

HIJOS DEL VIENTO

ARTE DE LOS PUEBLOS DEL SUR SIGLO XIX



EL ESPLENDOR DEL ADORNO: EL PONCHO Y EL CHAÑÜNTUKU

MARGARITA ALVARADO

ALGUNOS ANTECEDENTES HISTÓRICOS

La tradición textil *mapuche* se remonta a épocas precolombinas, como lo demuestran algunos hallazgos arqueológicos realizados en la zona de Angol (IX Región de Chile). En forma excepcional, dadas las condiciones de humedad de la zona sur, se recuperaron en el sitio Alboyanco, restos de fragmentos textiles en un enterratorio en urna, propio del Complejo Alfarero El Vergel (IX región, Chile), fechado aproximadamente en el año 1350 D.C. Este hallazgo demuestra que antes de la llegada del conquistador, los grupos agroalfareros de esta zona realizaban tejidos con lana de camélidos, probablemente teñidos con colorantes naturales, de origen vegetal y mineral.

Posteriormente, la rápida incorporación de la oveja, traída al continente Americano por los españoles, probablemente motivó algunos cambios en el arte del tejido. La posibilidad de criar sus propios animales proveedores de una nueva materia prima, otorgó a la actividad textil un nuevo impulso. También la incorporación de tinturas artificiales provocó cambios en los colores de las prendas. Así, el textil se constituyó en un artículo de intercambio y comercialización, con el español de la colonia, y sobre todo, con los lejanos habitantes de las pampas argentinas.

Con el pasar del tiempo y en épocas de la República hacia fines del siglo XIX, poco a poco, se fueron incorporando en el uso cotidiano, prendas textiles provenientes de la sociedad chilena. El vestuario, las prendas para el hogar y muchos artefactos tejidos para el caballo, sufrieron grandes transformaciones o fueron totalmente desechados de la producción textil.

Hoy día, a pesar del embate de la agitada vida moderna, la tradición textil sigue vigente. Su valor fundamental se apoya en la importancia cultural que esta expresión tiene para el pueblo *mapuche*. En cada ocasión social o ritual de importancia, como un *nguillatun* -rogativa-, hombres y mujeres se visten con las prendas tradicionales y adornan sus caballos con los aperos tejidos especialmente para esas ocasiones, buscando a través de la exhibición de estos artefactos textiles, mantener vigentes parte de su cultura y sus tradiciones.

EL ARTE DEL TEJIDO

La tradición textil que practicaron los pueblos de la cordillera y de las pampas argentinas y de las zonas de La Araucanía, en Chile, constituye uno de los ámbitos privilegiados donde se reproducen valores culturales y estéticos específicos. La prenda textil representa un medio artístico imprescindible en la representación de una identidad cultural. Todo artefacto realizado por una especialis-

ta tejedora pasa a formar parte de una poderosa red de relaciones sociales y simbólicas que hacen posible la vigencia de una cultura. Se busca fundamentalmente, cubrir un soporte en un gesto y una acción estética, convirtiendo al tejido en un diferenciador cultural. Así, los textiles se transforman en artefactos para el adorno, creados y producidos para la ostentación y el lujo.

Tres son los dominios que podríamos definir respecto de las prendas tejidas: artefactos tejidos para el vestuario; artefactos tejidos para la casa, y artefactos tejidos para el caballo. Sin embargo, es en la estética femenina y masculina de la indumentaria *mapuche*, donde mejor se expresan las propiedades del textil como adorno y diferenciador cultural.

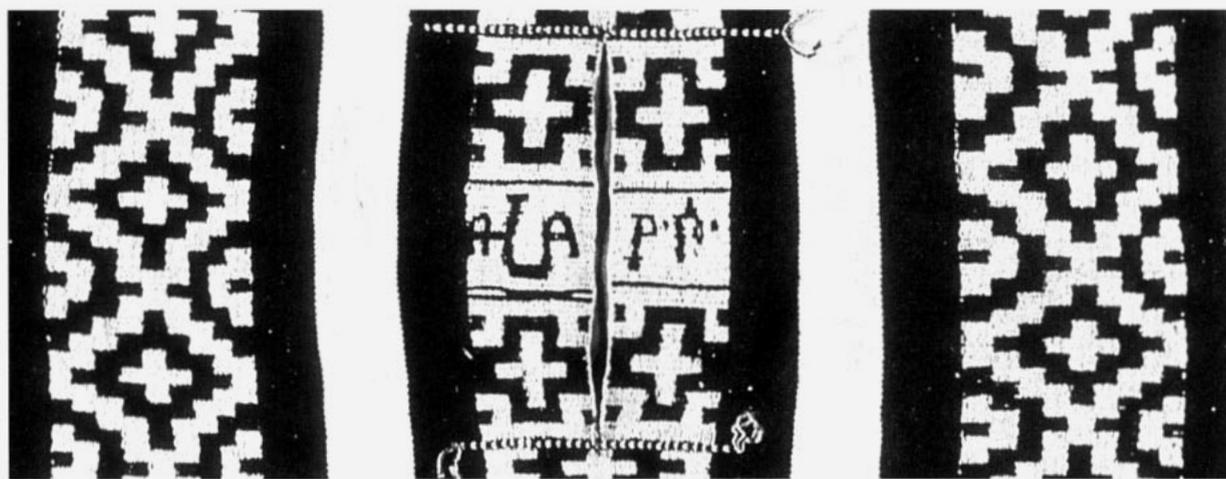
EL PONCHO MAPUCHE

“Cada hombre llevaba escrito en su manta lo que era”

(Testimonio de una maestra tejedora. Enero, 1993)

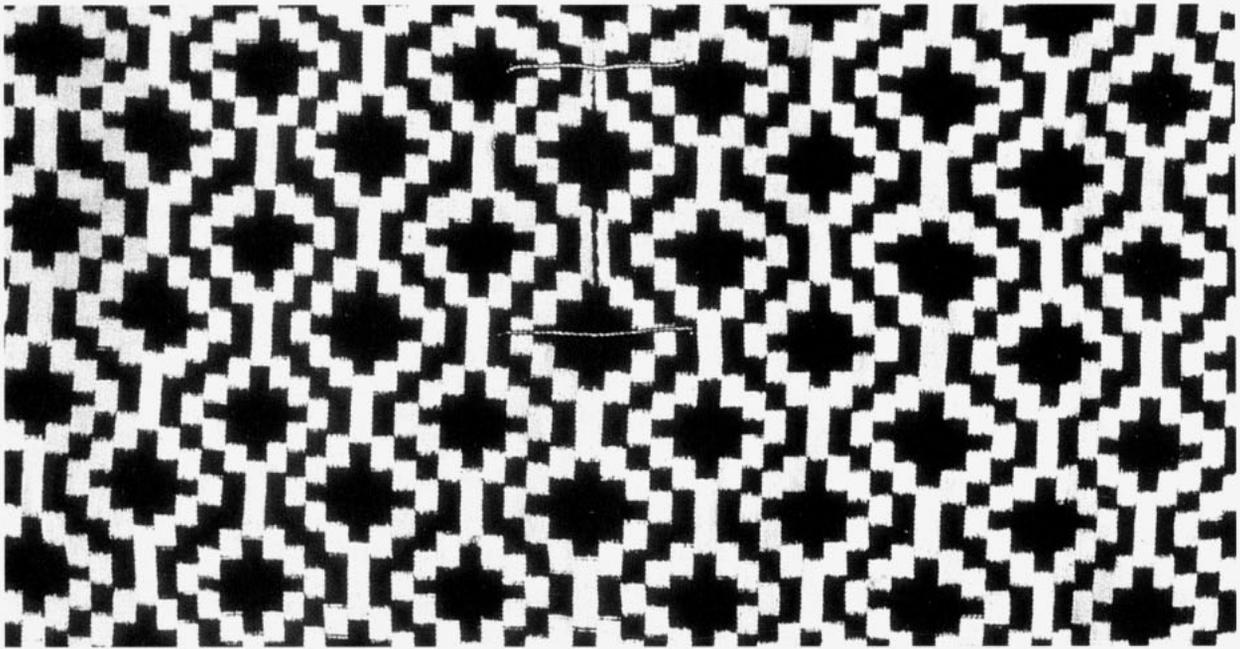
La prenda masculina por excelencia es el poncho, llamado *makuñ* en *mapudungun*. Este textil, todavía en uso en la zona sur de Argentina y Chile, reviste a quien lo exhibe con una estética envolvente y amplia. La gestualidad de un hombre ataviado con un poncho, combinada con el juego de pliegues, luces y sombras que produce como artefacto tejido, siempre resultan de una elegancia y distinción indiscutibles. Como prenda masculina recibe una atención especial por parte de la tejedora, la cual realiza un particular esfuerzo creativo para su confección. Sus diseños y colores son depositarios de delicados códigos que se relacionaban con el territorio y el linaje. Todo poncho presenta una densidad estética y simbólica muy específica, ya que debe dar cuenta del poder, jerarquía y prestigio de su portador por medio de códigos que se materializan en sus colores y diseños. Así queda de manifiesto en un episodio que relata el coronel Mansilla, en su conocido texto *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), cuando el cacique Mariano Rosas le regala uno de sus ponchos, diciéndole que mientras él lo lleve puesto, nadie osará hacerle el menor daño.

Cada *makuñ*, dependiendo de los dibujos que presenta y de su disposición cromática, puede ser distinguido con un nombre específico. Así tenemos por ejemplo, la llamada “*mantazucar*”, con



Ñimin makuñ

*Poncho de labor. Lana de oveja. Siglo XIX.
Largo: 160 cm / Ancho 157 cm. Col. E. P. Pereda*



Sañitrarükan makuñ

*Poncho de atar. Lana de oveja. Siglo XIX.
Largo: 172 cm / Ancho 155 cm. Col. E. P. Pereda*

todo su campo decorado con un cuadrículado en colores alternados blanco y negro, y en ocasiones rojos. Su nombre se debe a la similitud formal de sus motivos con los llamados “cubos” de azúcar, forma en que se comercializaba este producto a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Se dice, que por la sencillez de su estructura textil y sus motivos, constituía la primera prenda que la mujer casada le tejía a su esposo, al iniciar su vida en común.

Un gran dominio dentro de los ponchos *mapuche* lo constituyen los denominados *ñimin makuñ*. Su complejidad técnica y formal los convierten -al contrario de la *mantazucar*- en trabajo exclusivo de una maestra tejedora, ya que los dibujos realizados en tejido *ñimin*¹ implicaban un acabado conocimiento de las estructuras textiles. La mayor parte de las veces contienen representaciones de plantas y animales asociados a la fuerza y la energía masculina, como por ejemplo el Chilco (*Fuchsia magellanica*) y el Copigüe (*Lapageria rosea*). En ocasiones estas representaciones fitomorfas y zoomorfas se asocian con motivos como *praprawe* (laberinto escalonado) y otros elementos contruidos por el contraste entre la figura y el fondo. La densidad simbólica de este tipo de mantas es realmente notable, constituyendo una delicada expresión plástica y estética.

Otro dominio de ponchos tejidos por las maestras son los *trarükan makuñ*². En este tipo de prenda los diseños se realizan por la conocida técnica de *ikat* -utilizada en casi todo el mundo andino en épocas pre y post hispánicas- en donde los motivos se ejecutan por medio del teñido de los hilos de la urdimbre antes de ser tejida la pieza. Los motivos -especialmente *praprawe*- se distribuyen en el espacio tejido casi como verdaderas columnas que sostienen su estructura textil, combinando generalmente blanco y negro. Cuando la manta presenta tres de estas columnas se denomina *kulatrarükan makuñ*. Por el contrario, cuando la pieza presenta todo su espacio tejido cubierto de diseño se denomina *sañitrarü-*

¹ *Ñimin* : recoger. Se refiere a la acción de levantar determinados hilos para crear el diseño.

² *Traru* : atar. Se refiere al procedimiento de teñido de las urdimbres por amarras.

kan makuñ. Estas prendas tejidas son particularmente estimadas como ponchos de prestigio y status social, constituyendo una expresión de lujo y riqueza.

Por último se distinguen aquellos ponchos que además de los motivos producidos en técnica *ñi-min* o *trariün*, presenta listas de diferentes colores. Estas listas se denominan, *wirin* -camino que se despliega siguiendo la topografía del paisaje- y se disponen, la mayor parte de las veces, separando las *calles* con diseños, de la *pampa*, que es de un solo color. Estas combinaciones cromáticas, conocidas como *relmü* -arco iris- le otorgan a estas mantas un especial brillo y luminosidad, sobre todo por los marcados contrastes entre los rojos, verdes y anaranjados de las listas y los negros y blancos de los diseños.

LOS CHAÑÜNTUKU, EL ADORNO PARA EL APERO

“Los chiñai de los chañüntuku tienen que ser muy tupidos, torcido y largos, tan tupidos y largos que cuando uno los mira, tienen que parecer como la lluvia en la noche”.

(Testimonio de una maestra tejedora. Enero, 1993)

La tradición ecuestre de los habitantes de la pampa y de La Araucanía significó que el caballo se transformara en un referente de poder y riqueza. Así, las maestras tejedoras se vieron enfrentadas al desafío de crear y producir aquellos artefactos textiles que no solo resaltarán la condición de un hombre montado, sino que también lo ataviaran de acuerdo a su prestigio y linaje. De esta manera, aparecen una serie de prendas relacionadas al caballo y que constituyen lo que genéricamente se denominan los aperos o en ocasiones, el recado. Pellones, matras, y *chañüntuku* son así producidos por las tejedoras, fundamentalmente, como adorno ecuestre más que para cumplir una función específica.

De los artefactos tejidos para montar destacan especialmente los *chañüntuku*. En ocasiones considerados casi como verdaderos cobertores ecuestres por sus grandes dimensiones, estas prendas tejidas constituyen una muestra más del oficio y la habilidad de una maestra tejedora.

Se destacan dos aspectos estéticos y estructurales de los *chañüntuku*. Por una parte, son piezas donde ambas caras juegan un papel fundamental, ya que si observamos revés y derecho, podemos apreciar cómo se relacionan en la diferencia de su construcción y su aspecto. Por otra parte, la existencia de trozos de hilos -llamados *chiñai* en *mapudungun*- anudados en toda su superficie, u ocasionalmente solo en los bordes, constituye unos de sus rasgos principales que los define como un tipo de pellón. La calidad, largo, terminación y aspecto que presenten los flecos también definen la calidad e importancia de estas piezas. Un tipo muy frecuente son los pellones blancos o del color natural de la lana, en donde los *chiñai* presentan casi un aspecto de pelaje animal, ya que sobre la estructura que sirve de base -que también es del mismo color- se han anudado hebras de lana sin torcer y sin recortar. Otro tipo muy característico son los *kurü chañüntuku*, que presentan características similares al anterior pero después de tejidos, han sido teñidos de color negro o azul oscuro.

En otros casos los colores han pasado a jugar un rol expresivo, presentando variaciones cromáticas y composiciones plásticas realmente notables. Efectos cromáticos basados en contrastes y degradaciones, así como combinaciones y composiciones con figuras, listas y manchas le confieren a cada pieza brillos y luminosidades que la destacan como adorno.

Pero detengámonos en un efecto estético y plástico que resulta particularmente interesante. Hay ocasiones en que el eje central de la pieza también pasa a jugar un papel expresivo, segmentando el espacio tejido en dos partes por medio de una zona sin flecos. En ocasiones esta lista aparece conformada por una serie de colores que contrastan fuertemente con los colores de las zonas que tienen “flecos”.

Este efecto permite que la faz posterior del *chañüntuku* -el revés- se “asome” hacia su faz principal. De este modo, se reafirma la diferencia de construcción y aspecto de ambas caras, pero al mismo tiempo se las relaciona y conecta haciendo visible, para la exhibición y el adorno la faz interna, que siempre permanece oculta. Otra modalidad de hacer visible esta faz de un *chañüntuku* es por medio de la limitación de la zona con flecos. Así podemos observar que el borde del tejido que sirve de base y soporte a los hilos anudados, se asoma por el contorno de algunas piezas, mostrando las orillas, transformándose en un elemento estructural y plástico que reafirma y consolida el espacio tejido del *chañüntuku*.

Estos efectos estéticos y expresivos tienen una importancia trascendental que queda en evidencia en un testimonio de Else María Waag (1982:72), que relata cómo los indígenas del Neuquén, al encontrarse en algún camino con los malos espíritus *-wekufü-*, para espantarlos y protegerse les tiran los *chañüntuku* con la faz interior hacia arriba, y así lo derriban en el suelo. El poder de la prenda textil se proyecta así más allá de su condición de adorno, adquiriendo cualidades mágicas especiales.

De esta manera podemos apreciar las connotaciones sociales, estéticas y simbólicas, que esta especial prenda tejida presentaba en el mundo *mapuche* como adorno del hombre montado.

La tradición textil *mapuche* y el arte del tejido permanecen vigentes, tanto en Argentina como en Chile, porque expresan tradiciones y valores fundamentales para los *mapuche*, habitantes originarios de los territorios de las pampas y La Araucanía. El reconocimiento y valorización de este patrimonio textil como parte de una rica y variada expresión cultural, cuyas raíces se pierden en nuestro pasado prehispánico, constituye un deber para nuestra sociedad actual.