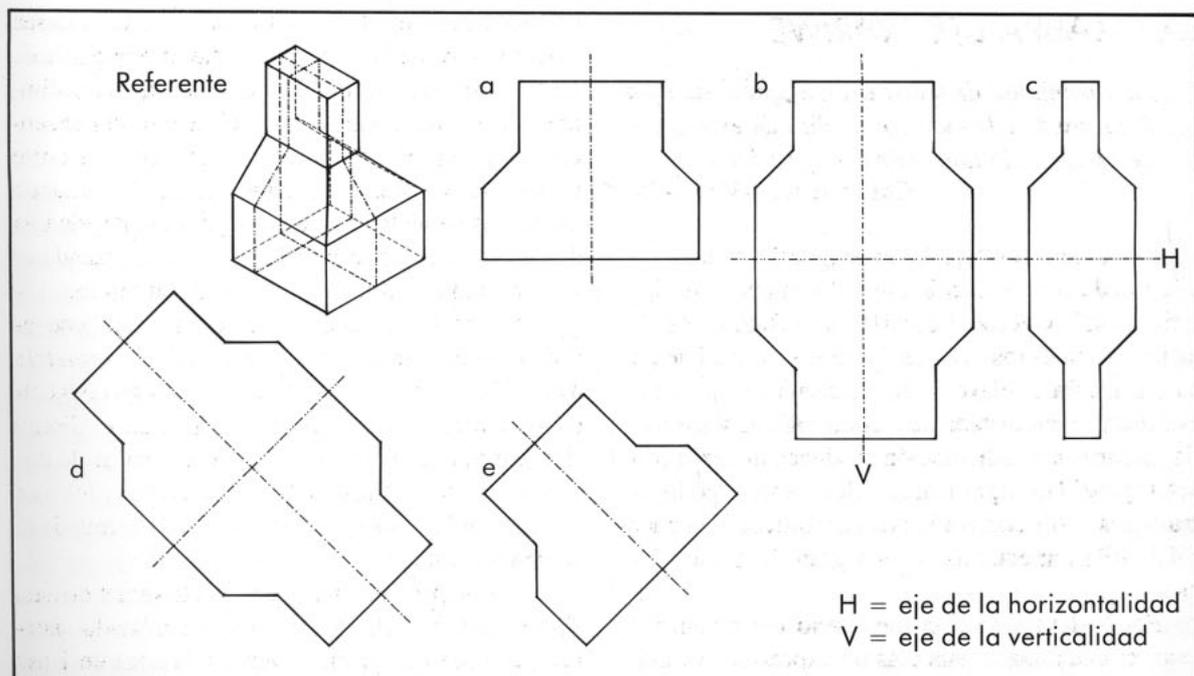


Figura 1. Procesos de desdoblamiento y desarticulación. a) desdoblamiento complementario vertical; b) desdoblamiento suplementario; c) desdoblamiento complementario horizontal; d) desarticulación suplementaria; e) desarticulación complementaria.

complementarios. En los desdoblamientos suplementarios se logra una equivalencia absoluta de los elementos desdoblados, tanto en el eje horizontal como en el vertical; y en la desarticulación coinciden todos los elementos desdoblados en diagonal.

En cambio, en los desdoblamientos complementarios sólo se alcanza una equivalencia parcial, en uno de los elementos desdoblados. En el *desdoblamiento complementario horizontal* la equivalencia figurativa se produce en el eje horizontal, y en el *complementario vertical*, en su correspondiente. La desarticulación complementaria, por basarse en desdoblamientos sobre rectas oblicuas, no obedece ni a la horizontalidad ni a la verticalidad (fig. 1).

Como último mecanismo estético tenemos a la *dislocación*. Esta no obedece al “principio de simetría axial”, sino que es una técnica de *conformación representacional*. Lévi-Strauss (1981: 14) lo describe operando como “por una extraordinaria mezcla de convención y de realismo, un cirujano dibujante lo ha (al icono del referente) desollado y desarticulado, hasta le ha sacado las entrañas para reconstruir un nuevo ser”. La dislocación desintegra y reintegra en un nuevo orden estructural a la repre-

sentación figurativa primitiva, siguiendo pautas estrictamente estéticas más que realistas. En definitiva, “la dislocación de los cuerpos y los rostros en el arte [...]: son los órganos y los miembros mismos los que se hallan recortados, y con ellos se reconstruye un individuo arbitrario [...] según reglas convencionales sin relación con la naturaleza” (Lévi-Strauss 1970: 228, 229).

Sustancia del significante en el tejido

La sustancia semiótica –Hjelmslev (1980) la denomina como “sustancia de expresión”– para el caso del fenómeno textil se reduce simplemente a su *materialidad*. Con Humphrey (1976: 71) y siguiendo a Hjelmslev, diremos que la sustancia del significante serían “los objetos materiales usados” para la confección del tejido.

Pero al hablar de “materialidad de los objetos” se descubre que ésta está sometida a un proceso de transformación técnica. Se hace necesario que el proceso técnico de transformaciones sea parte, también, de la “materialidad” del tejido a modo de com-

plementación de esta materialidad.

La sustancia semiótica, entonces, no es sólo materia, es además trabajo, es decir, la transformación de esta materia por medio de energía —otra “materia”— de una tecnología.

Sustancia del significante como “valor”

La sustancia semiótica se presenta como un *set* de elementos interrelacionados que en su unidad objetiva-tecnológica establecen un *valor*.

Al analizar De Saussure (1974: 200) el concepto de valor en su “parte material”, nos dice que “lo que importa en la palabra no es el sonido por sí mismo, sino las diferencias fónicas que permiten distinguir esas palabras de todas las demás, pues ellas son las que llevan la significación”. En el contexto que tratamos, diremos que el valor de la sustancia se determina en oposición a otros tejidos. Pero este “valor” total de la sustancia semiótica se establece por contraposición asociativa de sus elementos internos y con otros tejidos.

En definitiva, para descubrir el “valor” de un tejido se deben analizar los elementos materiales (objetual-tecnológicos) frente a los elementos de otro tejido, ya que el “valor” por sus características no se define jamás a partir de un elemento aislado —en este caso tejido—, sino comparándose con otros.

Por último, los valores son por definición *limitados*, y como dicen Gadet y Pecheux (1984: 58), el valor debe enmarcarse en una realidad lingüística limitada, y no como “una red de diferencias sin término positivo”.

Las características del valor del tejido serían de un mismo tipo de lo que llama De Saussure (1974: 213) “paradigmas de flexión”, donde los caracteres de las series asociativas no son indefinidos, el número de casos es determinado y su sucesión no está ordenada especialmente. Se establece en sí una unidad de valores restringidos, compuestos por diversos subvalores que la integran. La *relación* de estos subvalores arrojará el *valor total* de la sustancia semiótica de un tejido.

Parecería a la lingüística una contradicción absurda suponer un “valor” evidentemente semántico a toda sustancia del contenido; en otras palabras, que ella quiera-decir-algo, siendo por definición muda. Pero la realidad signíca del lenguaje y la del

tejido son diferentes, ya que están fundadas en sustancias evidentemente distintas. Por un lado, emisión de sonidos, y por el otro, manufactura de textiles. Los atributos de ambas son de otro orden y por el ámbito “más concreto” de la sustancia signíca del tejido ésta es sometida por la cultura a una especial consideración. Es así como por la contraposición de los materiales del tejido “sin significación” descubrimos un “valor” que sufre en la mente de las tejedoras una semantización más acá que el de la emergencia de un *valor* netamente lingüístico.

El sonido del tejido

Hemos dicho que la sustancia del “lenguaje del tejido” es susceptible de una valoración de significado. La sustancia es sólo *lana*, pero ésta se valora simbólicamente en dos planos: en sí y por los procesos a que es sometida antes de encarnarse en representación.

En el primer plano, el valor se genera en relación con la calidad de la materia prima: “calidad de la lana”. El factor determinante de la “calidad de la sustancia” es económico; eso sí, no hay que confundir los niveles de análisis y pensar que el valor es de mercancía, y no simbólico.

En el segundo plano, interviene un factor de trabajo *en la lana*, asociado directamente a la eficiencia particular de cada tejedora en el ciclo de producción textil, en la gestación de una *serie valórica*. Este ciclo comprende las siguientes etapas: hilado = *füun*; teñido = *pür*; tejido = *düwen*.

Hilado: La calidad del hilado se valora en términos de espesor (grueso/delgado), regularidad (parejo/disperejo) y firmeza (apretado/suelto); al integrarse valóricamente, dan la primera medida de significación para la sustancia del tejido.

Teñido: La lana es a su vez teñida, y en este acto sufre otra valoración la sustancia semiótica. Esta depende de la calidad del teñido en un doble sentido: calidad de los colores por su homogeneidad y brillo, más su permanencia (si destiñe o no).

El teñido sufre una segunda valoración total a partir de su origen: si éste es producido por procedimientos “naturales” o anilinas industriales. El teñido “natural” (por medio de tierra, raíces, corteza, hojas, hierbas, etc.) requiere de un conocimiento

amplio y altamente sofisticado, que se tiene en alta estima. Son las cualidades de los colores y su respectivo proceso de fijación los ingredientes configuradores del valor del teñido.

Tejido: El valor que completa la significación de la sustancia es la calidad del tejido, la arquitectura de la prenda, la excelencia de su realización técnica; que no es más que el reflejo directo de la habilidad de la tejedora. Además de este primer valor asignado de “excelencia técnica” —el que surge, obviamente, por la confrontación y contraste de los tejidos—, emerge uno segundo y complementario, la evaluación de la *densidad simbólica* que pueda soportar cada pieza. Esta se mide por el “volumen significativo relativo” (cantidad de elementos valorables como semas) que pueda contener cada textil.

Se produce así una relación directa entre el *grado de densidad* y la *valoración técnica*, ya que a mayor densidad crece la posibilidad de valoración semiótica, de oposición; es decir, el aumento de su potencialidad representacional.

Proceso valórico de la sustancia del significante

Permanentemente, cada tejedora establece criterios discriminatorios del tejido, a partir de sus propios tejidos, contrastando estos últimos, valorativamente, frente a la totalidad del universo de los demás tejidos. Para este fin se vale de una *polaridad clasificatoria* que está dada por el par opuesto (KAMELKALEI/WESAKALEI); donde *kamelkalei* denota “lo bonito” o “lindo”, y connota un resultado favorable en la obtención de un trabajo, “lo bueno”, la buena calidad artefactual. Por su parte, *wesakalei* denota “lo feo”, y connota imperfección en la realización del trabajo, “lo malo”. En este dualismo clasificatorio, los factores de valoración son el hilado, teñido y tejido funcionalmente ligados.

La connotación, en este contexto, la entenderemos como las asociaciones emotivas vinculadas a un término determinado (Osgood, Suci y Tannenbaum 1957), de manera extralingüística. Es así como la tejedora asocia a esta polaridad un carácter positivo a *kamelkalei* y otro negativo a *wesakalei*.

Si una tejedora afirma que un tejido ajeno es *kamelkalei*, es que éste es igual o superior al que es

capaz de confeccionar; y si lo considera *wesakalei*, es evidentemente inferior a los suyos. Existe entre ambas categorías polares una *gradación* de significaciones intermedias, de matices. Sólo al descifrar el sentido más sutil de la connotación de la valoración de la tejedora sobre un textil ajeno, se descubre en qué sitio del *continuum* (KAMELKALEI-WESAKALEI) ha ubicado a éste, y, por añadidura, el respeto que le merece su ejecutora.

El trariwe: su forma significativa

Una forma de significante serán “las reglas para la combinación, exclusión, oposición, adscripción espacial, etc., de la sustancia de expresión” (Humphrey 1976: 71). Para Hjelmlev (1980: 73-89) la “expresión” es lo que para nosotros el significante.

El *trariwe* posee una estructura semiótica de bastante complejidad. Dicha complejidad se debe en gran medida a las diferentes unidades interrelacionadas que lo componen. Esto hace necesario que toda lectura del “discurso” del *trariwe* suponga una clara identificación y diferenciación de sus unidades componentes básicas.

Segmentación semiótica de sus componentes

La primera segmentación semiótica que estableceremos estará compuesta por dos *unidades mayores*, mutuamente excluyentes: el *borde* y el *centro*. Estas unidades a su vez están formadas por subunidades altamente estructuradas, formadas por grupos de símbolos excluyentes entre sí. Cada una de éstas posee una particular *forma* de articular sus símbolos y de generar sus transformaciones significantes (fig. 2).

La lectura a la que serán sometidas estas dos *unidades mayores* (borde/centro) se ejecutará en el sentido de su producción signica: el orden de su generación, de cómo la tejedora los articula sintagmáticamente. Así, se descubre la concatenación de los símbolos a partir de su emergencia en el acto de crear las representaciones del tejido. En este acto elemental del tejer se explicita el sentido de las lecturas. Este *sentido de lectura* no obedece tanto al hecho concreto de tejer, como más bien al sentido de la representación abstracta, que se ubica en la

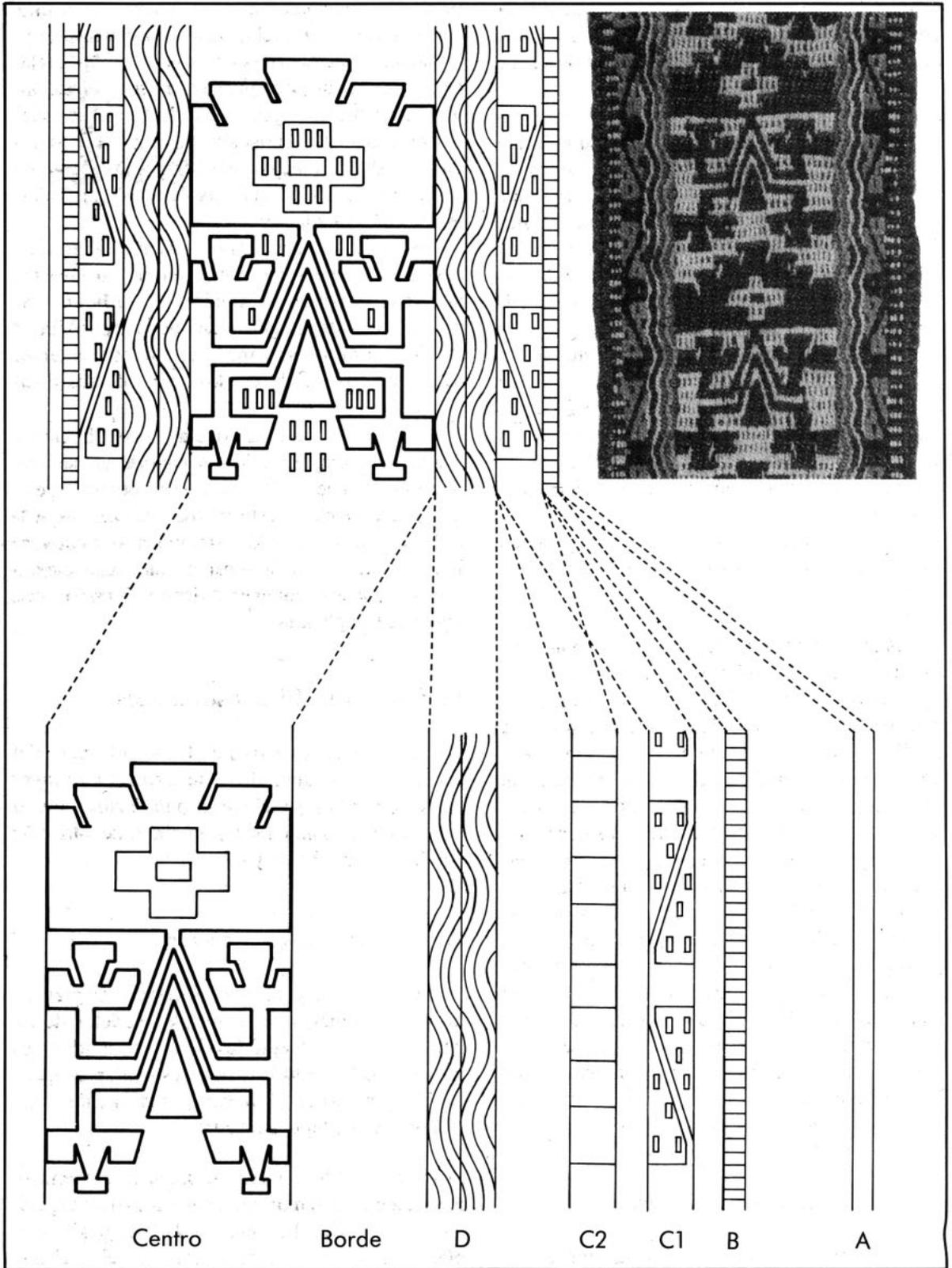


Figura 2. Unidades de centro y borde.

mente de la tejedora. Ella, en su recreación mental –aparte de imaginar todo el simbolismo del tejido–, imprime a cada figura un sentido espacial (lectura).

El borde: Este requiere de una doble lectura: vertical y horizontal, obedeciendo a la particular forma de sus cadenas sintagmáticas. El borde está compuesto por subunidades que se encadenan en una sucesión vertical de símbolos. La conexión de estas sucesiones verticales en la globalidad de la unidad se establece a través de una lectura horizontal, que las integra en un solo discurso a partir de sus realidades particulares (fig. 2).

Todo *trariwe* posee dos bordes opuestos (paralelamente invertidos) –simultáneos, diría De Saussure–, de idénticas características de significantes. La identidad entre ambos es total, ya que la lectura de uno basta para la comprensión inmediata del otro. Son dos estructuras absolutamente simétricas e inversas.

Se establece aquí el primer principio de posición en desdoblamiento del *trariwe*: el de los bordes reflexivos.

El centro: La estructura de su diseño supone una lectura vertical. Sus símbolos se van alternando a lo largo del *trariwe*. Puede el *centro* poseer desde un único motivo hasta una variedad de ellos. Si sucede esto último, los diferentes símbolos se alternan a lo largo del *trariwe* siguiendo secuencias de sucesión claramente preestablecidas. Estas se dividen –fraccionan al centro– en una secuencia *superior-inferior*, o *superior-central-inferior*, que están dadas por los tipos de iconos que configuran el tejido.

Las secuencias que produce el *centro* no siguen una estructuración tan rígida como la que aparece en el *borde*. La elección o no, de secuencias y su tipo, se genera dentro de marcos bastante flexibles que están sometidos sólo a ciertas constantes de variación que la tejedora debe respetar en su elección del sintagma central. Esta posibilidad combinatoria del *centro* guarda relación directa en su relación estructural con el *borde*.

Relaciones estructurales borde-centro

Borde y centro son evidentemente una unidad y su separación obedece sólo a razones analíticas, tanto

para nosotros como para la tejedora. De hecho, existe entre ellos una relación inversa con respecto a los símbolos particulares que contienen. Esta relación se basa en un principio de *condensación simbólica*. La densidad sígnica de cada una de las subunidades guarda una relación inversa con la otra. En otras palabras, a mayor densidad simbólica –condensación– que contenga una de las subunidades, menor será la de la otra.

Es así como cuando el *borde* alcanza su máxima condensación de significantes, el *centro* presenta una única representación icónica. Y a la inversa, cuando el *centro* llega a usar toda su posibilidad icónica, el *borde* se simplifica ostensiblemente, perdiendo y/o simplificando alguno de sus componentes.

La tejedora pareciera que se viese obligada a “elegir” la complejización de una de las subunidades en detrimento de la otra; y esto por un impedimento más bien a nivel técnico-cognitivo, ya que la utilización de la globalidad simbólica –que contiene la estructura del *trariwe*– parece humanamente improbable, dado el volumen de las combinaciones de tejido que implicaría.

La forma semiótica y sus iconos

Comenzaremos el análisis de los significantes del *trariwe* con la subunidad que alcanza un mayor grado de regularidad, el *borde*; para finalizar con el *centro*, cuya complejidad y amplitud de variación icónica son mucho mayores.

Estructura significativa del borde

El *borde* está compuesto por elementos de gran estabilidad formal, que asumen el carácter de lexemas, o son susceptibles de ser comprendidos como tales. Los estudiaremos en su orden de aparición, de la periferia al centro, es decir, de cómo emergen al ser tejidos (cuadro 1).

Lexema A = UPUL: La estructura de este lexema se reduce a un único morfema, color rojo o, excepcionalmente, café. Es una verdadera página-en-blanco, un espacio vacío en rojo que abre el discurso del *trariwe* por un lado y lo cierra por el otro.

CUADRO 1

Lexemas del borde	
Lexema A	= UPUL; traducible a: borde/orilla/margen.
Lexema B	= WELU NGIYE; traducible a: NGIYE, lugar/sitio/espacio – WELU, alternancia, “lugar de las alternancias”.
Lexema C1	= PICHINIMIÑ; traducible a: PICHU, pequeño/chico/menudo – NIMIÑ, representaciones simétricas, “pequeñas representaciones simétricas”.
Lexema C2	= WILPA; traducible a: segmentos de colores claros y brillantes.
Lexema D	= TRIFÜLEL; traducible a: “lo que se tuerce en ondas”. (Ver fig. 2.)

Su falta de representaciones figurativas anticipa el discurso de éstas en su pobreza significativa.

El rojo, como color que inicia el discurso vertical, abre sin figuras.

Lexema B = WELU NGIYE: Los significantes se forman en una alternancia presencia-ausencia del color. La figura está definida solamente por el color. Es decir, donde hay color existe la figura.

El lexema se organiza a partir de un principio de oposición, en términos de *marcas*. La parte blanca es lo marcado, la ausencia de figura en un discurso

CUADRO 2

	OPOSICION	
	no marcada	marcada
COLOR	+	-
FIGURA	+	-
Clave: presencia = (+); ausencia = (-).		

de figuras, ya que es más que el color blanco; para ser precisos, es falta de color. Es una lana que no se tiñe, incolora por naturaleza.

La parte no marcada es la presencia de figura a través del color. Se origina así una oposición a partir del principio de marcación, que se repite sin solución de continuidad (cuadro 2).

No se puede decir que el motivo de WELU NGIYE se configure por desdoblamiento, sino más bien por el interjuego que se produce entre las oposiciones (presencia-no marcada / ausencia-marcada), lo que determina la *alternancia* (color-figura / sin color-sin figura).

Lexema C1 = PICHINIMIÑ: Los significantes se ordenan por medio de un principio general de desdoblamiento y uno particular de desarticulación.

El lexema se construye por una gran oposición en desdoblamiento en lo figurativo y en su complemento de colores. En una de sus partes, internamente al desdoblamiento, ésta se descompone en un eje de desarticulación. Desdoblamiento y desarticulación se integran totalmente en la estructura simétrica del color y la figura. Ya que *nimiñ* es simetría pura, el todo se sacrifica en busca del equilibrio y la armonía (fig. 3).

Los colores que rellenan las figuras son el fucsia, rojo o verde, sobre un fondo púrpura.

Lexema C2 = WILPA: Las figuras son definidas, al igual que en el WELU NGIYE, por su carga de color. Se confunden así los significantes del color y figura, fundiéndose en uno.

La articulación de los significantes es por medio de un mecanismo de alternancia; no se puede hablar de desdoblamiento –al igual que en el lexema B–, sino de alternancias sucesivas como principio configurador básico del lexema.

En esta alternancia de colores se establece una alianza entre grupos de ellos. El primer grupo de colores está formado por la *primera etapa* (BLANCO/NEGRO) y los últimos colores de la *octava etapa* (ROSADO/NARANJO), es decir, toma, notablemente, los extremos de la *color encoding sequence*. El segundo grupo, el que se le opone, toma las etapas intermedias: *segunda etapa* (ROJO), *tercera etapa* (AMARILLO/VERDE), *quinta etapa* (AZUL) y *sexta etapa* (CAFÉ). (Véase capítulo “La simbología del color”.)

En este caso el blanco no es ausencia de color, sino la presencia de éste. Ya que figura y color conforman el morfema, la ausencia de color es una falta también de figura, lo que sería un contrasentido.

Es importante señalar que al lexema C2 nunca se lo encuentra junto al lexema C1. Todo *borde* elige a uno de los dos; éstos son lexemas necesariamente excluyentes en el discurso del *borde*.

Se podría suponer que el lexema C2 es una transformación simplificada del lexema C1 en términos figurativos. El hecho de no existir una concordancia en los colores y que la combinatoria de colores del lexema C2 es de una mayor complejidad, hace suponer que son dos entidades diferentes. En resumen, por un lado el lexema C1 complejiza al máximo sus morfemas figurativos y el lexema C2 los de color.

Lexema D = TRIFÜLEL: La complejidad de la estructura interna del TRIFÜLEL hace necesario el análisis por separado de cada uno de los morfemas que lo integran.

Está compuesta por dos pares de morfemas, que son opuestos entre sí, y que en pareja se oponen a los otros dos restantes.

Es decir, tenemos una primera gran oposición entre pares de morfemas, que a su vez están sometidos a una segunda oposición interna. Cada morfema está compuesto por una equivalencia tanto de colores como de figuras. Tenemos que las oposiciones se *valoran* a partir del color, ya que las figuras permanecen como recipientes del valor de color; al ser siempre de forma idéntica.

Para explicar la oposición de colores dividiremos al lexema D en sus cuatro morfemas constituyentes: [(Da/Db)/(Dc/Dd)]. El principio de oposición es el CLARO/OSCURO; todo color claro se opone a uno oscuro. La primera pareja (Da/Db) está compuesta por Da = (BLANCO)/Db = (NEGRO-ROJO-CAFÉ), y la segunda (Dc/Dd), por Dc = (AMARILLO-ROSADO-NARANJO) / Dd = (ROJO-VERDE-AZUL-CAFÉ) (fig. 4).

Estructura significativa del centro

Los símbolos del *centro* son pura iconografía, los que están estructurados en subunidades que de nin-

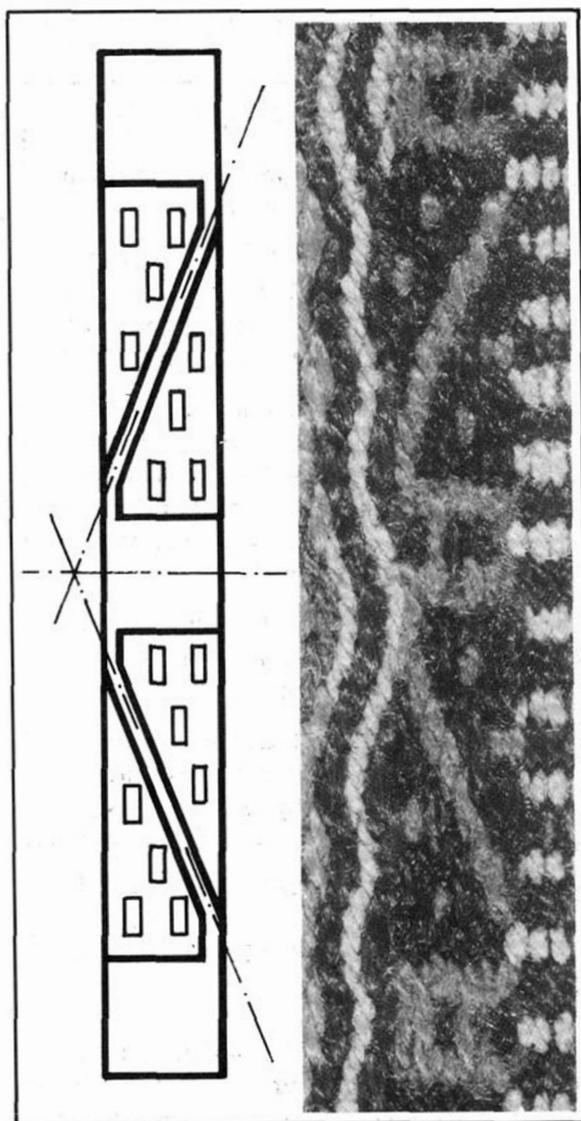


Figura 3. *Pichinimiñ* con desdoblamiento complementario horizontal y con desarticulación complementaria.

guna manera logran el grado de coherencia y definición que presenta el *borde*. Estas sólo se pueden establecer a través de un criterio inductivo, ya que en las tejedoras no existe una clasificación terminológica de las subunidades del *centro*, sólo de sus iconos. El establecimiento de éstas será totalmente analítico —siguiendo cierto principio de inmanencia— y estarán dadas por secuencias icónicas que empíricamente se funden en la totalidad iconográfica del *centro*.

La demarcación de estas subunidades permite

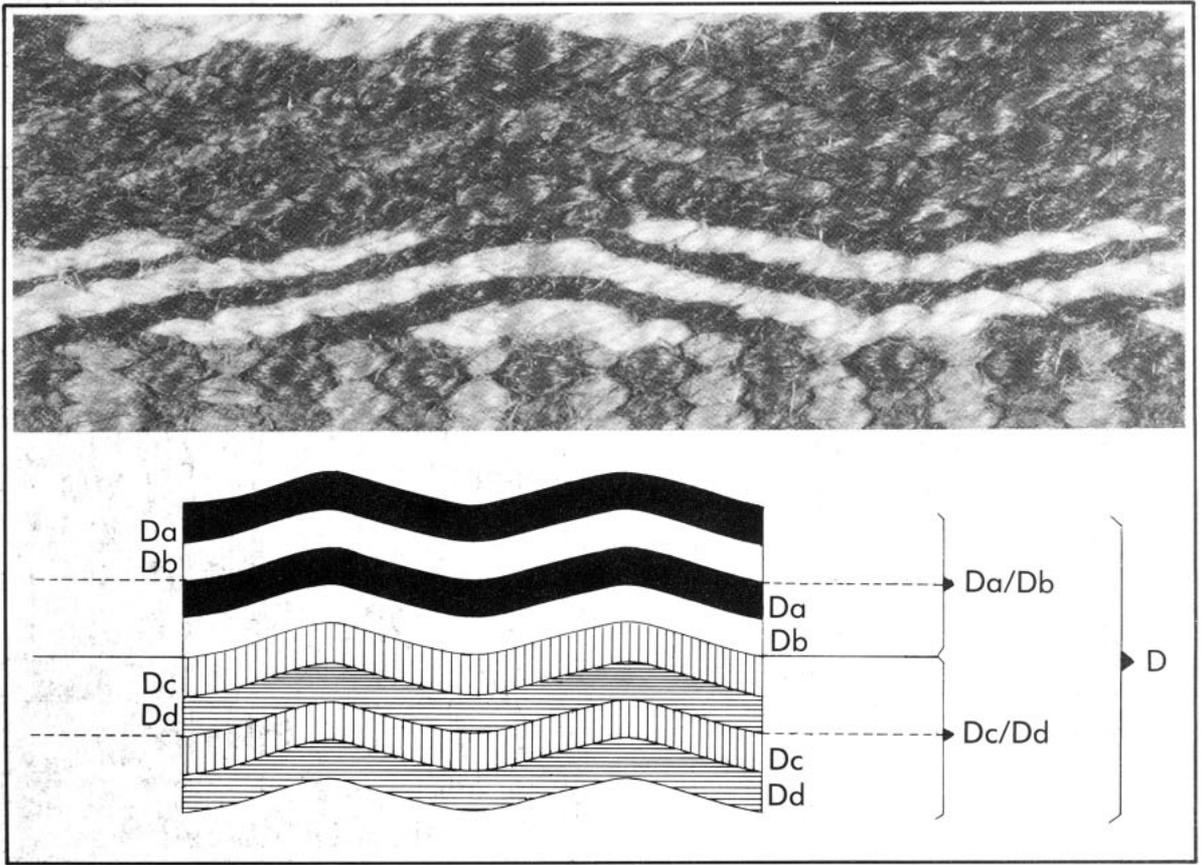


Figura 4. *Trifüel* con sus cuatro pares de morfemas: lexema D = $(Da/Db) \times 2 + (Dc/Dd) \times 2$.

visualizar con claridad la mecánica de articulación de las diferentes representaciones icónicas, porque no todos los “discursos” del *centro* están sometidos a la misma normativa de agrupación de sus iconos.

Partiremos analizando los iconos por separado, para luego dar una visión de conjunto a partir de las subunidades en que éstas se agrupan.

Iconos-imágenes: Lexema I = LUKUTUEL: Es una figura antropomorfa con sus piernas y brazos flecados. *Luku* significa rodilla, y *lukutuel* es el arrodillado, principio participio pasado.

Los significantes se construyen en la representación por medio de un desdoblamiento complementario vertical. LUKUTUEL está compuesto por dos morfemas: *lonko* = la cabeza, y *kalül* = cuerpo. *Lonko* incluye una cara; *kalül* integra a *piuke* = corazón, a *pünon trewa* = “las huellas dejadas en el camino al pisar un perro” (nos cuenta la tejedora), las extremidades, y a *wisiwel* (fig. 5).

LUKUTUEL, la gran representación, se constituye como significante en la materia prima de la iconografía fitomorfa del *centro*. A partir de él se establecen todas las posibilidades semióticas de los iconos fitomorfos, al ser sometido a una constante operación de *dislocación*, “desmembración”, que se vuelve a reintegrar pasando de la esfera del significante antropomorfo al fitomorfo, de la carne a la madera.

Su integridad antropomorfa se desperdiga y se la reconstituye en imágenes icónicas del mundo vegetal.

Iconos-imágenes: Lexema II = TEMU: El TEMU o temo (*Temu divaricatum*) es un árbol cuya representación en el *trariwe* es una maravillosa síntesis de morfemas constitutivos de LUKUTUEL, mezclados y adheridos a otros que generó la representación por sí misma. El establecimiento de estos arreglos se consigue a partir de dos morfemas de LUKUTUEL. De

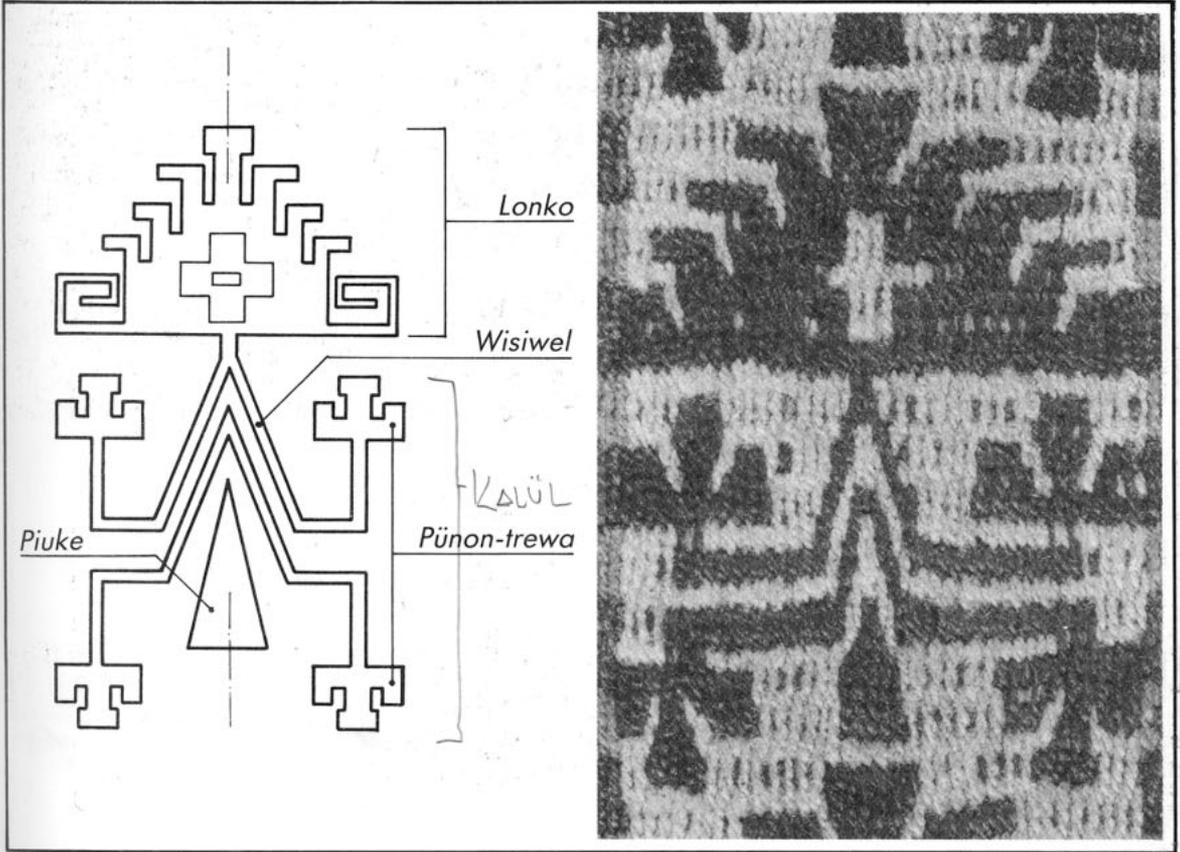


Figura 5. *Lukutuel* con sus componentes morféminos. Construido por desdoblamiento complementario vertical.

lonko, se rescatan la totalidad de sus unidades, pero se lo pone “pies arriba”, al transformarse en la base de la nueva configuración simbólica, *su raíz*. Algunas representaciones de TEMU prescinden de *lonko*.

De *kalül* se utiliza un brazo que se transforma en rama; su tronco de carne es deformado, estirado, hasta convertirse en líneas paralelas y oblicuas de palo; y, por último, se le agrega el follaje, por medio de un mecanismo de anexión, que es un morfema completamente extraño a LUKUTUEL (fig. 6).

El TEMU se configura por medio de un proceso bastante más complejo que el simple desdoblamiento complementario de LUKUTUEL. Este es básicamente un proceso de “armonía asimétrica”. La cabeza-raíz permanece fiel a su construcción original, a diferencia del cuerpo-tronco, que sufre una asimetrización a partir de una desarticulación respecto de los ejes de desdoblamiento de la cabeza-raíz, más la agregación de un brazo-rama. El follaje intermedio se yuxtapone en un esfuerzo de equili-

brio de la asimetría del tronco. Por último, la copa de TEMU equilibra, en su simetría de desdoblamiento, la figura total (fig. 7).

Existe otra posible representación de TEMU, eligiéndose otros morfemas de LUKUTUEL, asignándoles a éstos otro orden articulatorio.

Es así como en este caso se omite *lonko* y se utiliza de *kalül* una parte, más *piuke*, una pierna y un brazo. La mecánica de la construcción del lexema es similar a la anterior, sólo que el equilibrio total de la figura se consigue por la complementación simétrica del brazo y su pierna opuesta. El *piuke* queda sometido a su desdoblamiento vertical original, el de su anterior poseedor, LUKUTUEL (figs. 8 y 9).

Iconos-imágenes: Lexema III = RAYEN: RAYEN al igual que TEMU rescatan elementos morféminos de LUKUTUEL, pero su elaboración figurativa obedece a procesos más sencillos. *Rayen* significa flor (ge-

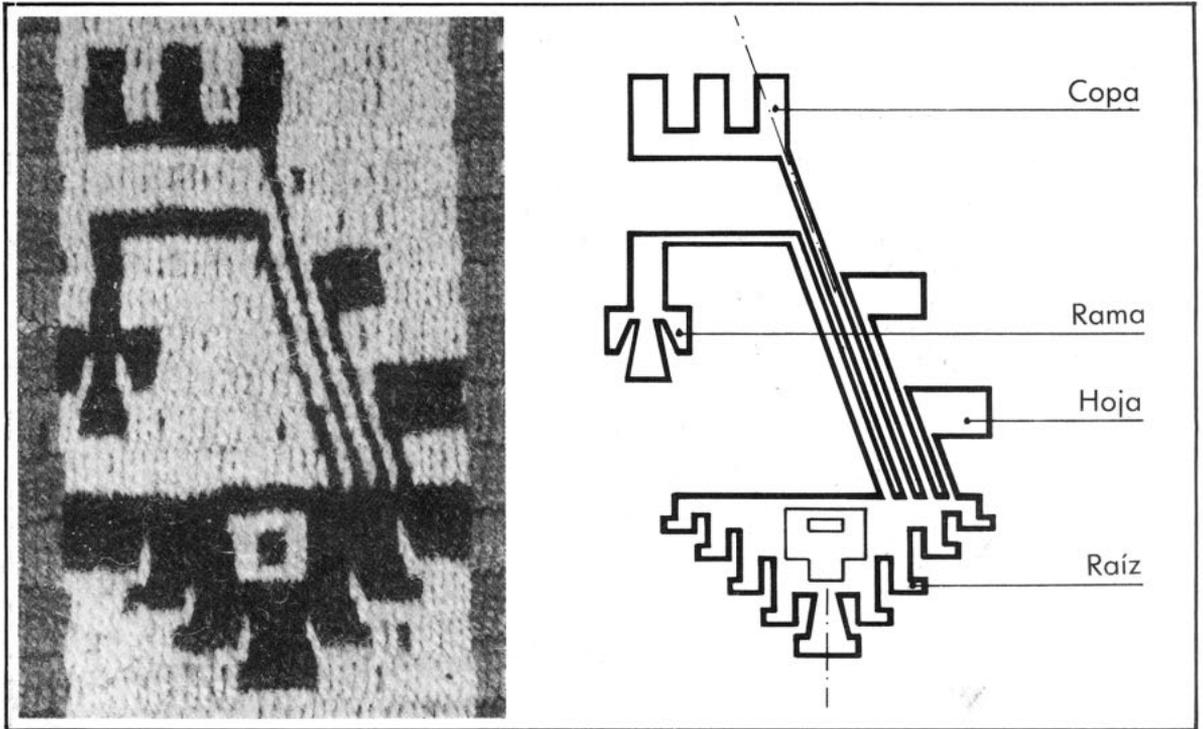


Figura 6. *Temu* con sus componentes morféimicos. Construido por un desdoblamiento complementario vertical y una desarticulación complementaria.

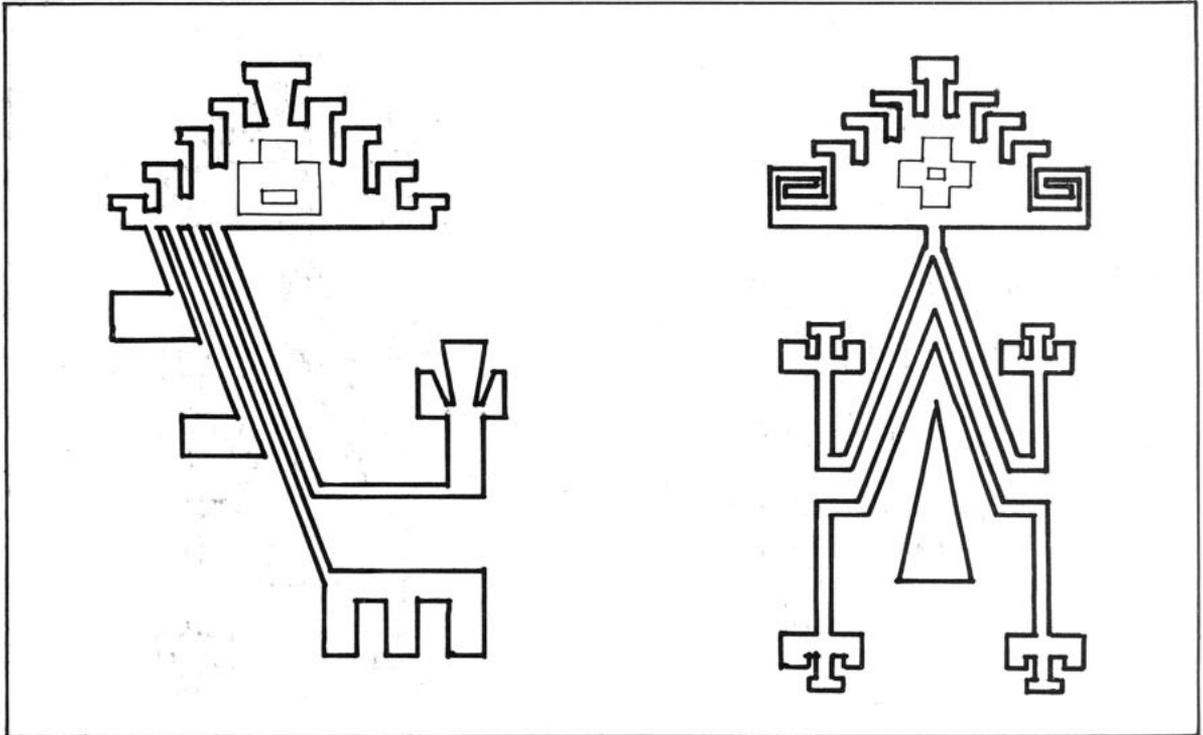


Figura 7. Proceso de dislocación (*lukutuel* → *temu*).

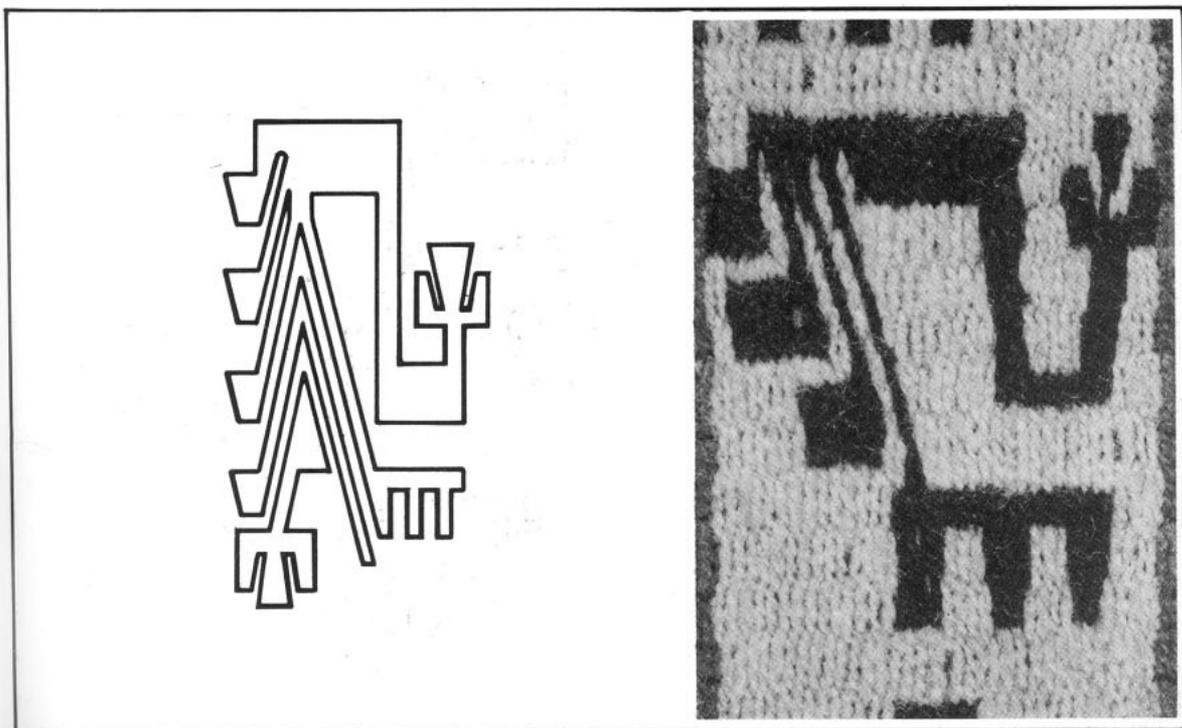


Figura 8. *Temu*.

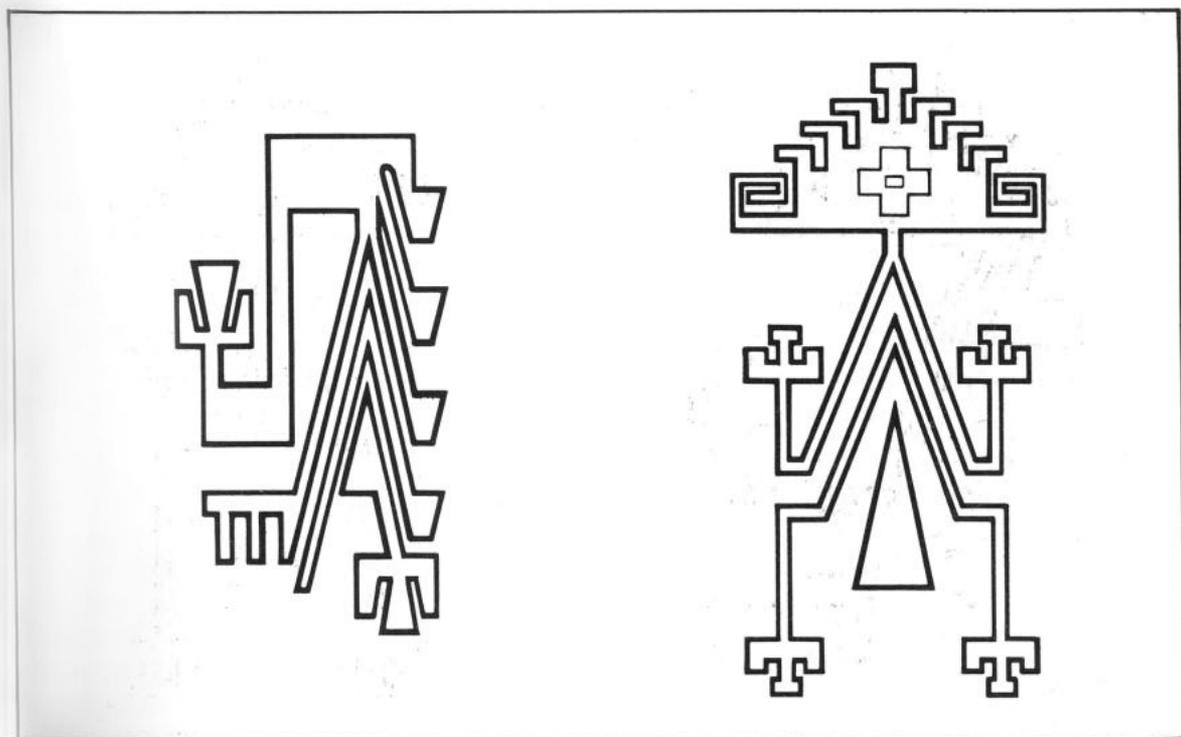


Figura 9. Proceso de dislocación (*lukutuel* → *temu*).

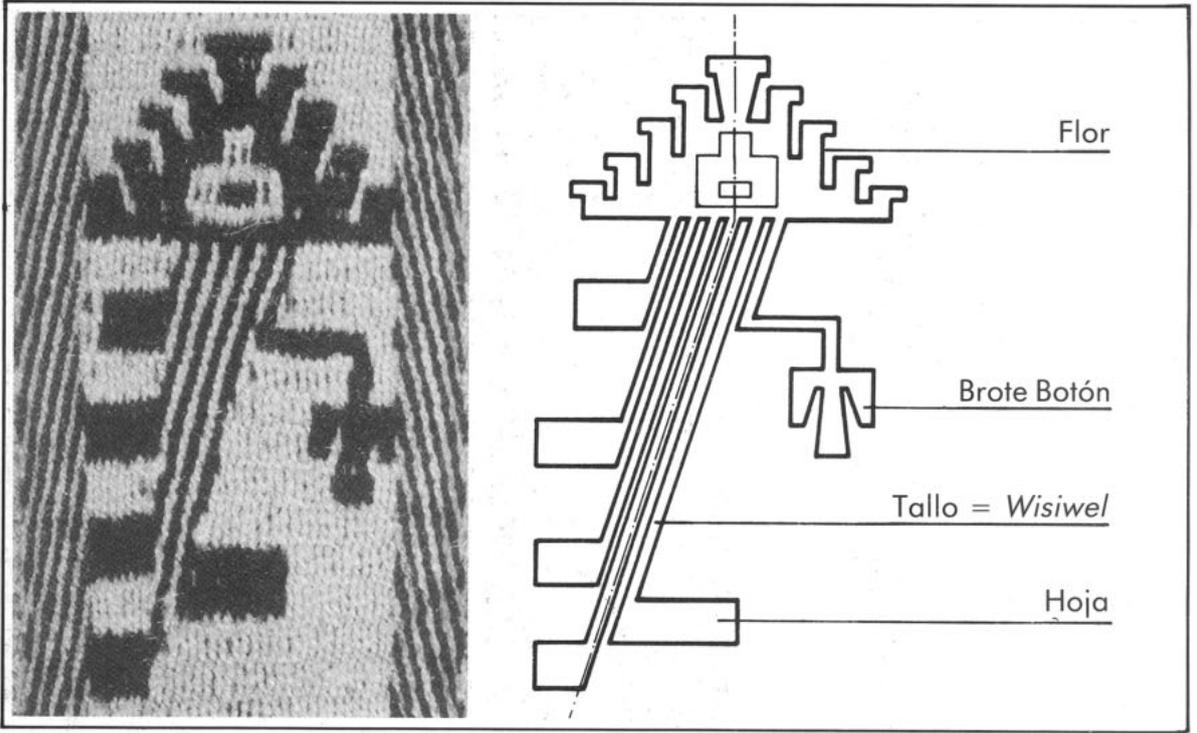


Figura 10. *Rayen* y sus componentes morféimicos. Construido por desdoblamiento complementario horizontal y desarticulación complementaria.

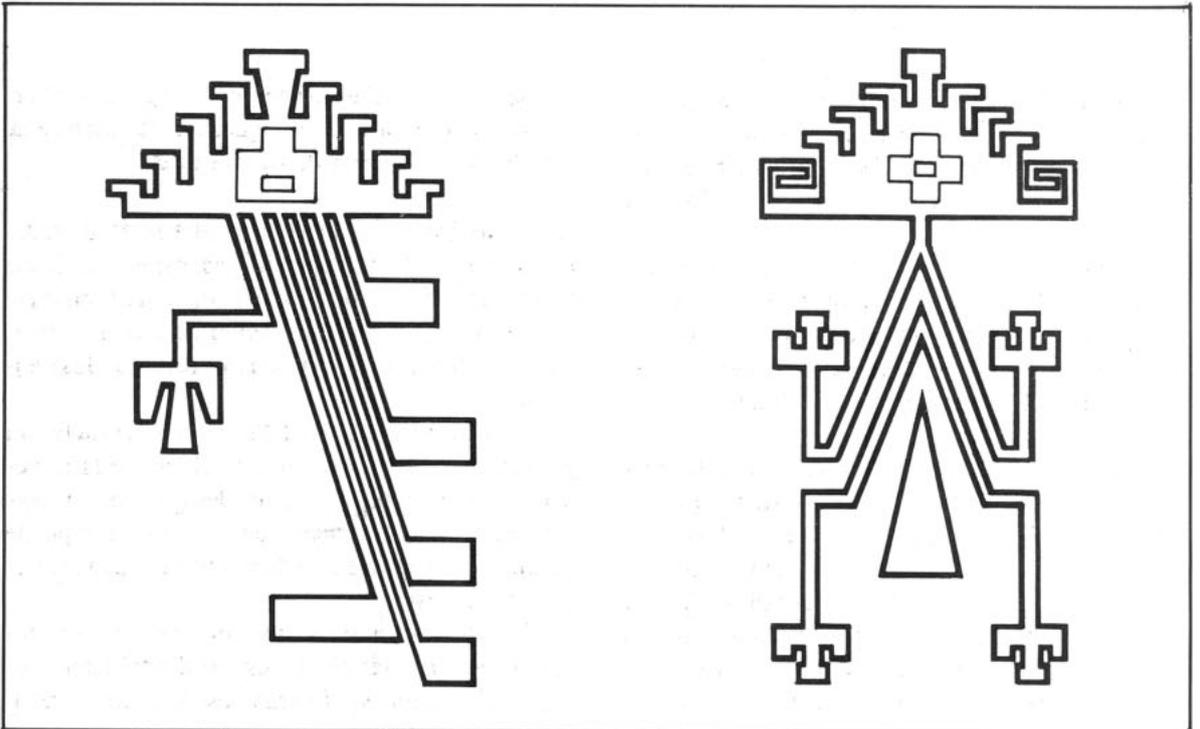


Figura 11. Proceso de dislocación (*lukutuel* → *rayen*).

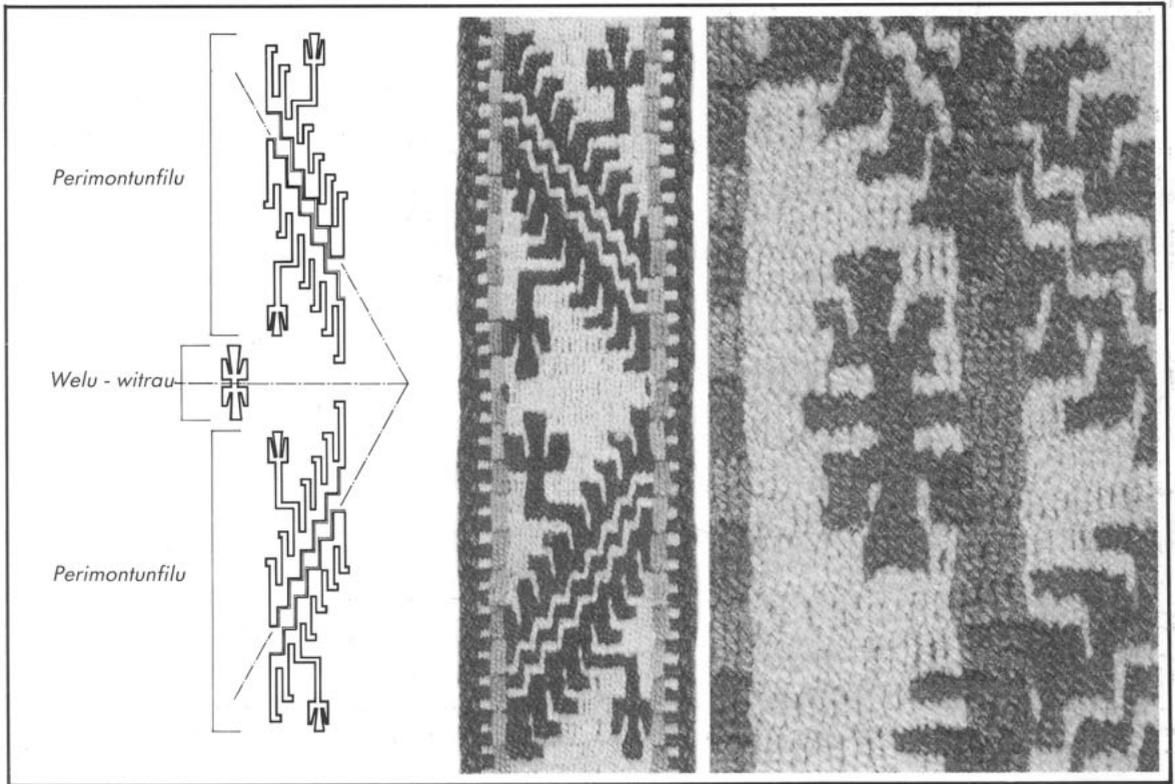


Figura 12. *Perimontunfilu* construido por un desdoblamiento complementario y una desarticulación complementaria. *Welu-witrau* formado por un desdoblamiento suplementario.

nérico). Representa a las flores en general, ya que las tejedoras le asignan nombres absolutamente diversos y sin aparente conexión, dependiendo cada denominación de su particular predilección (fig. 10).

Pareciera emerger de una “estilización” del significativo de TEMU. Sin éste como antecesor figurativo, RAYEN seguramente no hubiera existido, puesto que entre LUKUTUEL-TEMU-RAYEN se vislumbra un posible patrón generativo transformacional.

Su mecánica configurativa a partir de la dislocación de LUKUTUEL es parecida a la de TEMU; la única diferencia esencial es que su “tallo” en su desarticulación consigue el equilibrio de la representación por medio de un “brote-botón” y las hojas (fig. 11).

Por lo demás, *lonko* es mantenida idénticamente y transformada en flor. *Kalül* se transforma en tallo de cuatro líneas oblicuas paralelas (WISIWEL) —por lo general cuatro—, obedeciendo éstas a las cuatro extremidades de LUKUTUEL. Una de ellas —brazo o

pierna— es mutada en brote-botón y se le anexan hojas al tallo. Innovaciones ajenas, todas éstas, a la realidad antropomorfa de su progenitor.

Iconos-imágenes: Lexema IV = PERIMONTUNFILU: *Perimontun* es la visión mítica, asume el sentido de un presagio revelador; *filu* es la culebra. Esta imagen colosal es la representación de una gran cantidad de culebras entrelazadas y ensortijándose entre sí.

La presencia de LUKUTUEL dentro de esta figura es menos determinante en la totalidad de la representación; a veces, inclusive, desaparece, sin perturbar en nada su estructura básica. Sólo se lo puede percibir al integrarse en PERIMONTUNFILU las extremidades de éste.

La articulación de los morfemas constituyentes se consigue a través de un juego de desdoblamientos y desarticulaciones. Un gran desdoblamiento horizontal al centro, acompañado por dos desarticulaciones, todos complementarios (fig. 12).

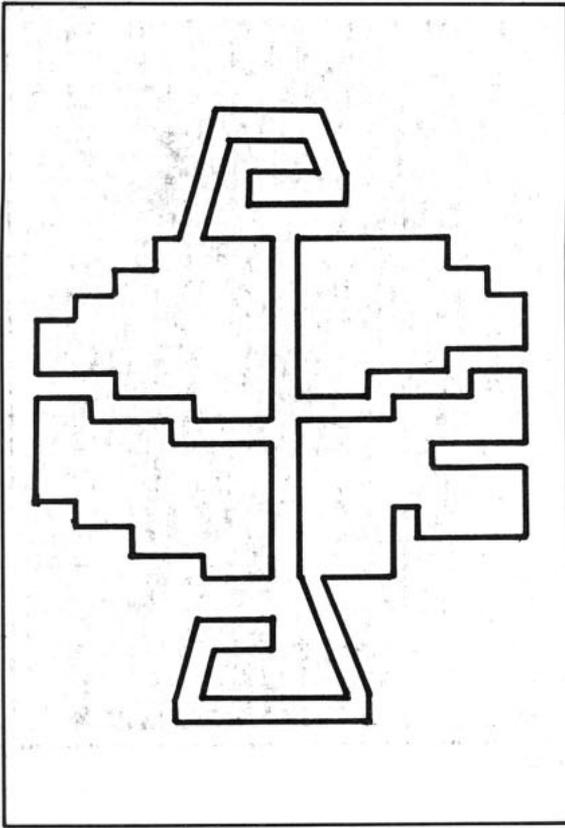


Figura 13. *Ligtui*.

Iconos-imágenes: Lexema V = WELU-WITRAU: WELU-WITRAU es traducido por las tejedoras como “dos manos que se estrechan fuertemente”. Este lexema está compuesto por dos manos extraídas de LUKUTUEL unidas por las muñecas, en un desdoblamiento suplementario. Siempre se lo encuentra unido estructuralmente a PERIMONTUNFILU, estableciéndose entre ambos una interrelación de simetría (figs. 12 y 23).

Es importante destacar el carácter triádico de la representación, ya que las manos poseen tres “dedos”, que son como significantes cruciales, al ser la tríada uno de los elementos básicos de la significación de WELU-WITRAU.

Iconos-imágenes: Lexema VI = LIGTUI: Es una figura fitomorfa que representa a la planta *ligtu* (*Alstromeria ligtu*), de cuyo tubérculo se extrae una harina (“chuño”). Este lexema aparece siempre de una manera exclusiva en un tipo de *trariwe*, el que no comparte con ninguna otra figura.

Si LIGTUI es etiquetada como *ñimiñ*, es totalmente simétrica y es construida a partir de un desdoblamiento suplementario. Pero si no es etiquetada de *ñimiñ*, asume el carácter de un icono libre de las reglas del desdoblamiento, obedeciendo sólo a pautas de armonía estética (fig. 13).

Iconos-diagramas: Lexema Z = PRAPRAWE: La traducción etimológica de PRAPRAWE se define a partir de su constitución, compuesta por el sufijo *we*: del lugar, y *prapra*: sin sentido o razón, diríamos en esta esfera denotativa, de lo absurdo e inútil, donde toda acción fracasa porque la orientación se extravía. PRAPRAWE es un lugar donde los actos de conciencia que se gestan son espaciales, de orientación y ambientación. Es lo que nosotros entendemos por *laberinto*, y en éstos nuestra espacialidad se disuelve, se “hace aleatoria”.

PRAPRAWE requiere, por lo tanto, de una forma donde los puntos de referencia no se den. Por esto, se estructura a partir de un desdoblamiento suplementario, donde la equivalencia de los opuestos es perfecta (fig. 14).

Por último, existe en la representación de PRAPRAWE una particularidad sorprendente. Ya dijimos que es “el espacio-del-sin-sentido”, pero sí existe un sentido, casi exterior; una *dirección ascensional*. En PRAPRAWE uno no se dirige a ninguna o a todas partes, *siempre subiendo*. Todo en él es elevación, hacia arriba, a lo desconocido que queda en lo alto.

Iconos-diagramas: Lexema Y = WILLODZ: Es una figura cilíndrica, y como el tejido tiene sólo dos dimensiones, “es una espiral” —nos dice la tejedora— que se va cerrando en sí misma. Hay que imaginarla con profundidad, en perspectiva (fig. 15).

Joseph (1931: 33) la denomina *huilloz* y la define como “espirales cuadrangulares”. Creemos, más bien, que su referente no es cuadrangular, sino su significante. Pues el significado del término alude siempre a una realidad circular, ya sea en espiral o tubular (Erize 1960: 193). Es por un problema técnico del diseño, más que nocional, por el que la tejedora opta por la representación cuadrangular, más fácil de plasmar en el tejido.

Iconos-diagramas: Lexema X = WISIWEL: WISIWEL se compone de líneas oblicuas paralelas que confor-

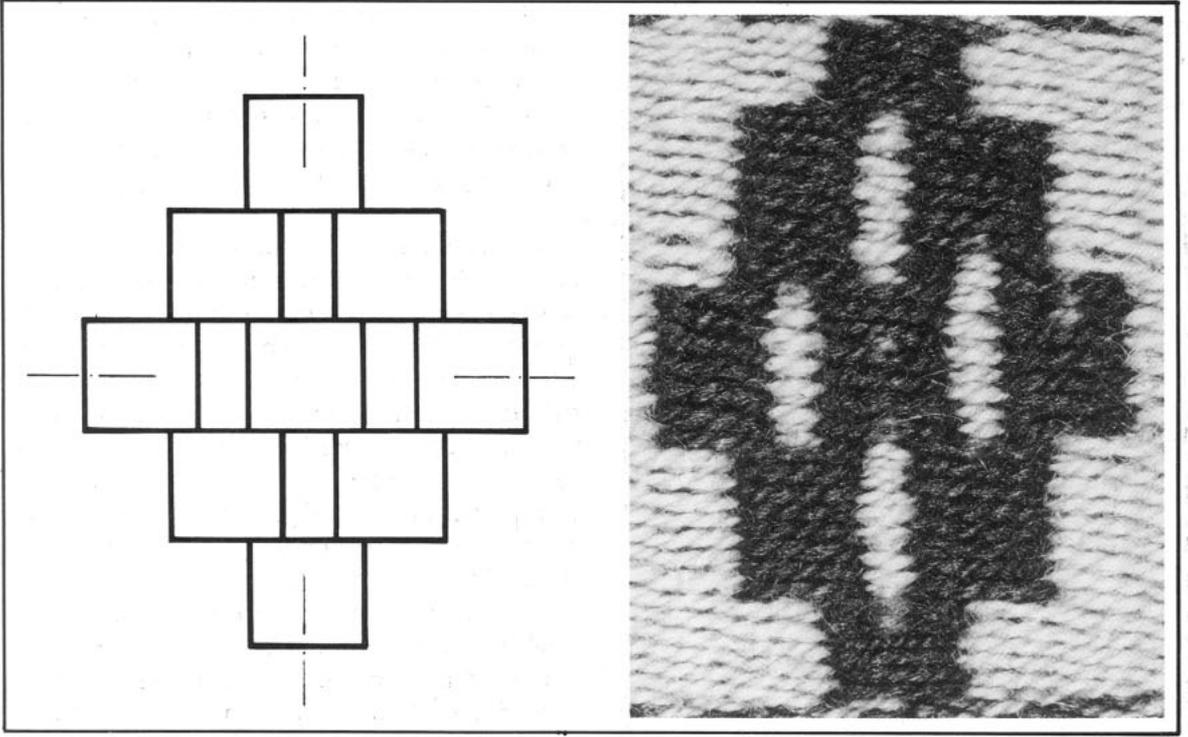


Figura 14. *Praprawe* construido por un desdoblamiento suplementario.

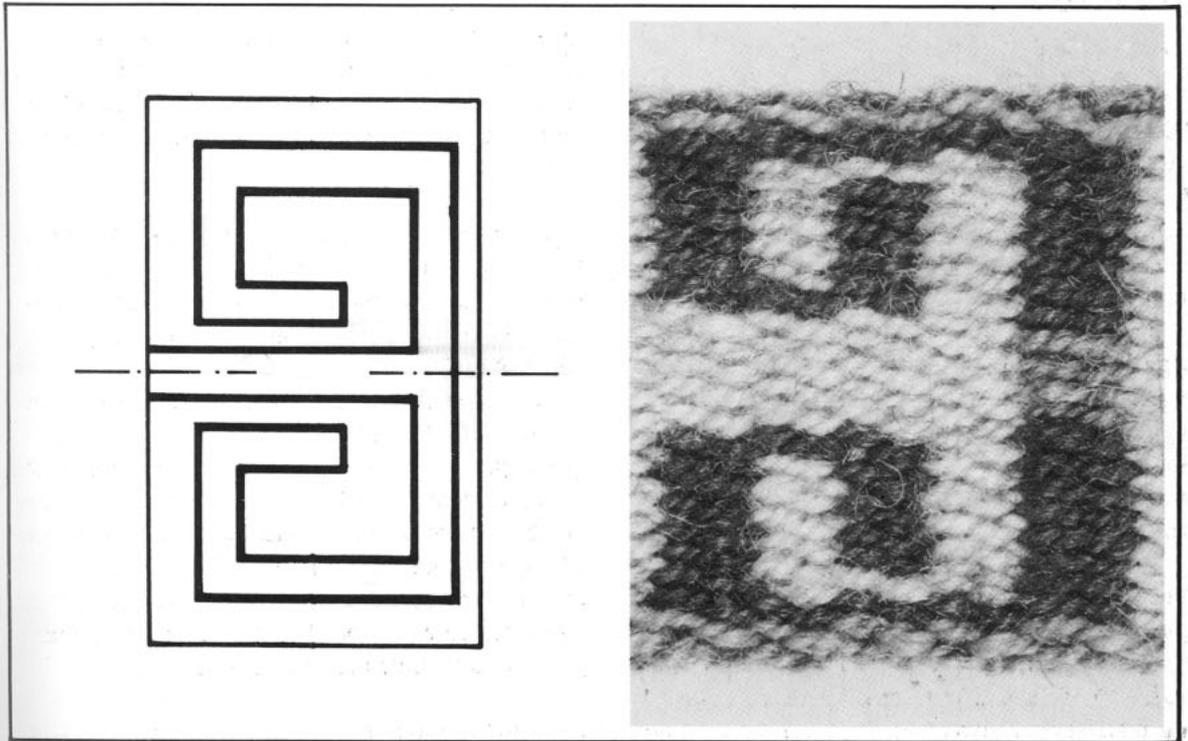


Figura 15. *Willodz* construido por un desdoblamiento complementario horizontal.

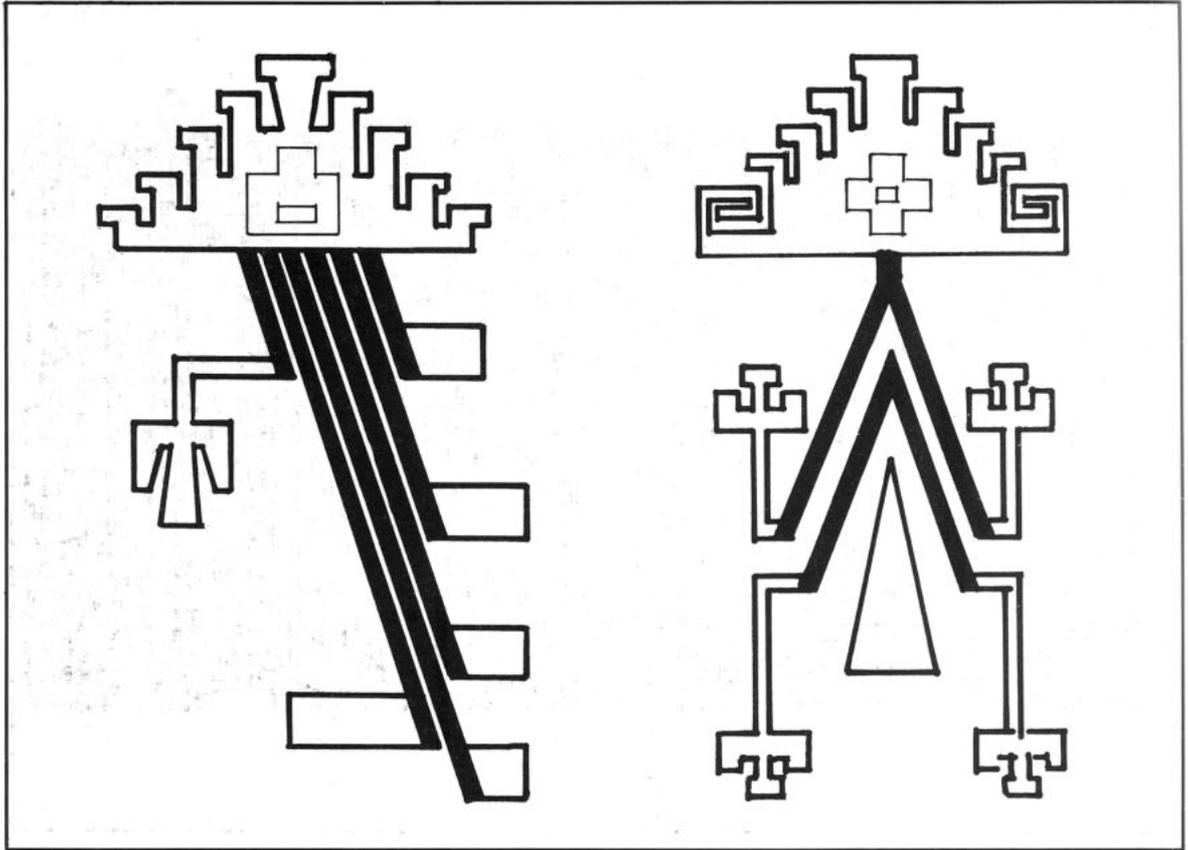


Figura 16. *Wisiwel* habitando al interior de *rayen* y *lukutuel*.

man el “centro” de diferentes figuras. Habita dentro de otras imágenes —es el caso de LUKUTUEL, TEMU, RAYEN, entre otras—, siendo sólo uno de los tantos morfemas de distintos lexemas (fig. 16).

Resulta extraordinariamente difícil el tejer con propiedad a WISIWEL; por eso las tejedoras le asignan un gran valor de ejecución a toda representación que lo contenga con corrección. Su “valor semántico” está asignado a un plano del significante, más allá de toda significación.

Significantes de colores en el centro

La ordenación de los colores del *centro* es extraordinariamente simple y regular. Las figuras se representan siempre en negro o en todos los rangos del rojo —muy excepcionalmente en café— sobre un fondo incoloro, sin teñir. El enorme contraste que se crea entre la forma y el fondo resalta a la figura,

para darle así una preeminencia sobre el conjunto atiborrado de colores del *borde*.

El único lexema que escapa a esta norma es LIGTUI, al invertir los valores. La figura no contiene colores y el fondo es negro o en todo el rango de los rojos.

Manta-azúcar

En su significado más lato quiere decir: “un tejido con figuras en forma de cubitos (panes, terrones) de azúcar”, pudiendo aparecer éste en *trariwe* y mantas; de ahí el prefijo *manta*.⁷

Es una representación que engarza sus figuras cúbicas como ladrillos de una pared (fig. 17). MANTA-AZÚCAR es la primera empresa textil que acomete toda mujer mapuche apenas contraído el matrimonio. La teje para ofrecerla como primer regalo de ella a su marido. Es un tejido muy sencillo si

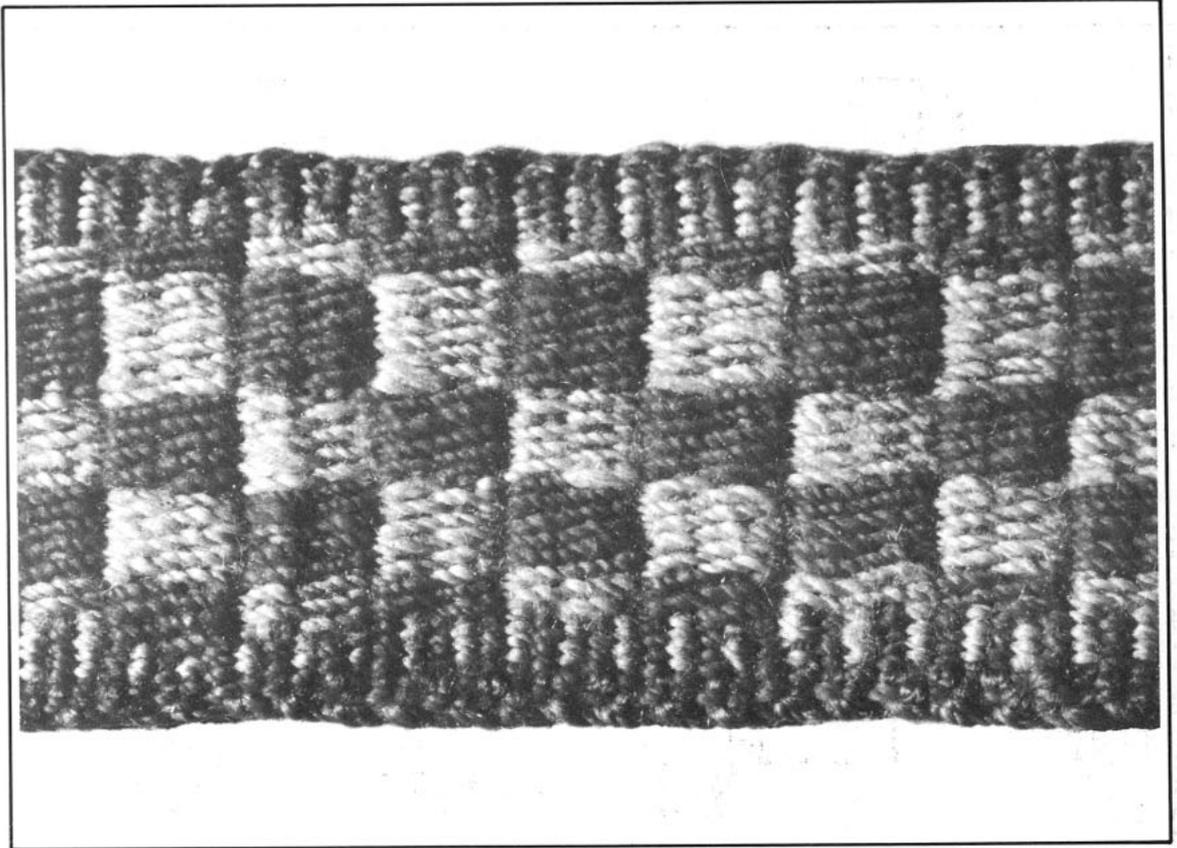


Figura 17. *Manta-azúcar*.

se lo compara con cualquier otro de *trariwe*, pero por ser el primero requiere de un gran esfuerzo por parte de la flamante esposa y se lo distingue fácilmente por la irregularidad del tejido y las imperfecciones del diseño.

Podemos decir que es un tejido sin sentido profundo; su significado descansa en el significante, ya que este último sólo dice lo que muestra: el esfuerzo de una tejedora principiante e inexperta que por medio de éste simboliza la búsqueda por reforzar su incipiente vínculo matrimonial.

Significantes en volumen

Todo *trariwe* acabado posee en sus extremos los hilos de la urdimbre, los que han quedado libres de trama, al ser éstos los que sujetan el *trariwe* al *witral* (telar). Su naturaleza semiótica es ambigua, han quedado necesariamente fuera del "discurso del te-

jido", pero a la vez permiten su existencia. La tejedora los rescata de su carácter residual, sin "forma", por medio de una nueva técnica. La que los introducirá en otro ámbito de la representación.

Con ellos no se puede tejer, pero sí se los puede manipular prescindiendo del telar, lo que permite crear significantes de distinta constitución a los del resto de la pieza. El resultado de este ejercicio en los flecos es la obtención de dos formas significantes: MULPIRU y TRENTRA. *Son representaciones que simbolizan a su referente tridimensionalmente*, a diferencia de toda la iconografía plana del resto del *trariwe*.

MULPIRU y TRENTRA, a pesar de su especificidad como significantes, mantienen relaciones estructurales con el resto del *trariwe*. La primera se establece con la subunidad del "borde"; de cada una de las subunidades de éste (UPUL, WELU NGIYE, PICHINIMIN, WILPA y TRIFÜLEL) emerge una *única* forma en volumen —ya sea MULPIRU o TRENTRA,

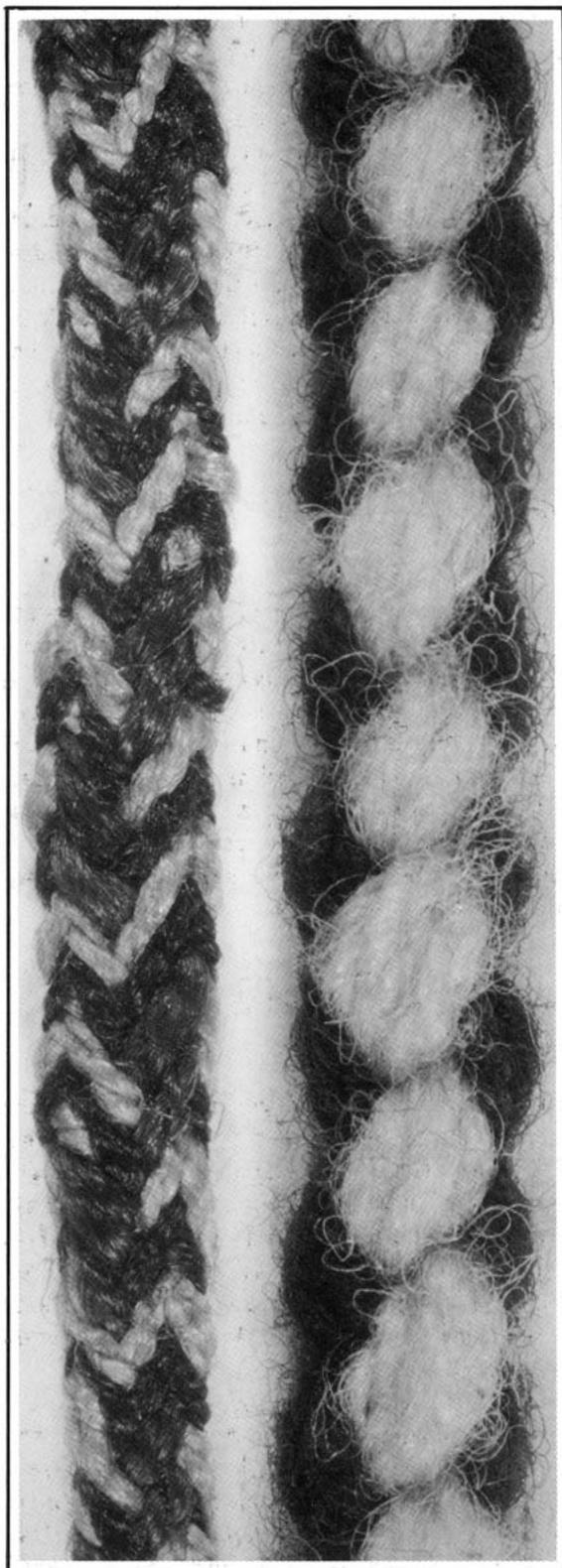


Figura 18. *Trentra* y *mulpiru*.

indistintamente—. La segunda es una relación de “indeterminación”; el “centro”, al no poseer subunidades delimitadas verticalmente, genera, según el espesor y ancho de su entramado, una indeterminada cantidad de ambas formas.

TRENTRA: Se deriva etimológicamente de la palabra castellana *trenza*, recreada fonéticamente por el hablante de *mapudungun* en *trentra*. Su significado primitivo permanece inalterado, siendo su significante la “materialidad” de la trenza, y su referente, “las” trenzas (fig. 18).

MULPIRU: La tejedora nos explica: “tejido, hecho como: *mul*; como gusano, lombriz de tierra: *piru*”. Vocablo compuesto que simboliza a la lombriz. El significante del tejido imita zoométricamente a la lombriz de tierra y se la decora con círculos bicolores (fig. 18).

Transformaciones del significante

Analizaremos las transformaciones simbólicas a que están sometidos los *trariwe* en sus sintagmas, las que se generan dentro de la dualidad interna que hemos llamado *borde* y *centro*.

Hasta donde hemos podido comprobar —siguiendo en esto a Sperber (1984: 82-83)—, no se trata de un sistema signico generativo transformacional, entendido en un sentido estricto, sino más bien de un sistema “restringido de transformaciones”, donde las que se generan no son ilimitadas ni mucho menos. Son un número *restringido* y *estable* de eventuales variaciones articuladas en cadenas de morfemas “gramáticos” (lexemas) que toman un ropaje de sintagmas.

Transformaciones sintagmáticas del borde

Ya vimos cómo el *borde* está sometido a una doble lectura, primero a una lectura vertical y luego a una horizontal, que integra a las verticales.

La lectura vertical supone una invariación en la concatenación de los morfemas y lexemas. Es decir, los lexemas se suceden sin cambio y en órdenes regulares.

Las transformaciones se dan en el plano de la

lectura horizontal. Es aquí donde los lexemas compuestos por morfemas de forma y color son sometidos a un gran número de variaciones transformacionales.

La primera transformación que configura a los sintagmas, "frases", obedece a un mecanismo de (presencia/ausencia). Cada sintagma selecciona un grupo determinado de lexemas y excluye a otros para formar "frases", siempre dentro de un esquema rigidísimo de elección.

Dentro de cada una de estas "frases" se producen variaciones internas a cada lexema, generadas por cambios de colores, en el contenido de colores de éstos. Estas variaciones de colores crean verdaderos "dialectos" dentro de la "lengua" textil. Tenemos así, para cada *trariwe*, elementos que pertenecen a su "lengua simbólica"; es decir, *las constantes* significantes del sintagma del *borde*. Y otros que pertenecen al "dialecto", los componentes *móviles* del *trariwe*, que cada tejedora determina según su criterio.

Se podría hablar, tal vez, de "idiolectos" en el tejido, pero la normativa del tejido es tan sólida, que aunque existen, su expresión es ínfima e irrelevante en comparación a la "lengua" del tejido (cuadros 3 y 4).

CUADRO 3

Lexemas del borde	
Lexema A	= UPUL
Lexema B	= WELU NGIYE
Lexema C1	= PICHINIMIN
Lexema C2	= WILPA
Lexema D	= TRIFULEL

Transformaciones sintagmáticas del centro

Hemos establecido que el *centro* es sólo susceptible de ser sometido a una lectura vertical. Al realizarse esta lectura emergen *tres unidades*, que son agrupaciones de lexemas equivalentes —caen dentro de

una misma categoría lexémica, sin ser idénticos—. Estas unidades se ordenan en el sentido en que se tejen dentro del *trariwe*, de arriba hacia abajo; siendo éstas la *superior*, *intermedia* e *inferior*.

El número de unidades presentes depende de la *relación borde-centro* que se establezca. Estas pueden ser una, dos o la totalidad de ellas en cada *centro* (ver infra "Relaciones estructurales borde-centro"). Empero el proceso de transformaciones del *centro* se produce en dos planos diferentes de la representación. Las que se establecen a lo largo de la sucesión de las unidades, o por combinaciones que se generan al interior de cada una de ellas.

Transformaciones sintagmáticas entre las unidades

Veremos aquí las transformaciones sufridas por las unidades —superior, intermedia e inferior— de la cadena sintagmática total del *centro* (cuadro 5).

Una mente estructuralista podría suponer que todas las unidades de lexemas se recombinarían hasta agotar la probabilidad matemática de éstas. Pero, aunque todo hace suponer que existen otras probables combinaciones, parece poco seguro afirmar que los lexemas del *centro* se someterían a ellas hasta el final.

Transformaciones sintagmáticas dentro de las unidades

Muchos *trariwe* presentan en su *centro* sólo a la figura de LUKUTUEL. Esto no significa de ninguna manera la presencia de un lexema repetido idénticamente, ya que la "cara" de LUKUTUEL cambia. Y al cambiar no lo hace —por lo general— de manera errática, sino que establece *secuencias de sucesión* de "caras". Forma, así, serialmente, una ordenación sintagmática en el interior de la unidad del *centro* (cuadro 6).

Las "caras" (fig. 19) que elige la tejedora parece que están sometidas a su antojo y no se encuentra ninguna relación en la elección de éstas con la secuencia a la que se subordinan, ni tampoco con el *borde*. Pareciera que los órdenes de sucesión en los sintagmas obedecieran a un patrón de configuración de gran amplitud relacional.

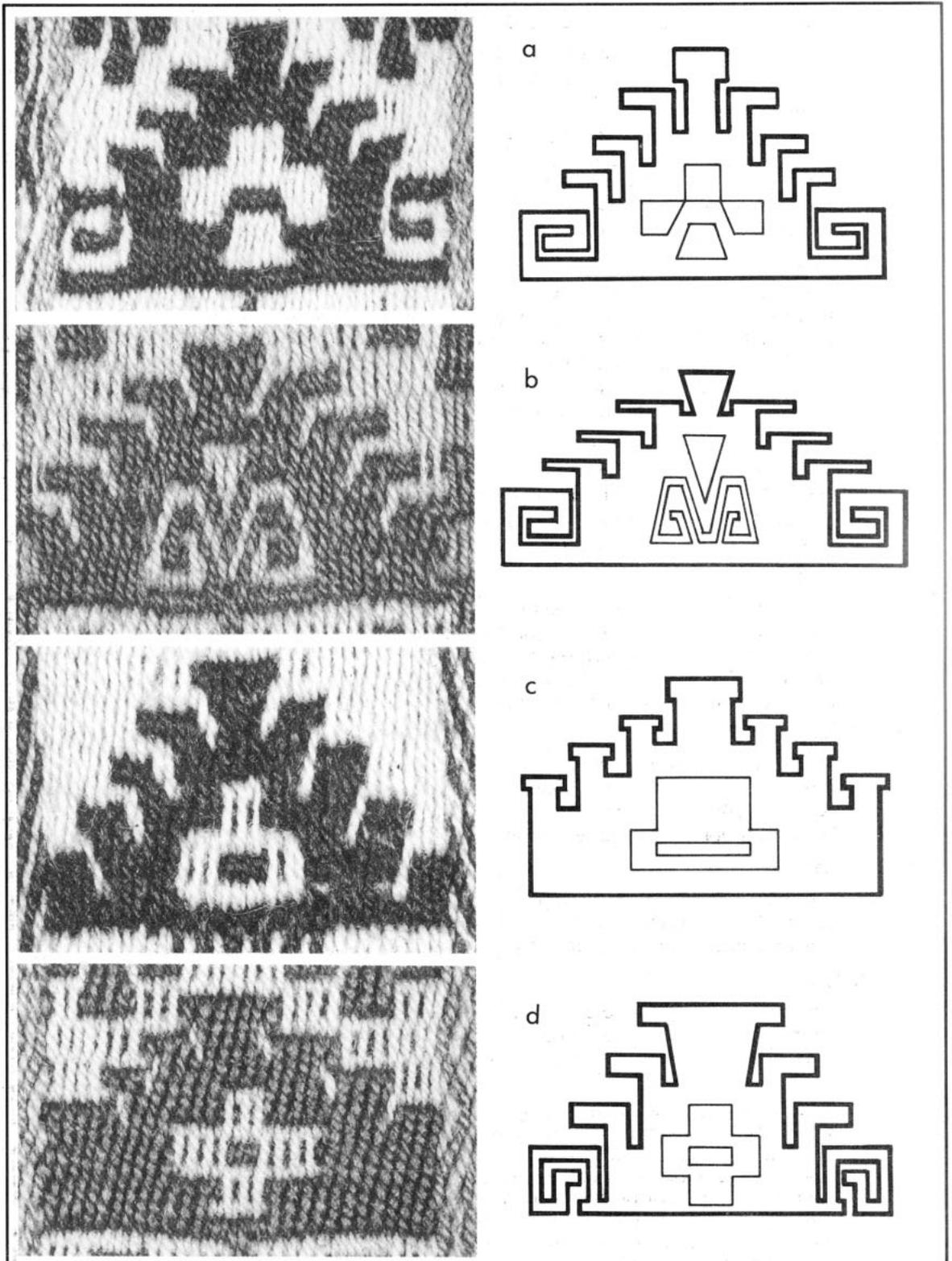


Figura 19. Posibles diseños de caras de *lonko* en *lukutuel*.

CUADRO 4

Cadenas sintagmáticas del borde.
Lectura horizontal

Sintagma Alfa

- Lexema A = color: ROJO-lengua.
 Lexema B = color: NEGRO/ROJO-dialecto; BLANCO-lengua.
 Lexema C1 = color: VERDE, ROJO, PÚRPURA, FUCSIA-lengua.
 Lexema (Da/Db) = Da = color: BLANCO-lengua; Db = color: NEGRO/ROJO-dialecto.
 Lexema (Dc/Dd) = Dc = color: NARANJA-lengua; Dd = color: VERDE-lengua.

Sintagma Beta

- Lexema A = color: ROJO/CAFÉ-dialecto.
 Lexema B = color: NEGRO/ROJO/PÚRPURA-dialecto; BLANCO/ROSADO-dialecto.
 Lexema C2 = color: NEGRO/BLANCO/ROSADO-dialecto; ROJO/AMARILLO/VERDE/AZUL/CAFÉ/NARANJA-dialecto.
 Lexema (Da/Db) = Da = color: BLANCO/NARANJA-dialecto; Db = NEGRO/ROJO/AZUL/CAFÉ-dialecto.
 Lexema (Dc/Dd) = Dc = color: ROSADO/AMARILLO-dialecto; Dd = VERDE/AZUL/CAFÉ/ROJO-dialecto.

Sintagma Gamma

- Lexema A = color: ROJO-lengua.
 Lexema B = color: BLANCO-lengua; ROJO-lengua.
 Lexema C2 = color: NARANJA-lengua; VERDE-lengua.
 Lexema (Dc/Dd) = color: ROJO-lengua; ROSADO-lengua.

Sintagma Delta

- Lexema A = color: CAFÉ-lengua.
 Lexema B = color: AZUL-lengua; BLANCO-lengua.
 Lexema C2 = color: ROJO-lengua; AZUL-lengua.
 Lexema (Da/Db) = color: VERDE-idiolecto; ROJO-lengua.
 Lexema (Dc/Dd) = color: ROSADO-dialecto; VERDE-dialecto (ídem Sintagma Beta).

Sintagma Epsilon

- Lexema A = color: ROJO-lengua.
 Lexema B = color: NEGRO-lengua; BLANCO-lengua.
 Lexema (Dc/Dd) = color: NEGRO/AZUL-dialecto; ROJO-lengua.
 Lexema (Da/Db) = color: NEGRO/CAFÉ-dialecto; BLANCO-lengua.

Sintagma Zeta

- Lexema A = color: ROJO-lengua.
 Lexema B = color: NEGRO/ROJO/AZUL-dialecto; BLANCO-lengua.
 Lexema (Dc/Dd) = color: AMARILLO/ROSADO/NARANJA-dialecto; VERDE/AZUL-dialecto.

Sintagma Eta

- Lexema A = color: ROJO/CAFÉ-dialecto.
 Lexema B = color: NEGRO/ROJO/AZUL-dialecto; BLANCO-lengua.
 Lexema C2 = color: ROJO/AMARILLO/ROSADO/NARANJA-dialecto; NEGRO/VERDE/AZUL/CAFÉ-dialecto.

Al Sintagma Delta se lo encuentra en un solo *trariwe*; la mecánica de transformación-estructuración es tan rigurosa, que un cambio morfémico (VERDE por BLANCO o NARANJA) en el Lexema (Da/Db) lo hace totalmente atípico.

El Sintagma Epsilon rompe la norma de sucesión al concatenar sus lexemas en el siguiente orden: LA, LB, L (Dc/Dd), L (Da/Db). Siendo, además, la estructura de colores en L (Dc/Dd) totalmente atípica.

El sintagma, al alterar el orden "normal", edifica un lexema donde su articulación de colores escapa a las reglas de transformación del *borde*, al oponer en él dos colores "oscuros" (NEGRO/AZUL) a otro "oscuro" (ROJO).

Clave: x/y = colores mutuamente excluyentes. Cada lexema elige sólo *uno* de la serie.

x; y = colores en relación de oposición, pares de oposición.

CUADRO 5

Cadenas sintagmáticas

Sintagma A	= sólo LUKUTUEL.
Sintagma B	= sólo PERIMONTUNFILU.
Sintagma C	= s-LUKUTUEL; i-PERIMONTUNFILU.
Sintagma D	= s-LUKUTUEL; i-TEMU.
Sintagma E	= s-LUKUTUEL; ia-TEMU, RAYEN; i-PERIMONTUNFILU.
Sintagma F	= s-LUKUTUEL; ia-PERIMONTUNFILU; i-LUKUTUEL.
Sintagma G	= s-LUKUTUEL; ia-PRAPRAWE; i-LUKUTUEL.
Sintagma H	= s-LUKUTUEL; ia-TEMU; i-LUKUTUEL.
Sintagma I	= s-LUKUTUEL; ia-PRAPRAWE, RAYEN; i-PERIMONTUNFILU.
Sintagma J	= s-LUKUTUEL; ia-PERIMONTUNFILU; i-TEMU.
Sintagma K	= s-LUKUTUEL; ia-PERIMONTUNFILU; i-TEMU, PRAPRAWE.
Sintagma L	= s-PERIMONTUNFILU; i-TEMU, RAYEN.

Clave: s = unidad superior; ia = unidad intermedia; i = unidad inferior.

CUADRO 6

Secuencias más generalizadas

Sintagma A:	(x; y; x; y;...).
Sintagma B:	(x, x, y; x, x, y;...).
Sintagma C:	(x, x, x, y; x, x, x, y;...).
Sintagma D:	(x, x, y, y; x, x, y, y;...).

Nota: Sólo intervienen dos variables (caras) en cada secuencia.

Sintagmas de lexemas con desarticulación: Todos los lexemas formados a partir de una desarticulación (TEMU, RAYEN, etc.) al articularse sintagmáticamente, producto de su desequilibrio de simetría, se suceden *invirtiendo* sus ejes de desarticulación y creando un zigzag entre ellos. Esto último, con el fin de lograr así recuperar la armonía de la totalidad de las representaciones (fig. 20).

Concatenación de los positivos y los negativos: Otra estructuración sintagmática se configura por medio de la alternancia de representaciones en *positivo*: figura en colores = NEGRO/ROJO; fondo incoloro; y en *negativo*: figura incolora; fondo en colores = NEGRO/ROJO (fig. 21).

Siempre se alternan necesariamente parejas idénticas, una en positivo y otra en negativo: LUKUTUEL y PERIMONTUNFILU principalmente.

Transformaciones del significante icónico por resemantización

TEMU nos ofrece el más claro ejemplo de cómo la progresiva pérdida de significación de una representación desencadena, necesariamente, la trasmutación de los significantes figurativos.

Ya vimos cómo por un proceso de dislocación de LUKUTUEL, más nuevos aportes representacionales, se va perfilando TEMU (ver infra "Iconos-imágenes: Lexema II = TEMU"). Este último, por su naturaleza fitomorfa, no necesita determinados órganos y miembros procedentes de una fuente simbólica de carne y huesos, que en un comienzo de su existencia sí soportó.

Diversos *trariwe* nos muestran la fuerza y el sentido de estas transformaciones de la representación fitomorfa, al ir progresivamente eliminando el corazón (*piuke*) de la parte dislocada a LUKUTUEL en TEMU. Es así como *piuke* se va sumergiendo en la globalidad de la figura, hasta desaparecer del todo; ya no tiene razón de ser en un contexto vegetal "descorazonado", que lo ha expurgado definitivamente (fig. 22).

En suma, comprobamos que, por lo general, toda resemantización reconfigura sus expresiones en beneficio de una coherencia significante-significado.

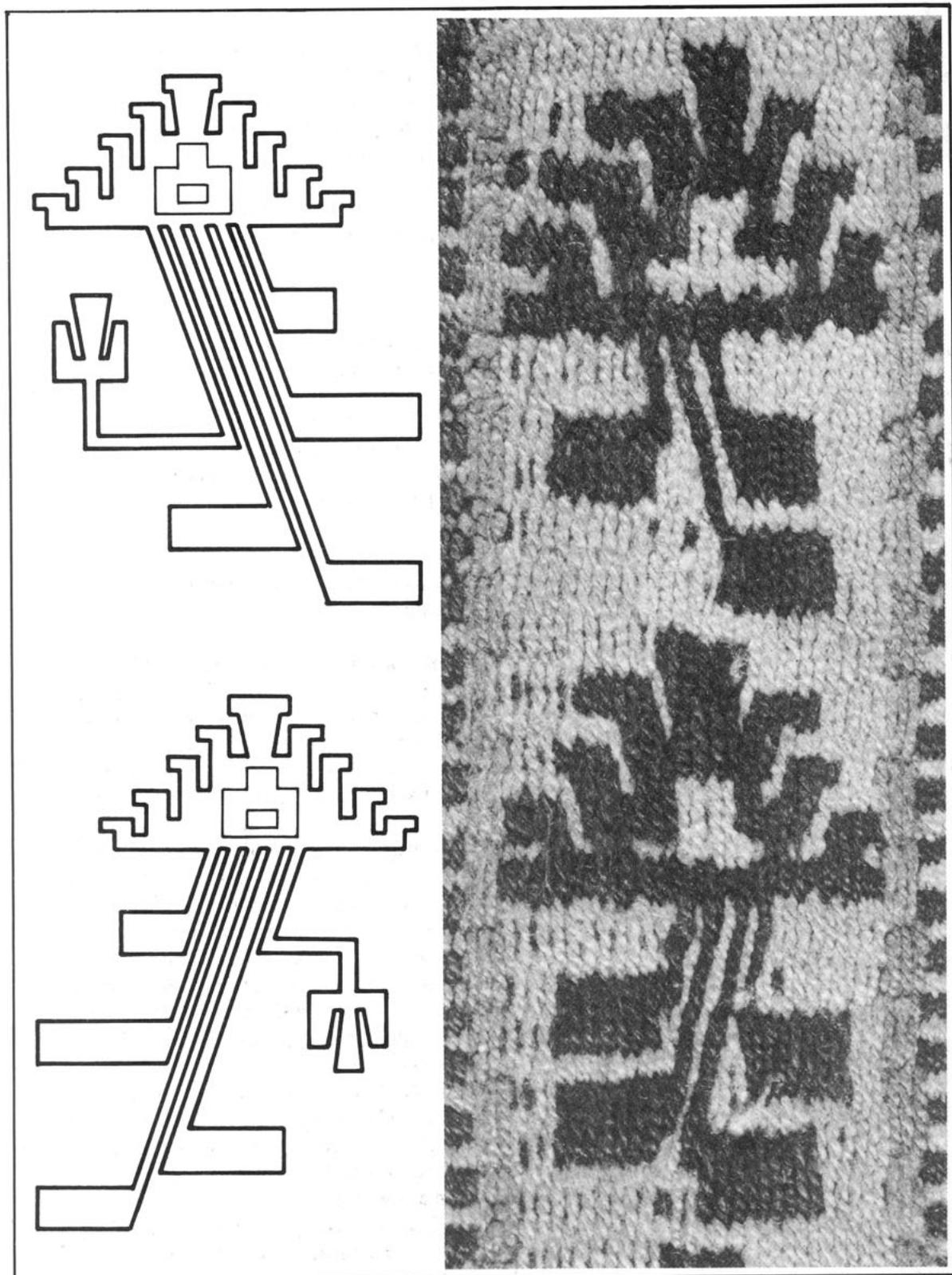


Figura 20. Equilibrio de las desarticulaciones por compensación formal de los ejes y las partes.

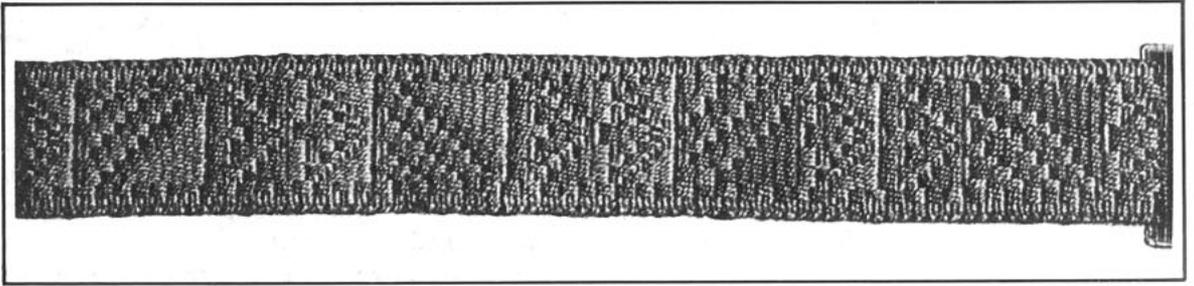


Figura 21. Concatenación de positivos y negativos (rojo/incoloro).

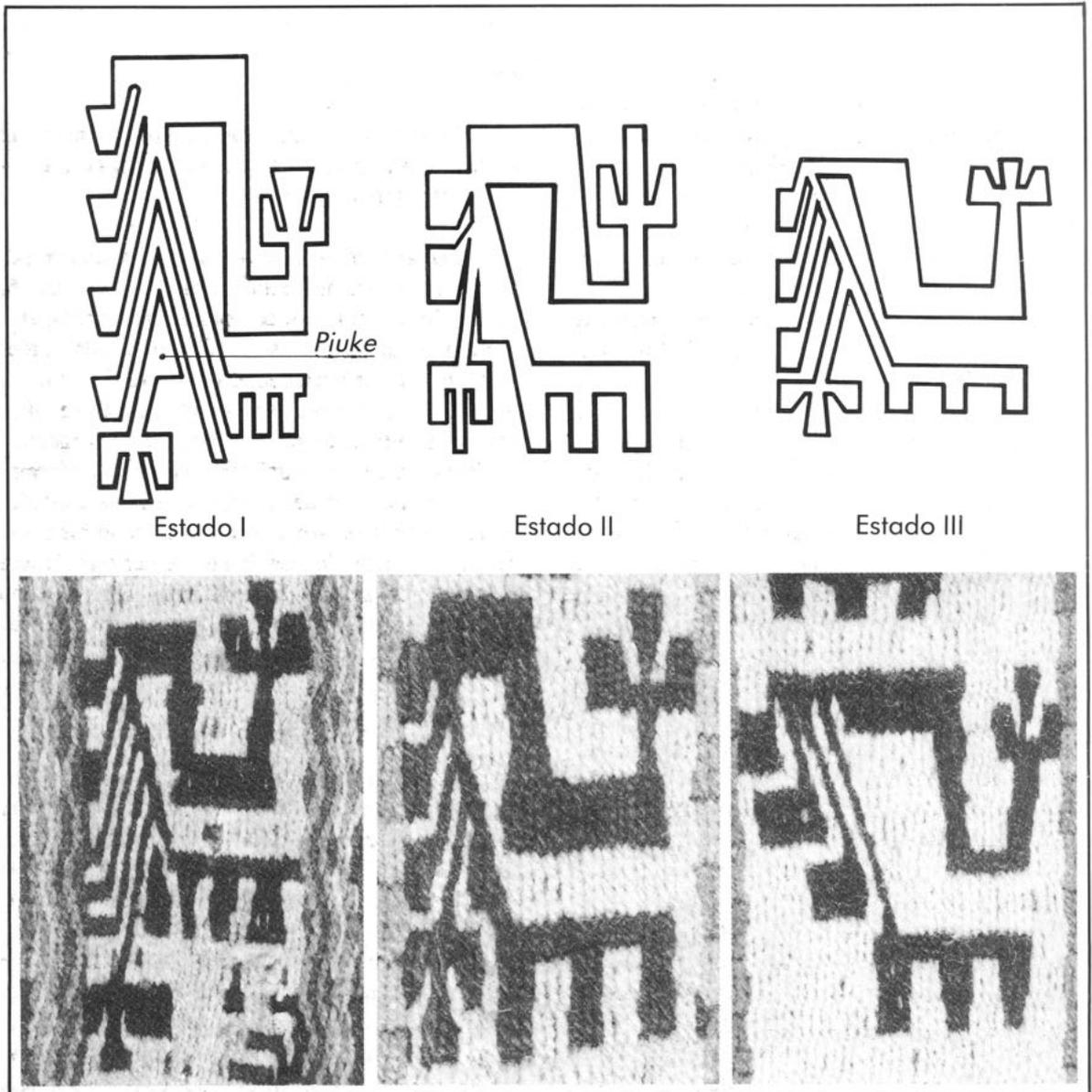


Figura 22. Genética fitomórfica de *temu*, con pérdida de *piuke*.

La forma semántica

Es verdad que en un conjunto perfecto de signos, a cada expresión debería corresponderle un sentido determinado; pero las lenguas naturales a menudo no cumplen este requisito, y hay que darse por satisfecho si, sólo en un mismo contexto, tiene la misma palabra siempre el mismo sentido.

Frege (1971 [1892]: 58)

Todo significado de lo simbólico se vuelca en un sistema de signos en su decodificación semántica. El paso de una esfera de la expresión paradigmática a la otra entraña la mediación de un sujeto hablante, que al hablar redefine e interpreta a partir de su apartamento cultural cada símbolo. La historia de esa cultura en la que está sumergido, esto es, en qué estado de integración se encuentra, y su posible perpetuación, son variables básicas en el resultado que se obtenga en una explicitación de los contenidos más profundos de ella.

La simbología del tejido se nutre de esa profundidad de los contenidos de lo mapuche. Pero la hermenéutica de estos símbolos está sometida a dos fuerzas de disgregación. La primera es la especialización que requiere el dominar este conocimiento, y la segunda es el fraccionamiento y desintegración de los discursos cruciales de la cultura mapuche (sobre ritos y mitos, principalmente).

Al hacer "hablar" a los textiles no hemos traspasado nunca el límite de lo émico, soportando muchas tentaciones. Ya que en definitiva toda hermenéutica es "personal", rehecha por un especialista de la cultura, y si aún ésta se está disolviendo, cada lectura será fraccionaria. Frente a este espectáculo surge el espíritu holístico de la buena homogeneidad y del perpetuo sentido de todo lo decible.

Ningún símbolo escapa a la ambigüedad, a los silencios y contradicciones. Con mayor razón los que para sus portadores, la mayoría de las veces, no son más que significantes al servicio del ornamento.

Pareciera que el significado de muchos es parcial, que su sentido se nos escapa, definitivamente.

Símbolos del borde

El significado de éstos no va más allá que el explicar su propia estructura representacional. Cada lexema en su significación alude a un referente que es él mismo. Diríamos que el significado denota a su propio significante en su concreticidad: forma y color. (Ver págs. 95 y ss.).

Sólo los colores, al agruparse en un determinado patrón, "significan" su *conexión semántica* y nos enseñan sus parentescos ideológicos. (Véase capítulo "La simbología del color".)

Iconos del centro

Los símbolos del centro son siempre iconos; sus significados no son, la mayoría de las veces, absolutamente claros. Son antiguos.

Lukutuel, el símbolo desgarrado: El lexema de LUKUTUEL es fuertemente dinamizado; sufre, a través de continuas transformaciones en sus principales morfemas, un cambio semántico profundo. Pareciera que, diacrónicamente, estuviera destinado a desaparecer, al producirse en él, genéticamente, una resemantización hacia una identidad vegetal.

Tanto es así que, paralelamente a su transformación semántica, es desmembrado en sus unidades morfélicas y reagrupado en una recombinación morfélica. Esta dislocación de su ser significante le hace perder su sentido primitivo. Pareciera como si su carga semántica lo mantuviera integrado en sus partes constituyentes; pero que, al redefinirse ésta, fuera despedazado como significante en beneficio de otros universos simbólicos.

a) *El sentido temperado:* Cuando se observa con detención a LUKUTUEL se descubre, fácilmente, una figura antropozoomorfa con sus extremidades flecadas, sometida toda ella a un desdoblamiento, e inscribiéndola como una forma representacional icónica.

La tejedora nos dice: "Son (*lukutuel*) hombres o mujeres comunes rogando (*ngillan*) –puedo ser yo– en *ngillatun*, pies quedan hincados y brazos". Es, primero que nada, una figura ritual, *cualquier participante* del *ngillatun* en una posición de súplica;

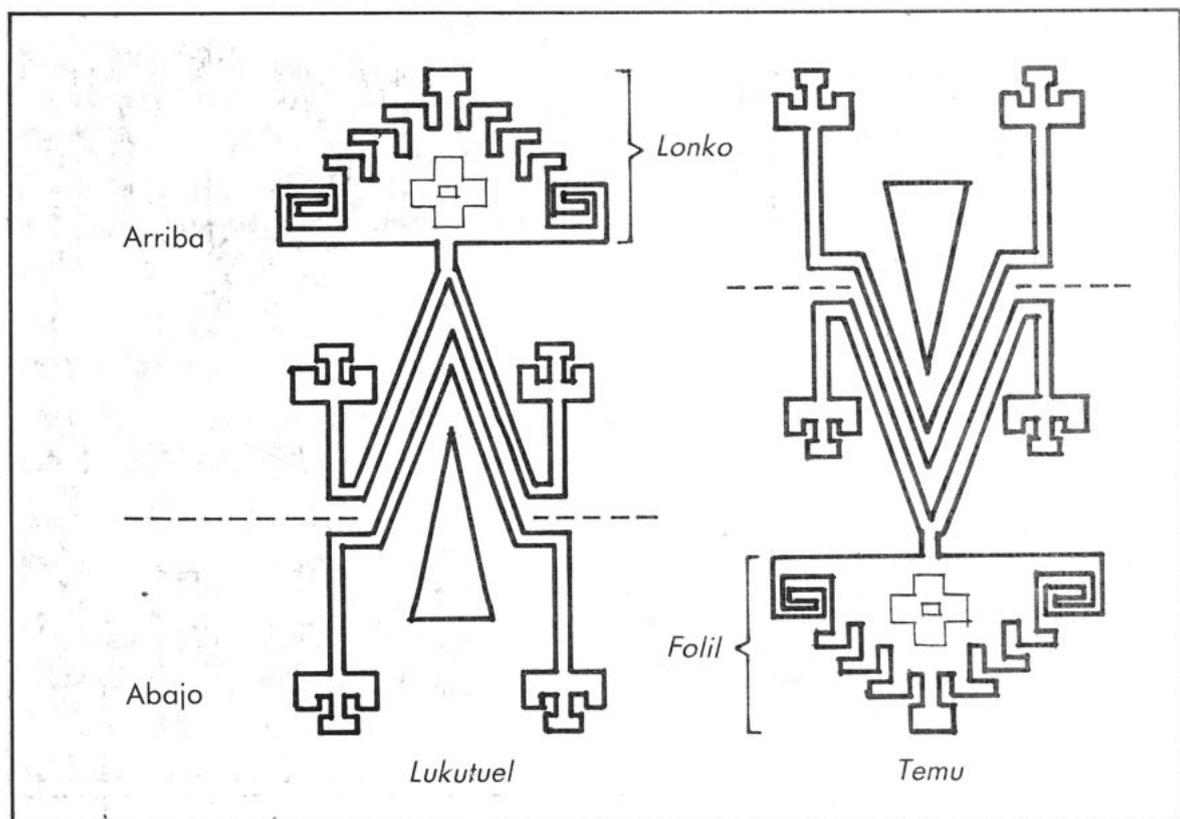


Figura 23. Trasmutación del significado por inversión del significante.

siendo la posición corporal de máxima significación ritual, es la postura por antonomasia en este contexto cúlctico. LUKUTUEL es la representación de todo mapuche ritualizado en su *ngillatun*.

Segundo, no es ningún ser numinoso, "privilegiado", en algún sentido, que actúe dentro del campo ritual. El "puedo ser yo", en otras palabras, alude a todo miembro partícipe de la rogativa.

Por último, es una figura con sexo "indeterminado" —"hombre o mujer"—, ni masculina ni femenina, pero ambos sexos reunidos e integrados en la representación.

LUKUTUEL es un símbolo coherente, en una armonía significante-referente sólida; es un icono que representa al mapuche en una de sus situaciones rituales más cruciales, rogando, en *ngillatun*.

b) *Pasaje de la carne a la madera*: Lukutuel es sometido a una violenta transformación en su significado, atacado en su sentido más profundo. Deja de hablar de lo que es, para traducirse en *temu*, un

árbol. Su naturaleza antropomorfa deja de existir, en un sentido restringido, manteniéndose su significante inalterado, pero con un significado absolutamente diferente, trasmutado.

Al asumir su nuevo significado, el significante cambia "exógenamente", sólo en sus relaciones sintagmáticas, en su forma de articularse al discurso. Ya que *lonko* (cabeza) es ahora en *temu*, *folil* (raíz); invirtiéndose su espacialidad, el arriba pasa a ser abajo, y a la inversa. El discurso no altera el significante en su particularidad, pero lo invierte en su lectura, al poner de cabeza a *lukutuel*, al resemantizarlo como *temu* (fig. 23).

Esto hace necesariamente "subir" en abstracción al símbolo que denota *temu*, su iconicidad se "convencionaliza", en otras palabras, se relativiza hacia adentro de la cultura mapuche, enturbiando el nexo referente-significante.

La primera desmembración a que es sometido LUKUTUEL es a su decapitación; el corte de su cabeza involucra un cambio semiótico y semántico.

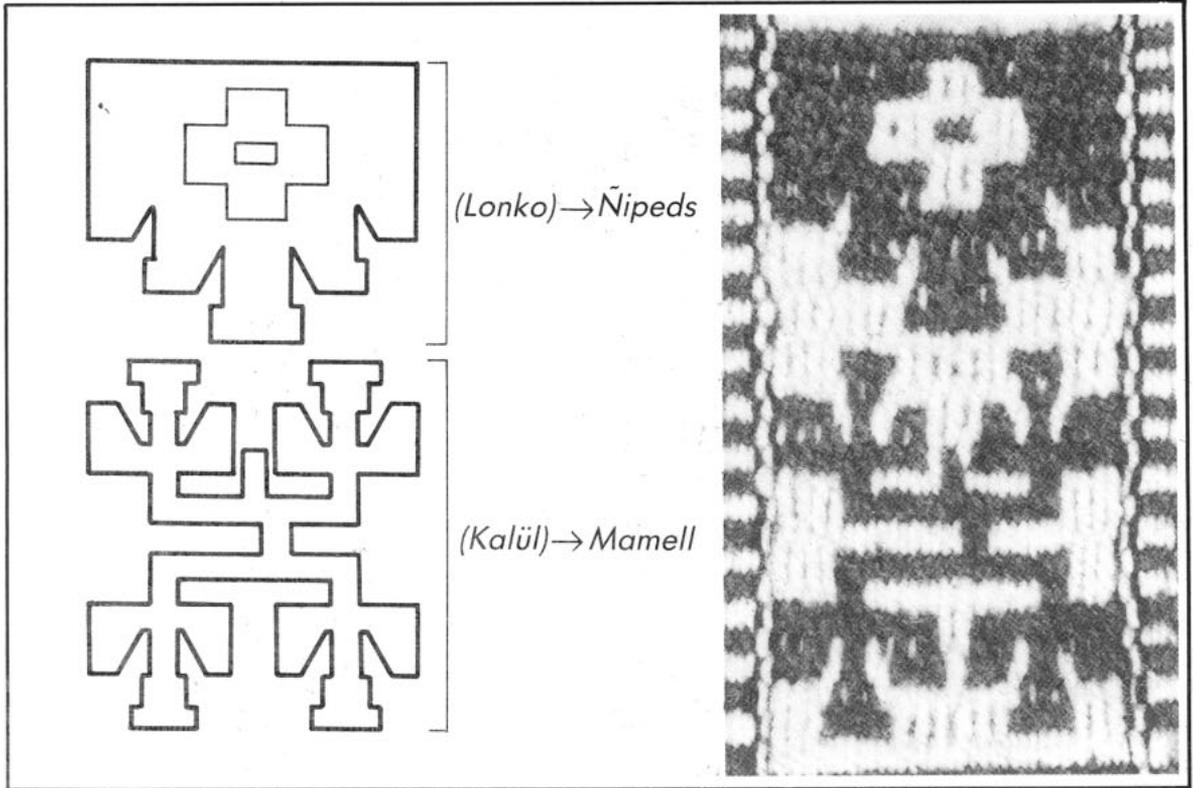


Figura 24. *Lukutuel* en su tránsito hacia una naturaleza vegetal (ver figura 4); el significante de *lukutuel* en función de significado con *nipeds* y el de *kalül* con *mamell*.

Semiótico, al ser el morfema de la cabeza, *lonko*, invertido con respecto a su cuerpo, *kalül*; y en esta posición se resemantiza como un arbusto: *ÑIPEDZ* (*Baccharis pingraea*) (fig. 24).

Por otro lado, *lonko*, libre del cuerpo sin sufrir la inversión, tiene la posibilidad semántica y figurativa de ser raíz de árbol, FOLILMAMELL: *folil* = raíces; *mamell* = árbol. Y donde el tronco del árbol emerge de la parte superior de *lonko* (fig. 25).

La segunda desmembración se logra al simplificarse enormemente la estructura de WISIWEL en KALÜL. También a éste se le arranca el corazón, *piuke*, y se lo convierte en cualquier árbol. Ya sin cabeza y corazón, LUKUTUEL es una planta más (fig. 24).

c) *Inalterabilidad de los colores*: LUKUTUEL, a pesar de sus trasmutaciones, fue y es un emblema de lo femenino. Su imagen se asocia a un sentido de la fertilidad, una fertilidad permanente e inalterable que él genera como símbolo.

Sus colores, *rojo* o *negro*, son símbolos de la

sangre como sustancia germinadora de la vida, y es también la energía de la vida encerrada en un fluido negro, lluvia en las nubes del cielo.

Temu-rayen, fertilidad y su realización. Toda mujer al casarse recibe un *trariwe* con la representación de *temu*, el árbol de corteza roja que crece en lugares rodeados de agua. Este encierra en sí los significados de toda generatriz de la vida humana, lo uterino. *Temu* se recubre de una corteza roja; simbólicamente, el rojo es la sangre menstrual que cubre las paredes de la generatriz; y su entorno líquido actúa como elemento activador de todo proceso biótico, es el que perpetúa la vida de *temu*.

La tejedora nos cuenta: "Es el árbol de la virtud", entendiéndose a la virtud como "vida limpia de males", y los "males", como encarnados en enfermedades. Agrega: "Cuando nacía un niño (genérico) se busca un *temu* con *más* (harta, profunda) agua, se le lavan los *ngewen*, los ojos, con el agua del *temu*. Se le ponen gotitas, se le lavan para que

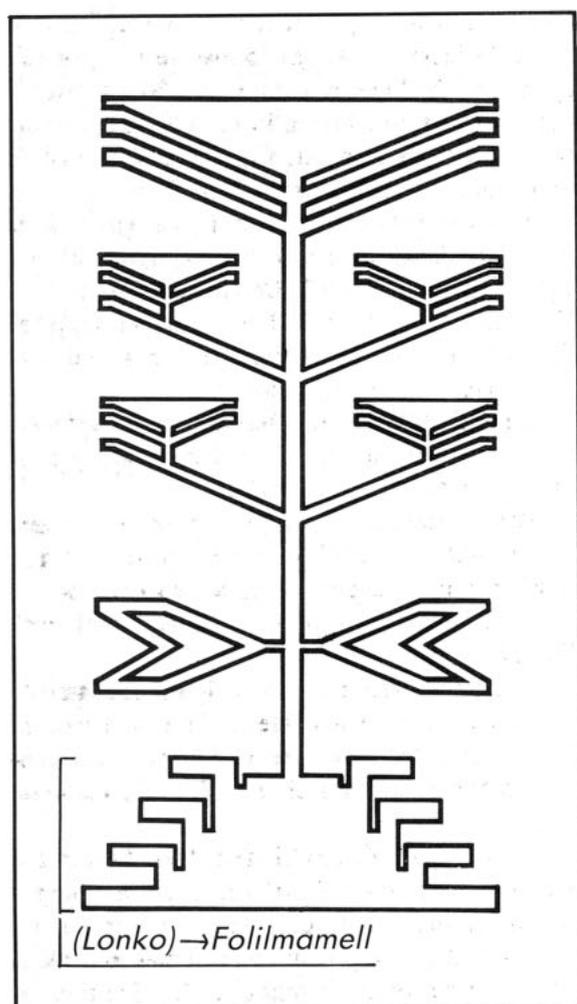


Figura 25. Un arreglo semántico: el 'núcleo' del cuerpo por el del árbol, la cabeza (*lonko*) por la raíz (*folil*).

vea: Se le lavan para que vea con claridad, para que no tenga enfermedad".

El "ver", en este contexto, es el vivir. Los ojos limpios y sanos son un símbolo de energía vital, de solidez corporal y espiritual. Esa agua que lava —que ha sido nutrida, impregnada de *temu*— insufla una vida poderosa.

Luego, nos habla de la corteza, lo "rojo es fecundidad"; pero esto no basta, no es suficiente *temu*; éste necesita aguas profundas, pesadas, oscuras..., cargadas de fuerza.

Los ojos los elige la cultura mapuche como los indicadores de vitalidad. Su activación y reforzamiento son básicos; ellos ven, pero existe el peligro de mirar en ellos, llenándolos de oscuridad.

Bachelard nos habla de que:

la primera lección dinámica del agua es, en efecto, elemental: el ser va a pedirle a la fuente una primera prueba de curación por un despertar de energía. [...] debemos tomar conciencia de que la hidroterapia no es únicamente periférica. Tiene un componente central. Despierta los centros nerviosos. Tiene un componente moral. Despierta al hombre a la vida enérgica. La higiene, en ese caso, es un poema (Bachelard 1978: 223).

Por medio de estas aguas energizadas, la madre les entrega a sus hijos una fuerza permanente de "virtud", en una concepción —poética, diría Bachelard, siendo por esto especialmente eficiente— donde enfermedad y "decadencia moral" van de la mano. Donde lo psicosomático es el gran reino de lo mórbido, esta palabra, *virtud*, nos da la pista de esta polivalencia (cognitivo-somático) de toda "patología" mapuche.

Temu da fertilidad y permite que los elementos externos a él que concretan la vida (agua—semen) estén presentes, se entremezclen con él, activando y perpetuando el proceso de la vida.

Rayen es un símbolo de la exuberancia de lo fecundo, es la representación de la vida gestada y realizada —que ha florecido—. La flor es la fecundidad plena y feliz, asociándose representacional siempre a *temu*, que le da la vida.

Perimontunfilu, la anunciación del ensueño: *Perimontunfilu* es una imagen de ensoñación, es lamaraña-de-culebras-retorciéndose. Al ser, a la vez, un acto de conciencia, es ensoñación pura (Bachelard 1982: 9-48), aunque sea soñada. *Perimontun* es una visión onírica y fantástica, presagiadora, terrible. Su recurrencia hace suponer una simbología explícita y pública, más que privada; más de orden mítico que privado, al ser parte del código simbólico de "las" *machi* y ubicarse dentro del dominio de lo femenino, de la tremenda magia de las mujeres.

Las culebras míticas encierran en su ser poderes, la fuerza de las energías cósmicas, que son fuerzas físico-míticas. *Filu*, la culebra, encarna las potencialidades del universo, y en su aparición de ensueño, *revela las fuerzas latentes de la persona en ensoñación*, su posibilidad de ser dominadora y manipuladora, tanto de la naturaleza como de los hombres.

Perimontunfilu es uno de los índices ideacionales que utilizan "las" *machi* para detectar una pro-

bable discípula, a la que, por haber sido visitada por esta imagen durante sueños, por su acto de ensoñación, se le suponen poderes extraordinarios.

Welu-witrau, la constelación en tensión: Tradujimos, inicialmente, el lexema WELU-WITRAU como “dos manos que se estrechan fuertemente” (infra pág. 104); esta traducción inicial no es del todo completa, al faltarle un elemento de significación para conformar su pleno sentido. Estas “dos manos que...”, además, *se tiran*, cada una ejerce una fuerza contraria a la otra. Es este último agregado de significación suplementaria el que totaliza al semema de *welu-witrau*.

Además, se descubre en *welu-witrau* la existencia de un vínculo de significación final con órdenes astronómicos. Las tejedoras nos hablan de “un grupo de estrellas en contraste, están alineadas, contrapuestas”. Afortunadamente, para la comprobación de este vínculo contamos con un registro en mapuche efectuado por el padre Ernesto Wilhelm de Moesbach (1973), de los testimonios narrados por el cacique Pascual Coña, sobre el significado de *welu-witrau*.

Lo transcribimos en su totalidad:

ka tēfachi witran: kūla fūchake wangēlen wipēllkēlei, kā kūla welu-wipēllkēlei, epe krusfelei feichi epu wipēll (De Moesbach 1973: 79). (El énfasis es nuestro.)

De Moesbach (1973: 79), en su traducción, olvida ciertos detalles de significación, lo que hace necesario traducir nuevamente su registro. Se obtiene, así, el siguiente resultado: “El *tirón*: tres grandes estrellas alineadas, otras tres *aparejadas oponiéndose frente a frente* en alineación, casi cruzándose con la primera línea”. De Moesbach no precisa en el complejísimo espectro semántico de *welu* su específica denotación en este contexto; de ahí lo equívoco de su traducción en este aspecto. Por otro lado, advierte la ambigüedad y polisemia de *witran(u)* al transcribirlo al castellano entre comillas; atribuyéndole la significación de “el tirador”, pero sin explicitar cualitativamente el tipo de “tirador”, o “tirador” de qué.

El concepto de *welu* se hace crucial para la comprensión del significado estructural de la frase. La significación de éste depende del contexto semántico en que se lo sitúe. Aquí lo hemos entendido “pares de objetos opuestos directamente uno al

otro (aparejados oponiéndose frente a frente)”; donde la identidad de las formas se da, pero en oposición. De Moesbach pasa por alto este exquisito concepto, ni siquiera lo considera. En *welu*, como nos dicen las tejedoras, todo es “contraste”, “contrapuesto”, pero en semejanza.

A su vez, *witrau* deriva de la forma verbal *witra*, que en su declinación *witratun* significa “tirar de algo”; *witratu*: “tirando” (De Augusta 1966: 282). Ya vimos que De Moesbach lo interpreta como “el tirador”. Creemos que el significado exacto de *witrau*, en este contexto, es *tirar*.⁸

En definitiva, el significado total de *welu-witrau* sería algo así como “las dos manos que, al estrecharse fuertemente, *se tiran*”.

Por un problema del significante de la representación (*split*) en el textil, las manos aparecen “tirándose” por las muñecas. Siendo, en realidad, el referente “dos manos *apretándose* al estrecharse” (fig. 26).

En un plano astronómico, la figura resultante de WELU-WITRAU es coincidente con la constelación de Orión, según De Moesbach (1973: 79). Nos confirma esta suposición la obra de Fray Félix José de Augusta (1966: 282).

La simbolización de Orión en el textil se efectúa por medio de un icono-diagrama, ya que al sobreponer su referente (constelación) a su significante (WELU-WITRAU), se produce una parcial coincidencia geométrica de las formas (fig. 26). Por último, el significante elige con especial cuidado al tres como elemento ordinal de su figura: las dos manos de tres grandes dedos. A su vez, en Orión, para la cosmovisión mapuche, todo se subordina al dominio del tres (“tres grandes estrellas...; otras tres...”). Existiendo, así, otra relación iconográfica entre referente—Orión, conformado por un juego de líneas con tres estrellas— y su significante WELU-WITRAU, las manos de tres dedos.

Ligtui, la infertilidad blanca: Simboliza la antesala de lo femenino, a la mujer con su ser fecundador en potencia. Toda mujer soltera, eventualmente casadera, usa como distintivo a LIGTUI, como símbolo único de su *trariwe*. Este no posee contenido de color, está vacío al no estar teñido, es incoloro. La soltería, además, coincide necesariamente con una situación premenstrual. Los futuros símbolos de su *trariwe*, pasada la menarquía, serán rojos y negros,

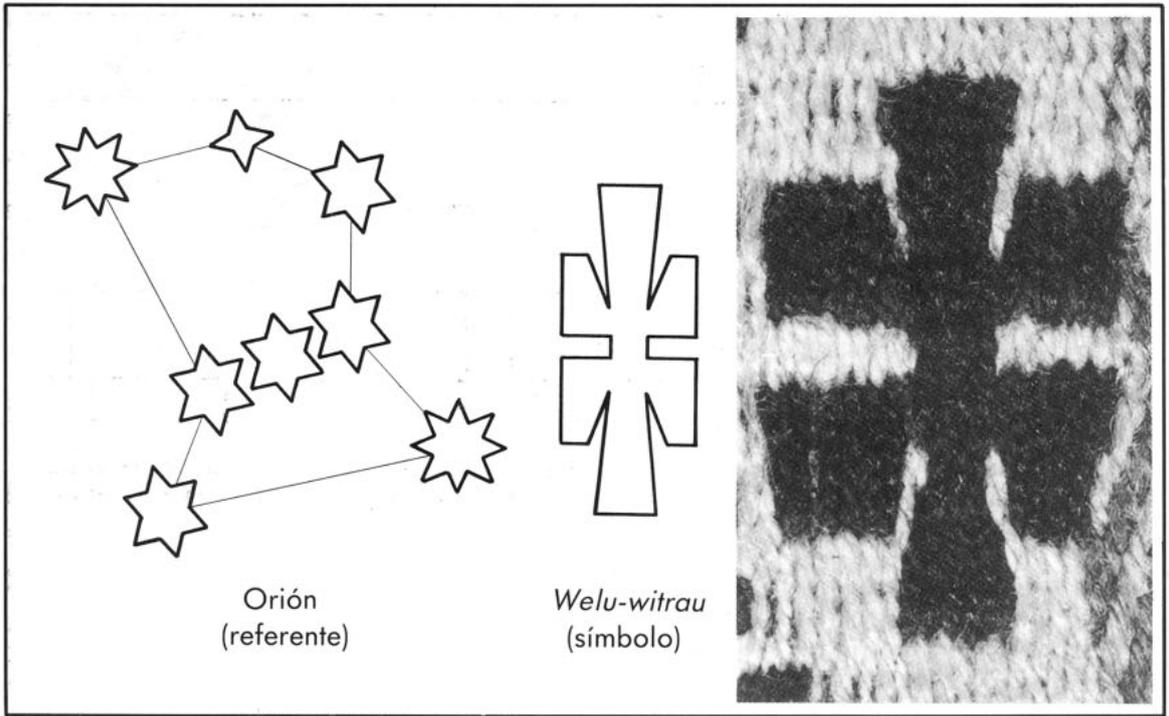


Figura 26. Orión, el referente de *welu-witrau*.

que son los grandes símbolos de la fecundidad. Pero, en su estado actual, transita por un período de latencia de su fecundidad y no debe llevar en su cintura los símbolos de la germinación.

Praprawe, el laberinto de "las" machi: El significado primero de *praprawe* lo entendimos como "el laberinto que se eleva". (ver infra "Iconos-diagramas: Lexema Z = PRAPRAWE"). Cuando las tejedoras nos lo muestran en el *trariwe*, nos hablan del "laberinto" (fig. 14), pero no hay que olvidar que el centro de todo *trariwe* se rige por la ley del *desdoblamiento*, y entonces es una representación en *desdoblamiento*. Su referente no puede ser lo que vemos en su significante; el icono desdoblado "significa" una realidad necesariamente no desdoblada.

Hay entonces que *de-desdoblar*, unir las partes cortadas (*split*) de la figura, para descubrir y desentrañar su significado, el más profundo, con su referente escondido y su sentido final... No hay que olvidar que el referente sufre en la forma un doble desdoblamiento ("suplementario"), y que su reconstitución obliga a una doble operación.

La secuencia resultante de los *de-desdobra-*

mientos es la siguiente: *primera unión* del corte horizontal = "pirámide escalonada"; *segunda unión* del corte vertical = "escalera" (fig. 27). Como resultado se obtiene una superficie triangular escalonada en uno de sus lados. Las tejedoras nos hablan, entonces, que *praprawe* es también una "escalera", muy especial; más que escalera, son "los peldaños del *rewe*". El *rewe* es un símbolo de "lo ascendente", por él sube "la" *machi* a las alturas míticas. Cada peldaño de éste posee un profundo simbolismo,⁹ que es contenido en *praprawe*, ocultándolo secretamente en un laberinto de sentidos ascendentes.

LA SIMBOLOGIA DEL COLOR

La naturaleza del símbolo

Los colores en la cultura mapuche forman entre sí una compleja red de interrelaciones de mutua dependencia simbólica. Es decir, la significación de cualquier color debe relacionarse con la totalidad de éstos si se quiere obtener su sentido preciso. Semióticamente los colores se organizan estructuralmente

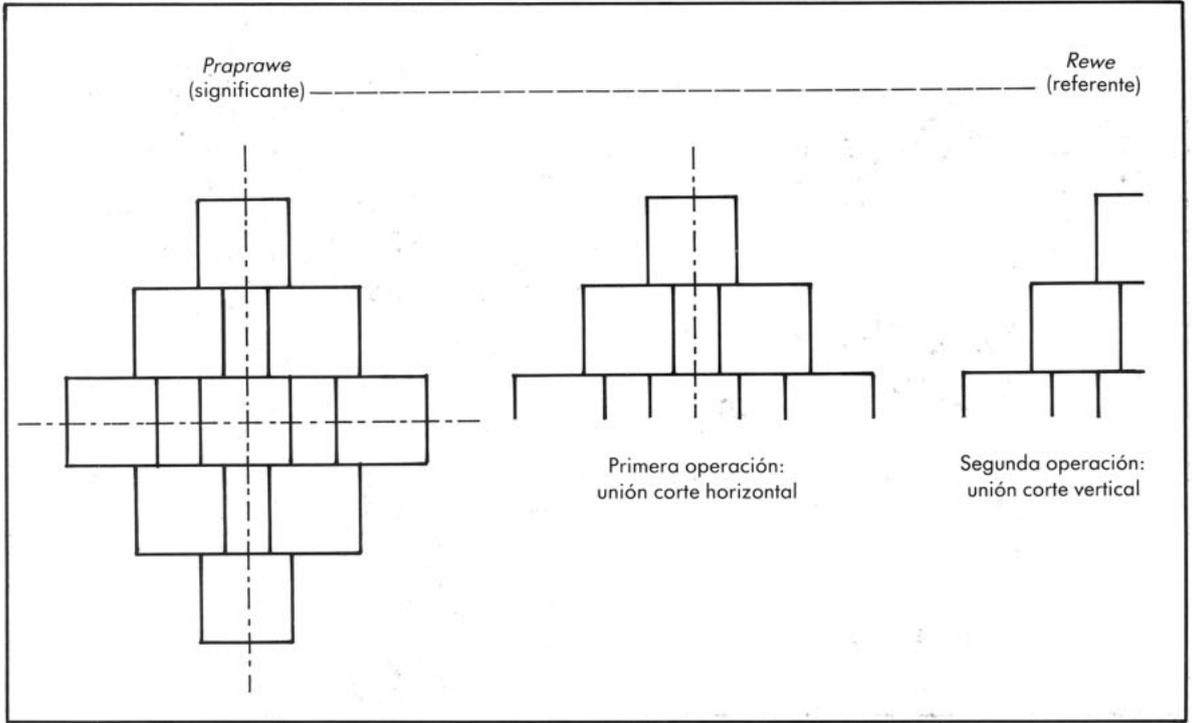


Figura 27. Proceso de 'de-desdoblamiento' en *praprawe*: del significante al referente con significado.

a partir de un doble sentido. Por un lado, por medio de un principio de solidaridad estética (afinidad formal entre colores), y, por el otro, en base a sus subyacentes enlaces semánticos.

Como símbolos son evidentemente iconos, con una funcionalidad de índice en diferentes planos de la vida de los mapuches; son, principalmente, explicadores de posiciones y estados políticos, sociales y económicos, como también ontológicos (humano, mítico, etc.), en asociación con el tipo de representación en que se encuentran contenidos y con la vestimenta a que pertenecen.

El sentido de cada color nunca es único, ya que éste depende exclusivamente del contexto a que se le asocie. Toda criptología del color debe asumir la polivalencia semántica de cada color particular.

Categorización terminológica

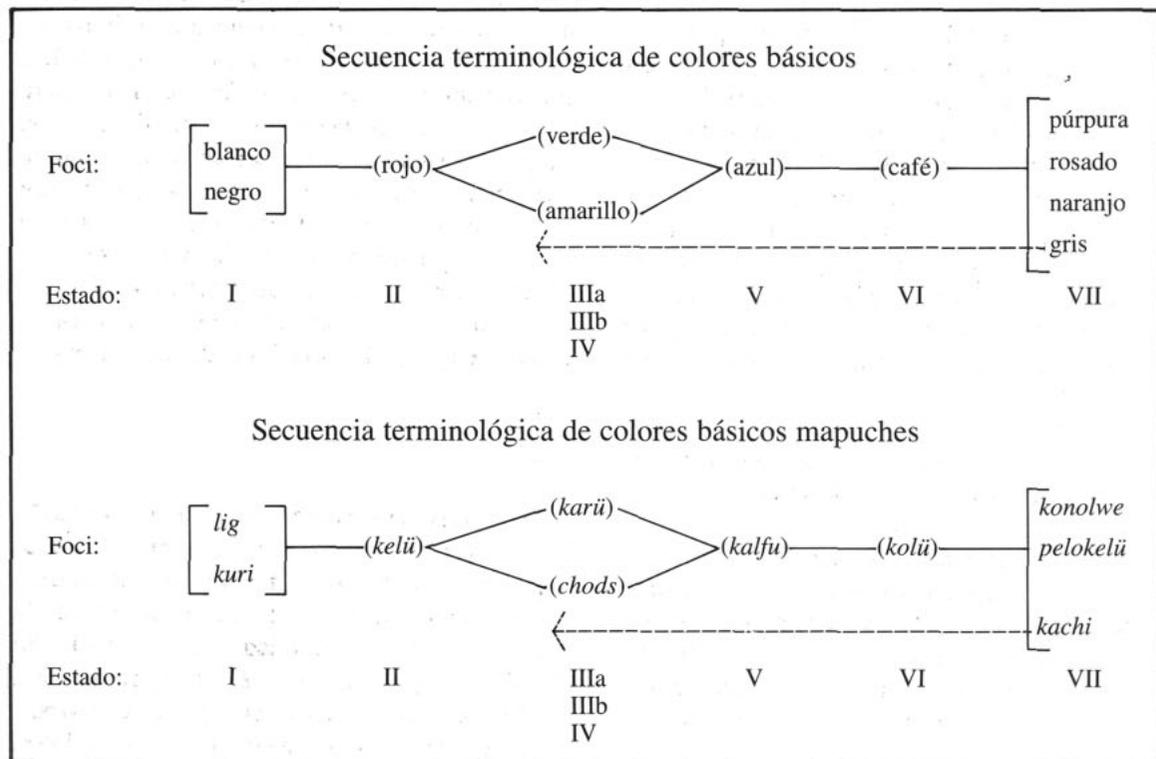
Para comprender las significaciones de los colores y sus relaciones a nivel significativo, se hace necesaria una clasificación exhaustiva de éstos. Berlin y Kay (1969) establecieron los fundamentos tipológicos

del color, en su ya clásica *Basic Color Terms*. Esta ha sufrido hasta la actualidad una serie de revisiones por sus propios autores: Berlin y Berlin (1975); Kay (1981) y Kay y McDaniel (1978); y por parte de otros, como Conklin (1973), Crawford (1982), Baines (1985), principalmente. Evidentemente, consideraremos oportuno incluirlas sólo dentro del rígido y estrecho marco de nuestra empresa.

Al utilizar los resultados de Berlin y Kay y los posteriores aportes sobre su obra, debemos aclarar que no pretendemos dar solución y respuesta definitivas al problema de la *basic color terms* de la cultura mapuche, sino, por el contrario, restringiremos en un doble sentido la problemática. Primero, en cuanto al ámbito cultural global, tomando únicamente la esfera de la simbología del tejido; y segundo, su utilización sólo por un grupo de sujetos dentro de la cultura mapuche: las tejedoras.

Al hacerlo así estamos violentando uno de los criterios fundamentales para la elaboración de una clasificación del tipo *basic color terms*. Toda clasificación de estas características debe obedecer la siguiente norma metodológica: "Its application must not be restricted to a narrow class of objects"

Cuadro 7



(Berlin y Kay 1969: 7). En definitiva, con esto estamos generando una clasificación restringida en contraste a lo que podríamos llamar una *basic color terms classification* mapuche.

Esta última plantearía un problema de gran envergadura que sería fundamental resolver, ya que habría que considerar las diferencias significativas en categorizar de las diversas subculturas en la globalidad mapuche (Snow 1971). De hecho la tejedora mapuche es una especialista en colores, al verse obligada a su utilización constante. Sería de sumo interés descubrir qué características diferenciales existen en la ordenación y significación de los colores que se producen entre hombres y mujeres, y entre tejedoras y no tejedoras (Steckler y Cooper 1980). Esto, a su vez, permitiría iluminar el universo cognitivo y el grado de especialización que cada sexo y división del trabajo con su grado de especialización posee, en algo tan importante como son las concepciones del color.

En suma, aunque su aspecto expositivo pudiera hacer pensar a alguien en un desarrollo exhaustivo

de una *basic color terms categorization* sobre la cultura mapuche, ésta, sin embargo, no lo es. Sólo es válida en el restringido universo del tejido. Es importante, por consiguiente, señalar que el significado de los colores de los tejidos no puede ser proyectado gratuita y arbitrariamente sobre otros dominios semánticos y esferas cognitivas de la cultura mapuche. El vínculo con otros ámbitos será establecido cuando exista la absoluta certeza de su validez y relevancia, sin crear relaciones gratuitas y respetando los límites que los símbolos del tejido establecen a su "discurso" (cuadro 7).

SECUENCIA TERMINOLÓGICA DE COLORES BÁSICOS

Para una simplificación expositiva hemos combinado y seleccionado elementos de dos secuencias. La primera, dada por Berlin y Kay (1969); y la segunda, que es una revisión de la primera, propuesta por Kay y McDaniel (1978).

Pontro-wirin: el gran código de colores

Existe una variedad de tejido denominada *pontro*, la frazada. Su diseño figurativo está compuesto por franjas paralelas verticales, las que reciben el nombre de *wirin*. Estas rayas están desprovistas de significado; son, se podría decir, “significantes huecos”, sólo contenedores de color. En otras palabras, el significante es una franja recipiente de color, y si ésta es—por ejemplo—roja, su significado no es más que la confirmación de la existencia de la categoría de-lo-rojo. *Pontro-wirin* es un verdadero catálogo de las posibilidades colóricas del tejido, toda ella está contenida en él.

El significado de *wirin*, tomado como signo, no va más allá de su referente inmediato, careciendo de cualquier sentido profundo; sólo alude a “las franjas multicolores”.

Pero, de hecho, no existe el *pontro* o *makuñ* (los ponchos contienen muchas veces *wirin*) que reúna en su estructura todos los *foci* que utiliza el código del tejido. Sólo al someterlos a una complementación recíproca por agregación se puede reunir la totalidad del abanico de colores del tejido en su globalidad.

Por otro lado, se descubre que en el tejido, casi de manera absoluta, se hace una utilización de lo *foci*. En otras palabras, en la elección de colores se selecciona el *foci* de la totalidad del rango del color; ésta no se sitúa nunca—con rarísimas excepciones—en los límites de cualquier rango de color. Esto precisa y da una gran consistencia a la categorización terminológica de los colores del tejido.

El significado de los colores

Las significaciones que se han atribuido a los colores dentro de la cultura mapuche se basan en un modelo lógico explicativo terriblemente ineficiente e inadecuado (Titiev 1951; Faron 1964; Grebe 1972; Bórquez 1976, principalmente). Podemos llamar a este modelo formal *dualista ingenuo*, donde toda significación se logra a través de una única oposición entre dos términos a partir de un criterio simple, eligiendo, además, un único contexto de significación. Suponiendo una “limpieza” de sentido en la significación de cada término de color, cada uno de ellos nos hablaría breve e inequívocamente

dentro de un único y prefijado contexto simbólico. Es decir, se supone una monosemia para cada término, reduciendo toda la riqueza polisémica de cada uno a una sola proposición, sin ambigüedades, sin acepciones. Supone, en definitiva, a la cultura mapuche basada en mecanismos semióticos de una simpleza absurda, donde lo derecho e izquierdo, lo bueno y lo malo, día y noche, etc., darían cuenta de todos sus contenidos y sutilezas, reduciéndola a una especie de positivismo lógico chato y unívoco.

Por un problema de restricción analítica daremos una pequeña muestra de esta maravillosa complejidad, asociándola directamente al tejido.

Kuri

¿Por qué vestirse de negro, si es el color inconfundible de la muerte, *wekufü* y sus secuaces? Se ha supuesto que el negro es un color sustancialmente nefasto. Pareciera más bien que lo nefasto es la ausencia de luz, la oscuridad total, su déficit. En definitiva, *la falta de color*. Desgraciadamente, la conceptualización mapuche al respecto no es lo bastante explícita, confundiendo a los investigadores. Un análisis más profundo revela la existencia de la misma categoría *kuri* para dos realidades: la ausencia de luz o color, y el *color negro*.

Wekufü y sus huestes son seres de las tinieblas, de la no-luz. Por ende, son negros, no reflejan luz, la absorben; diríamos que más bien por extensión terminológica que por una cualidad de color.

En la vestimenta, el negro *es* el color “original”, es el color fundamental (Estado I) sobre el que los demás colores se posan. Las prendas básicas son negras (*kepan* y *chiripa*) y sólo aceptan colores en sus márgenes. El fondo negro es la estabilidad, el color más sólido.

Así, la ambivalencia del significado del negro fluctúa entre su simbolización de lo destructivo—la oscuridad—y de lo estable—el color negro—, que está *sumergido en un contexto de luz*, “los hombres bajo el sol”. Además, el negro en su significación de lo destructivo es a la vez *opacidad*; en cambio, al asumir una significación de lo estable es *brillante*. La esfera de *wekufü* es opaca; en la ropa de verdadera calidad la lana negra brilla.

Esta ambigüedad del significado tiene al parecer un enlace de sentido, ya que tanto en una significa-

ción como en la otra están por un sentido de lo que es fuerte y poderoso. ¿Qué ser más avasalladoramente poderoso que *wekufü* en la oscuridad de la muerte? ¿Quién más fuerte que el hombre de ropa negra?

Lig

El blanco en su materialidad *es luz*; la categorización de este color debe ser asociada necesariamente a la claridad, no en cuanto valor, sino porque es luz concreta, sólida.

Este simboliza a la vida, a la existencia en su grado más sublime, en oposición a la oscuridad de la muerte.

La luz blanca en determinados contextos no es de ninguna manera vida; figuras míticas nocturnas y letales son luz concentrada, fosforescentes. Es el caso de *witrantalwe* y *anchimallen*, espíritus de la noche cargados de una luz engeguecedora, vestidos de blanco. La luz blanca de estos seres pertenece al dominio de la oscuridad, medio dominado por *wekufü*. Así, su luminosidad se carga de una significación diferente —opuesta— al sumergirse en un medio de tinieblas y muerte.

Kelü

El rojo es básicamente sangre de diferentes tipos, y dentro del contexto del tejido, cuando adquiere valor significativo, siempre es sangre que fluye.

La sangre que fluye por menstruación es una sustancia poderosísima, y lo es aún más la de la menarquia, con la cual “la” *machi* pinta su *kultrún* (Verniory 1975: 80). Dentro de la esfera de lo femenino es la materia germinadora de la vida, es la sustancia de la gestación e impregna toda matriz de vida humana.

En la esfera de lo masculino, es impureza, lo que envenena por contaminación. El hombre evita este tipo de sangre y evidentemente no utiliza en su ropa los símbolos que se recubren con este icono de color.

El mundo masculino está impregnado de otro tipo de sangre que fluye, y es la sangre que emana de toda herida producto de la agresión. Es una sangre pura y vivificante para los hombres, se toma

del corazón de hombres y animales aún palpitante. El rojo en las vestiduras masculinas es, por lo general, esta sangre de la violencia que es reflejo directo de poder.

Es por esto que el vestirse con prendas rojas, o con motivos rojos, es señal de poder, de fuerza, que dan o quitan vida y que se relacionan con dos dominios diferentes: lo femenino y lo masculino. Si el hombre suscita el fluir de la sangre, es el índice de su poder, y si emana de las entrañas de la mujer, ésta también lo es. La utilización de estos símbolos implica el cargarse el cuerpo con símbolos tremendamente impresionantes y cruciales dentro de la *Lebenswelt* mapuche: la fuerza que anima la sexualidad mapuche, las señales de la guerra y la gestación.

Existen, además, seres sobrenaturales que se cubren con *makuñ* rojos —por ejemplo, *witrantalwe*— (estos seres eligen también el *kum*, un rojo oscuro (De Moesbach 1963: 225; De Augusta 1966: 105). Posiblemente se relacione el color de sus vestiduras por su apetencia por la sangre humana.

Este es un rojo de la oscuridad, y como los colores en el contexto de la noche están simbólicamente dominados por *wekufü*, se transforman en símbolos de la destrucción sobrenatural.

Chods

Existe una luz-calor necesariamente benigna, la amarilla. El sol y la luz se representan icónicamente por el amarillo. Más que luz, es calor germinador de vida. Esta emana por encima de la bóveda celeste, es el calor del supramundo, dándose un nexo fortísimo con el azul (*kalfu*), el color de la bóveda celeste —*lifken*— asociado a su vez con el blanco de la luna y las estrellas. Todos forman una unidad semántica, de modo que son colores “transformacionales”, su identidad es equivalente aunque no idéntica; Grebe (1972: 59) demuestra, sin querer, este principio en banderas de *machi* y de *ngillatun*. (Ver sección *Kalfu*.)

El amarillo se asocia persistentemente al oro, el metal de los dioses. En el *wenu-mapu* se habita en el oro, que es el mundo de la luz más brillante; tanto es así que *milla* (oro) y *chods* son palabras homónimas del referente oro y luz brillante.

El concepto amarillo-oro presenta una ambiva-

lencia semántica en un plano sobrenatural. Resulta sorprendente que el *wekufü* de máxima jerarquía, *pulli-fucha / pulli-kuche*, figura mítica bisexual (De Augusta 1966: 12), viva en un mundo donde todo lo que les rodea sea de oro y se vista de oro, donde todo es amarillo. Pero este oro-amarillo está rodeado de una absoluta falta de luz, sumergido en un espacio subterráneo. *Pulli*, en este contexto, es lo subterráneo, lo inferior a *mapu*. Así que es oro-amarillo que no genera luz, no brilla y es frío y opaco, que quita más que da vida al ser maléfico y destructivo.

De manera particular, el amarillo simboliza a los *pillan* en los *ngillatun*; la ropa amarilla en éstos nos habla sólo de los *pillan*.

Karü

El verde se asocia directamente a la tierra, a una tierra muy especial; es la tierra donde todo es verde, y para un pueblo fuertemente ligado a actividades agrícolas y ganaderas, una “tierra verde” es evidentemente una proyección ideológica de la abundancia y la prosperidad buscada. Donde lo verde, el mundo vegetal, que a la vez todo lo nutre, se realiza con gran profusión y de manera inalterable.

Kalfu

El azul es un color positivo; simboliza, por lo general, el espacio celeste o el agua, dependiendo en qué contexto se sitúe. Es considerado, por esta doble representación, de espacio sacro y líquido vital, de una gran importancia.

La identidad cielo-agua es muy pronunciada y la frontera entre estos dos elementos es bastante difusa. En primer término, la bóveda celeste posee una ambigüedad de colores a partir de una dicotomía de elementos que, alternándose temporalmente, la pueden ocupar. Puede llenarse de luz, situación atmosférica que se denomina *lifken* (*lifken*: estar despejado, limpio) (De Augusta 1966: 121); siendo el color de este estado el azul. Grebe (1972: 59) se confunde, víctima de una analogía de su informante entre una situación climatológica, *lifken*, y su respectiva categoría de color, *kalfu*. Pero, al contener agua, se cubre de nubes, *chiwai*, siendo el color predominante el negro.

Durante el gran rito *ngillatun* –rogativa–, los mapuches utilizan esta dualidad terminológica para referirse al cielo: “*Ferenemiñ, kalfü wenu: ferene-miñ, kurü wenu*”. Traducible a “favorécenos, cielo azul; favorécenos, cielo negro” (De Augusta 1934: 3). Lo más notable es que se sintetiza en un solo concepto: *kalfüchiwai*. De Augusta (1934: 256), afortunadamente, recoge “la explicación dada por los indígenas”, los que le atribuyen la significación de “nieblas azules”. En definitiva, *kalfüchiwai* son los cielos serenos (llenos de luz = azules) y nublados (llenos de agua = negros). Ambos son deseables –implorados– a partir de su mutua complementariedad sustancial. Así, negro y azul forman una dicotomía indisociable, cuyo valor semántico sólo se descubre en el específico contexto del *ngillatun*. El negro, en este contexto de “lo azul” –ya que el cielo es el universo de lo azul–, sufre una valoración benéfica, asumiendo una significación correlacionada a la germinación, a la vida.

Además, en algunas rogativas-*ngillatun* se viste a una pareja de jóvenes de azul, a la mujer con *kalfü-ikülla* y con *pañi-kalfü*; sobre la cabeza; y al hombre con *kalfü-pañu* al cuello, montando en caballos blancos y alazanes. Los denominan *kalfümalen* (la joven azul) y *kalfü-wentru* (hombre azul), respectivamente, y se les atribuyen poderes medicinales (De Augusta 1934: 30-31).

Es importante hacer notar que el azul de sus prendas puede ser cambiado, eventualmente, por amarillo; azul y amarillo en el contexto del *ngillatun* son colores equiparables y transformacionales (De Augusta 1934: 256).

Se puede decir, en términos generales, que el azul es el color de “lo constructivo”, y al relacionársele otros colores, los impregna de valor “constructivo”, germinadores y componedores de lo que representan.

El parentesco de los colores y su significado

La significación de los colores tiene una función subordinada en la articulación de ellos dentro del *trariwe*. Esta, más bien, se filtra en el mecanismo de asociación de los conjuntos de colores con valores de equivalencia, y de manera dependiente. No es la significación de cada color la que genera su

relación de pertenencia a un conjunto, sino que, más precisamente, acompaña a los procesos estructurales que configuran estos conjuntos.

El ejemplo más evidente de esta dependencia del significado del color nos lo da TRIFÜLEL, donde su principio articulador de colores se da en base a la oposición del CLARO/OSCURO, formándose dentro de éste dos grandes conjuntos: de los colores claros: BLANCO, AMARILLO, ROSADO, NARANJA, y de los oscuros: NEGRO, ROJO, VERDE, AZUL, CAFÉ.

Es evidente que el primer grupo está formado por colores de la "divinidad" —colores saturados de luz—, y que al segundo grupo pertenecen los colores de la realidad inmediata: ROJO = sangre, VERDE = flora, o los que los hombres enarbolan en búsqueda de la "divinidad": NEGRO, AZUL.

Es así como, sin intervenir el "sentido" directa y determinantemente en la ordenación de los colores, éste no es excluido de manera consciente, colándose en la estructura de los colores del *trariwe*, o, por lo menos, no la contradice.

CONSIDERACIONES FINALES

La base de la configuración representacional del *trariwe* está formada por símbolos icónicos. Su lectura implica necesariamente a referentes "concretos", basados en un "discurso material", el discurso textil. En un primer nivel de éste descubrimos símbolos figurativos, cuyos significantes nos "hablan" de por sí. A su vez, éstos son susceptibles de ser releídos a un nivel más profundo de significación al rellenarse las figuras de un contenido semiótico-semántico anexo, *el color*.

El molde figurativo contiene color, existiendo una relación directa e inequívoca entre ambos morfemas para formar un significado integrado a partir de esta *dicotomía figura-color*. En definitiva, el contenido semántico del icono posee dos aspectos significantes en identidad de significación: *forma y color*.

La simbología de los *trariwe* presenta una evidente ruptura en su continuidad significativa. Los símbolos son sometidos, según su contexto cultural específico, a procesos diferentes de semantización. La iconografía, por un lado, "se hace" simbólica en la medida que se aproxima a un realismo disgramático. El icono puede aproximarse tanto a su refe-

rente, que llega a asumir un aspecto de señal, al encontrarse lo suficientemente ligado el elemento significante a una determinación del objeto en representación (ROJO: sangre fresca).

Por otro lado, el símbolo "tiende" al signo en la medida que la significación original de los iconos se va disolviendo diacrónicamente, debilitándose la relación significante-referente. Se encuentra el significante del símbolo-icono en un nuevo contexto de significación, ajeno con respecto al que lo originó ("pasaje": de la carne, *lukutuel*, a la madera, *temu*). Aquí, la cultura resemantiza hasta transmutar la identidad de los iconos.

Descubrimos una profunda ambivalencia en la iconografía de los *trariwe* debido a su evidente emergencia en dos momentos distantes en el espacio-tiempo cultural. Primeramente, una simbología mapuche de sentidos que permanecen ausentes por su antigüedad (presencia relación-significante/referente); y otra presente, pero sometida a reelaboración (ausencia relación-significante / referente). Esto conlleva a que ciertos iconos actuales no representen lo que su origen les dicte, sino lo que, en un proceso de resemantización mapuche ("endocultural") y por defecto de un referente distante —principalmente mítico-ritual—, significan en el presente gracias a un *esfuerzo de disociación* entre los significantes del icono y sus pasados sentidos, para poder fundar un nuevo significado. En este cambio de los sentidos pasados se produce, paralelamente, una *degeneración* progresiva de los significantes.

Lo antes dicho no significa de ninguna manera una mayor "concreción" en los diseños mapuches actuales —generados como inventos sémicos dentro de una matriz de cognición mapuche contemporánea—. Por el contrario, al no encontrar los originales semiosis equivalentes por un proceso de discontinuidad cultural (no nos atrevemos a hablar de cultura) sufrida por la pérdida de los referentes primigenios, éstos "*suben*" en *abstracción* hasta llegar a ser iconos-imágenes. Metáforas representacionales, casi signos, por su grado de consenso.

... y algún día, en alguna parte, cuando él no estaba pensando, se colocaron, con toda su soberbia complejidad, en la combinación correcta. Surgió la figura en el tapiz.

Henry James

AGRADECIMIENTOS. Esta investigación fue posible gracias a un financiamiento otorgado por el Museo Chileno de Arte Precolombino 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: Ruperto Vargas, por sus profundos conocimientos de terreno; Julia Arriagada, por su constante esperanza; Carlos Aldunate, por su confianza a toda prueba; Fernando Maldonado, por su paciencia y fotografías, y Héctor Mora, por su colaboración en la recolección del material.

NOTAS

¹ *Trariwe*, del verbo *trariün*: átar, amarrar, prender. La denotación precisa de *trariwe* sería: "el que se ata, amarra y sostiene".

² Para un tratamiento más extenso e iluminador sobre esta complejísima problemática, ver Cazeneuve (1967: 223-227).

³ Ocupamos dos técnicas de aprehensión etnográfica: la primera, y más importante, terreno de campo desarrollado en diversas oportunidades entre los años 1985 y 1986, en las localidades de Chucauco (Villarrica), Traiguén, Lumaco y Contulmo, principalmente. 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.

⁴ Sobre técnicas de hilado, teñido y tejido consultar a Balassa et al. (1972), Chertudi y Nordi (1962), Cervellino (1979), Hilger (1957), Hilger y Mondloch (1969), Joseph (1931) y De Moesch (1973). Son fundamentales en esta área los aportes de Isabel Baixa, del Depto. de Arte, Universidad Católica de Chile, Santiago.

⁵ Existen varios tipos de fajas femeninas: *trariwe*: *pichitriwe*, *wisweltrariwe*, *ñimintrariwe*, *manta-azúcar trariwe*. Cuando nos referimos al *trariwe* suponemos al *ñimintrariwe*, faja con representaciones simétricas de gran complejidad. Por un problema de espacio no podremos analizar la gama total de las etnocategorías del *trariwe*.

⁶ La especificidad de todo sistema simbólico frente a "su" lengua, el sistema sígnico, ha quedado —pensamos— definitivamente establecido por Sperber (1984). Aconsejamos ver principalmente el capítulo "Symbolism and Language". Desgraciadamente no contamos con el espacio para tratar aquí este crucial aspecto.

⁷ MANTA-AZÚCAR es un préstamo tardío, su etiquetación castellana lo delata inmediatamente. Nuestra cultura lo conoce como diseño en "pancitos" o "panes de azúcar"; técnica muy de moda a comienzos de siglo en Europa y Estados Unidos. En Chile alcanzó una gran difusión entre las artesanas. Para lograr un diseño óptimo, la torsión no debe ser excesiva, ya que el hilado se encrespa dificultando su tensión pareja en el telar. La joven mapuche inexperta equivoca el número de torsiones por centímetro, de ahí la irregularidad de su producto. Debo agradecer a Paulina Brugnoli el haberme entregado su exquisito conocimiento de esta técnica de nuestro pasado.

⁸ Algunos autores le atribuyen al "tirar" el sentido de arro-

jar, lanzar, hasta disparar. Ver Erize (1960: 541).

⁹ Para una exposición confiable de la significación mítica de los peldaños del *rewe*, consultar Grebe (1972).

REFERENCIAS

- BACHELARD, G.
1978 *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México.
1982 *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, México.
- BAINES, J.
1985 "Color Terminology and Color Classification: Ancient Egyptian Color Terminology and Polychromy". *American Anthropologist* 87 (2): 82-97.
- BALASSA, A. et al.
1972 "Investigaciones sobre textiles mapuches y colorantes naturales". U. de Chile e Instituto de Desarrollo Indígena, DASIN, Concepción.
- BERLIN, B. Y E. A. BERLIN
1975 "Aguaruna color categories". *American Ethnologist* 2: 61-87.
- BERLIN, B. Y P. KAY
1969 *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, University of California Press, Berkeley.
- BARTHES, R.
1978 *Sistema de la moda*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona.
- BOAS, F.
1947 *El arte primitivo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- BÓRQUEZ, A.
1976 "La filosofía mapuche". *Humboldt*, año 16 (59): 72-76.
- CAZENEUVE, J.
1967 *La mentalidad arcaica*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires.
- CERVELLINO, M.
1979 "El tejido mapuche, proceso de hilado, tejido y teñido en base a colorantes vegetales chilenos". *Boletín de Museos Chilenos, MUCHI*, 10: 8-25; Santiago.
- CONKLIN, H.
1973 "Color Categorization (review of Berlin and Kay 1969)". *American Anthropologist*, 75 (4): 931-932.
- CRAWFORD, T. D.
1982 "Defining 'Basic Color Terms'". *Anthropological Linguistics* 24 (3): 338-343.
- CHERTUDI, S. Y R. NORDI
1962 "Tejidos araucanos de la Argentina". *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigación Folklórica* 2: 97-182.
- DE AUGUSTA, F. J.
1934 *Lecturas araucanas*, Imprenta San Francisco, Padre las Casas, Chile.
1966 *Diccionario araucano-español*, Imprenta San Francisco, Padre las Casas, Chile.

- DE MOESBACH, E. W.
1963 *Idioma mapuche*, Imprenta San Francisco, Padre las Casas, Chile.
1973 *Pascual Coña: Memoria de un Cacique Mapuche*, ICIRA, Santiago.
- DE SAUSSURE, F.
1974 *Curso de lingüística general*, Editorial Losada, S.A., Buenos Aires.
- ERIZE, E.
1960 *Diccionario comentado mapuche-español*, Cuadernos del Sur, Edit. Universidad Nacional, Buenos Aires.
- FARON, L. C.
1964 *Hawks of the Sun*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.
- FREGE, G.
1971 *Estudios sobre semántica*, Ed. Ariel, Barcelona. [1892]
- GADET, F. Y M. PECHEUX
1984 *La lengua de nunca acabar*, Fondo de Cultura Económica, México.
- GEERTZ, C.
1983 *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*, Basic Books, Inc., Publishers, New York.
- GREBE, M. E.
1972 "Cosmovisión mapuche". *Cuadernos de la Realidad Nacional*, CEREN 14: 46-73, Universidad Católica de Chile.
- HATCHER, E. P.
1985 *Art as Culture*, University Press of America, Inc., Lanham.
- HILGER, M. I.
1957 *Araucanian Child Life and its Cultural Background*, The Smithsonian Institution, Washington.
- HILGER, M. I. Y M. MONDLOCH
1969 "The Araucanian Weaver". *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 30: 291-298, Santiago.
- HJELMSLEV, L.
1980 *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Editorial Gredos, Madrid.
- HUMPHREY, C.
1976 "Algunas ideas de Saussure aplicadas a los dibujos mágicos buryat". *Antropología social y modelos de lenguaje*, E. Ardener y otros, Paidós, Buenos Aires.
- JOSEPH, C.
1931 *Los tejidos araucanos*, Imprenta San Francisco, Padre las Casas, Chile.
- KAY, P.
1981 "Synchronic Variability and Diachronic Change in Basic Color Terms". *Language, Culture and Cognition*, R. W. Casson (Ed.), Macmillan Publishing Co., Inc., New York.
- KAY, P. Y K. MCDANIEL
1978 "The Linguistic Significance of the Meanings of the Basic Color Terms". *Language* 54: 3.
- LEACH, E.
1970 *Un mundo en explosión*, Anagrama, Barcelona.
- LÉVI-STRAUSS, C.
1970 *Antropología estructural*, EUDEBA, Buenos Aires.
1981 *La vía de las máscaras*, Siglo Veintiuno Editores, México.
- OSGOOD, CH. E.; G. J. SUCI Y P. H. TANNENBAUM
1957: *The Measurement of Meaning*, Illinois University Press, Urbana.
- SNOW, D.
1971 "Samoan Color Terminology". *Anthropological Linguistics* 13 (3): 387-388.
- SPERBER, D.
1984 *Rethinking Symbolism*, Cambridge University Press, Cambridge.
- STECKLER, N. A. Y W. E. COOPER
1980 "Sex Differences in Color Naming of Unisex Apparel". *Anthropological Linguistic* 22: 9.
- TITIEV, M.
1951 *Araucanian Culture in Transition*, University of Michigan Press, Michigan.
- VERNIRY, G.
1975 *Diez años en la Araucanía, 1889-1899*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago.
- WITTGENSTEIN, L.
1980 *Tractatus logico-philosophicus*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.