

La cofradía de las arañas. Mitos y ritos herméticos de las maestras textileras mapuches¹

The Brotherhood of Spiders: Hermetic Myths and Rites of Female Mapuche Textile Masters

Pedro Mege Rosso

Centro de Estudio Interculturales e Indígenas-CIIR, Pontificia Universidad
Católica de Chile. Santiago, Chile.

pmeger@uc.cl

Resumen

Analizamos material mítico central en la ideología de las maestras textileras y los ritos de iniciación al que son sometidas las aspirantes a maestras tejedoras mapuches. Tales mitos refieren a narrativas mitológicas fundacionales en relatos guardados por tejedoras consagradas, que explican las categorías basales sobre las que se construye su ideología, ya que, el mito establece el marco contextual y práctico tanto de los pasos performativos del ritual como del sistema categorial esencial que toda tejedora novata debe dominar. Las prácticas de la iniciación textil se recubren de una densa estética basada en el diseño de la tela de las arañas y de las mujeres; en texturas, colores, íconos y pliegues, cargados con significados de los mitos y ritos en una visualidad integral.

Palabras clave: mito, prácticas rituales, iniciación, estéticas textileras femeninas.

Abstract

We analyze central mythical material in the ideology of female mapuche textile masters and the initiation ritual that the aspirants to the title of textile master undertake. These myths refer to foundational mythical narratives that explain the key categories upon which the ideology of the female textile masters is built. The myth establishes the contextual and practical frame of the performative aspects of the ritual and the essential categorial system that every novice weaver must dominate. Likewise, textile initiation practices are coated by a thick aesthetics based in the spiders and women's web; textures, colors, icons and folds that visually complement the meaning of the myths and rites.

Keywords: myth, ritual practices, initiation, female textile aesthetics.

1 Este trabajo fue posible gracias al financiamiento CIIR- FONDAR, n° 1511006.

Dominios de pertinencia textil para iniciadas

Analizaremos relatos míticos, prácticas rituales, procesos de enseñanza y gestos asociados que se desarrollan en el dominio de lo femenino, en el ámbito particular de la iniciación y aprendizaje de las jóvenes futuras maestras tejedoras, entrenamiento que reciben para ser parte de la Cofradía Hermética de las Arañas. Así, estamos en presencia de varios relatos míticos relevantes en el que se combinan, como es de esperarse, categorías cognitivas paradigmáticas² (Tyler, Casson, D'Andrade), pero muy particularmente, un protocolo de iniciación de la futura tejedora en su preliminar categoría identitaria de hilandera aprendiz de maestra tejedora, de las *dzüwekafe*, la que a partir de la categorización ritual desplegará su estética y semiótica anclada en una palabra mítica y su agencia complementaria en rituales, procedimientos y prácticas del conocimiento de las maestras textileras.

Comenzaremos con un relato mítico *elemental*, agregándole o adosándole a sus partes otros relatos míticos *complementarios*, para explotar al relato en su máxima amplitud y profundidad, cubriendo todo el espectro transformacional de este.

Mito A: La bella doncella inepta y su protectora la araña habilosa

Un día una chiquilla lavaba mote en el río, llegó un viejo y se la robó; se la llevó pa' sus tierras. Se casó con la chiquilla. Dicen que le dijo: "Me voy pa' la Argentina, cuando vuelva yo, me tenís que tener toda esta lana hilá".

Se fue el hombre y la niña quedo llorando ¡cuándo sabía hilar! Llorando allegadita al fogón y en eso el *choñoiwe kuze*, (*koñoiwe kushe*³) fuego vieja, le habló: "No tenís para que afligirte tanto yo voy a llamar a *lalén kuze* (*Llallínkushe*) pa' que te ayude". Al ratito apareció, bajando por el fogón la Araña Vieja y de dijo a la chiquilla: "tienes que hacerlo como yo, mírame y aprenderás a hilar".

Así que pasaron los días, cuando llegó el hombre, las lanas estaban hiladas. *Lalén kuzé* (*Llallínkushe*) todas las noches fue a ayudar a la niña y juntas terminaron el trabajo" (Mariana Queupil cit. en Montecino 41).

Etnocategorías claves

Primero que nada, resulta indispensable precisar lo más finamente posible la semántica de los lexemas claves del relato, ya que confundirlos o mal entenderlos nos desvía de

² Los análisis cognitivos taxonómicos los presentaremos en cuadros esquemas, para no abusar de la paciencia del lector con tecnicismos de la etnosemántica.

³ Utilizaremos las denominaciones más frecuentes, entre paréntesis, de los conceptos transcritos por Montecino, seguramente hay variaciones fonéticas regionales.

su sentido crucial y estratégico para comprender la significación del ritual. Hemos traspasado del castellano al *chedzungún*,⁴ y es por eso que traduciremos algunos *conceptos claves* que nos orientarán en el sentido del mito, ejercicio de contra-traducción que creemos razonablemente legítimo.

Kütralwe: a) *we*, lugar; *kütral*, fuego. Lugar del fuego = fogón (Zúñiga 300-22).

Kütralwe: b) el hogar; esto es, hueco en el suelo de la casa donde se mantiene el fuego (de Augusta 114).

Llallín: Araña, tipo de araña benéfica (ver *supra*).

Kushe: “vieja” en su primera acepción, “anciana (mujer, valor cariñoso)” (Zúñiga 321); es la mujer primigenia, original en algún aspecto esencial, en este caso lo ultra originario femenino. Parece sospechosa la traducción por “vieja”; ¿podría ser alguien sin aspecto de vieja pero muy antigua? En alemán, tan *afín* al *chedzungún* por aglutinante y sintético por extensión, se nos ocurre una expresión: *Urspinne*, en donde el *Ur* rescata esa síntesis de original, primitivo y esencial y *Spinne*, la araña.

Koñiwe: útero (Zúñiga 311-20).

Kutri: vagina (Zúñiga 311-21).

Ngüdiñ: placenta (Zúñiga 307).

Koñiwe: vagina (de Augusta 101).

Küdiñ: útero (de Augusta 395) / placenta (de Augusta 109).

Kutri: *verenda mulieris* [vagina] (de Augusta 108).

Si en algo tratamos, bastante libremente, de establecer una significancia de los términos elegidos en *chedzungún*, estas serían *concauidades*, en el sentido lacaniano de la *concauidad*, en tanto envoltorio-contenedor de significantes (Lacan 149-73). En este caso, ardientes como el fogón y la vagina ambos cargados y contenedores de significación, íconos de la contención del calor materno. Diseccionemos el relato mítico y luego lo cargaremos de contenido.

Narrativa mitológica: *Llallínkushe* y la doncella inepta

1.0. “Un día una chiquilla”

1.1. Comienza el relato definiendo el escenario de la acción, “un día”; que sea de día es importante, ya que se va a tratar de un rapto. El relato identifica el día y no la noche,

⁴ *Chedzungún*: *che*, gente, la humanidad verdadera, nuestra gente, el nosotros; *dzungún*: la lengua de la gente. Suele ocuparse con mayor frecuencia la expresión *mapudzungún* para el mismo significado.

aclarando que no es un ser de la oscuridad el que actuará sobre la “chiquilla”, bastante presentes en este tipo de acciones violentas, más bien será un ser que soporta la luz solar.

1.2. La “chiquilla”

La “chiquilla” refiere a lo chico, la chica, muy joven; que luego en el relato se la llama explícitamente “niña”, es evidentemente una joven soltera y virgen, diríamos *doncella*, a quien se la adscribe en el relato intencionadamente a la categoría de /niña/.

1.3. “Lavaba mote en el río”

Lavar mote en el río es una tarea elemental que no requiere mayor conocimiento ni técnica, labor menor que se le asigna a las menos dotadas o, por lo general, más jóvenes. Los ríos “lavan”, hace mención a una *chiquilla lavadora*, en definitiva, podríamos decir, pura: *limpia*, casta y pura, pero no muy dotada aún. Su limitada aptitud es fundamental al relato mítico: no sabrá hilar, en circunstancias que toda chiquilla algo dotada a corta edad sabe hilar medianamente bien.

2.0. “Llegó un viejo y se la robó”

2.1. Suponemos que la expresión que uso la relatora fue *fúsha*, que significa *viejo*, pero también ancestral, grande y preeminente (de Augusta 54). Por tanto, es un hombre maduro, socialmente influyente y económicamente solvente. Lo imaginamos montado, sobre su caballo, y si viaja a la Argentina, un *caballero*. Viaje costoso y que supone intercambios transcorderianos, se requiere un capital importante.

2.2. El “robo”, *el rapto*, es una práctica reprobable pero aceptada bajo ciertas condiciones, sobre todo si el novio no tiene el beneplácito de los padres o es lo suficientemente poderoso y ambicioso.

3.0. “Se la llevó para sus tierras”

3.1. Es un hombre con tierras, lo que lo vuelve aceptable socialmente, políticamente influyente y poderoso.

3.2. El plural de “sus tierras”, hace mención a una territorialidad de pertenencia, algo más que un solo terreno, sino que, un lugar de adscripción de una identidad; lo que se llama un *lof* y un *rewe* (Faron 79-85).

4.0. “Se casó con la chiquilla”

4.1. Al casarse el viejo institucionaliza y legaliza su situación con la chiquilla. Eso supone deberes y obligaciones por ambas partes, para ambas familias; casarse supone

un ritual de pasaje de gran significación y alcance en sociedades como la mapuche, en donde el parentesco es parte estructurante de la sociedad en un sentido amplio, desde lo económico, lo político y a lo religioso.⁵ La chiquilla está protegida y obligada por las reglas del matrimonio. Para la mujer, el matrimonio es exogámico y patrilocal (Faron 94-9).

5.0. “Dicen que le dijo: ‘Me voy para la Argentina, cuando vuelva yo, me tienes que tener toda esta lana hilada’”

5.1. Viajar al *Puelmapu*, las regiones (*mapu*) de Oriente (*puel*), hoy Argentina, era un viaje casi obligado para un caballero, para el hombre montado. Las tierras argentinas eran de una enorme riqueza, principalmente en cuanto a ganado, y el ganado bovino y equino eran fuente e ícono⁶ de abundancia y prosperidad para los poderosos en el *mapu*. Para hacer el viaje al otro lado de la cordillera se necesitaba capital: caballos, mulas, equipamiento, provisiones, personal de apoyo. No cualquiera poseía los recursos suficientes para dicha expedición. El “viejo” del relato es evidentemente un hombre de recursos y de mundo. Todo lo que viene de Oriente, principalmente el sol, es positivamente valorado. Además, el beneficio económico y social del viaje era altamente apreciado en los planos social y económico, como en lo cultural, y poseía una alta valoración icónica vinculada al prestigio (Bello 45-101).

5.2. El deber de toda esposa es saber al menos hilar, es lo mínimo que se puede pedir. Seguramente el viejo le traerá algún regalo-don en retribución de Argentina, no cabe duda por el estricto protocolo de reciprocidades matrimoniales.⁷

6.0. “Se fue el hombre y la niña quedo llorando ¡cuándo sabía hilar!”

6.1. Queda en evidencia la ineptitud de la niña, y como toda niña inepta y desvalida, solo logra el quedar “llorando”. En muchos mitos mapuches las jóvenes esposas son notablemente ingeniosas y autosuficientes, inclusive pueden apelar a prácticas de hechicería contra sus esposos, o bien aliarse con las cuñadas y hermanas, o demás esposas contra el marido. Aparentemente, en este caso nuestra heroína aún no ha conseguido la alianza de sus pares femeninos.

5 La bibliografía antropológica al respecto es irrisantemente amplia, desde Lewis H. Morgan hasta nuestros días. No hay antropólogo eminente que no le haya dedicado algo de su tiempo, baste con decir que su más mínima referencia llenaría varias páginas.

6 Usamos el concepto en su más estricta acepción peirciana, quisiéramos decir símbolo, pero no queremos darle una connotación *profunda*.

7 Sobre la reciprocidad en el matrimonio, revisar desde L. H. Morgan hasta nuestros días.

7.0. “Llorando allegadita al fogón y en eso el koñoiwe kushe, fuego vieja, le habló”

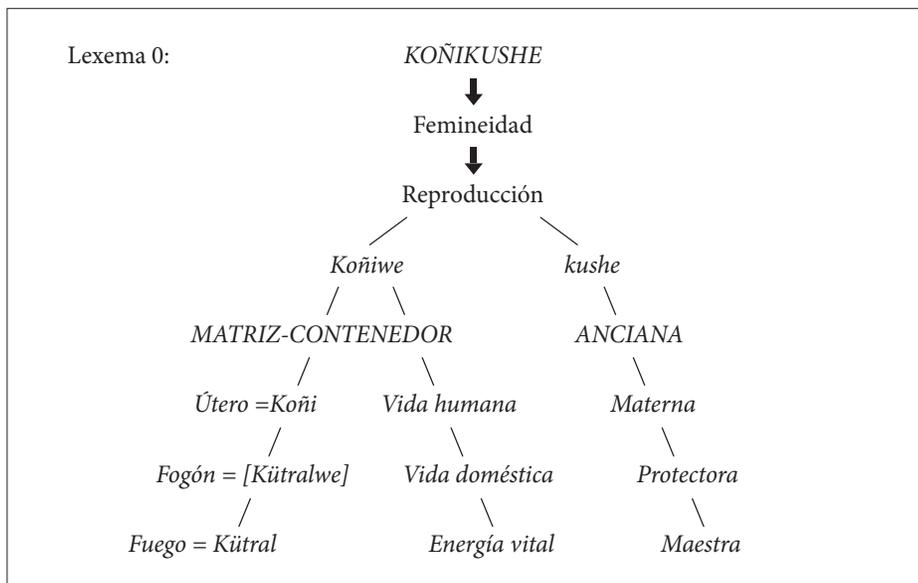
7.1. La chiquilla-niña llora apegadita al fogón, al *kütralwe*. El fogón es símbolo de la vida en el ámbito de lo doméstico, representado metonímicamente a la casa activa, la *ruka* (en función, desde la cocina-comida al calor-bienestar). El fogón es responsabilidad de la mujer, y es la simbolización de la mujer como índice. Una casa sin mujer, es decir muerta, se la llama una casa sin fuego, sin fogón. La chiquilla-niña se arrima a su intimidad femenina, a su círculo más estrecho, va en busca de lo femenino que la cobija y acoge, aquello que a la postre la rescatará.

7.2. “...y en eso el *koñoiwe kushe*, fuego-vieja, le habló”.

Sonia Montecino traduce (o quizás su informante le traduce) *koñoiwe kushe* como *fuego vieja*, provocándonos con ello una ambigüedad y una oscilación semántica en el significado. *Koñiwe* significa útero (de Augusta, Zúñiga). *Kushe* es claramente vieja, con las denotaciones y connotaciones de *fusha*, conforma en el esquema mitológico mapuche pares opuestos complementarios: *fusha/kushe*. El fuego se llama *kütral*, en la narrativa mapuche el fuego domesticado es el fogón de la *ruka*, y es al útero de la mujer primigenia, *kushe*, en donde la divinidad es el fogón y, a la vez, es el útero. Podemos sintetizarlo en la siguiente ecuación: [(Matiz de la vida en el hogar, *ruka* = fogón, *Kütralwe*) Û (matriz de vida de la mujer = útero:: *Küdiñ*)].

Koñiwe kushe es un significante y su paradigma de significaciones mitológicas es: fuego, fogón y útero; y correlativamente, la reproducción, la vida de lo doméstico y la energía vivificante de la mujer a su descendencia (Esquema 1).

Esquema 1. Semema: *Koñikushe*



La *Kushe*, la “Vieja”, en otras palabras, es lo femenino ancestral, originaria y esencial. En resumidas cuentas, sería la divinidad de lo femenino en sí, en su condición activa de protección, sabiduría, fertilidad y reproducción. *Koñoikushe* o *Koñikushe*, como preferimos llamarla nosotros, es la que escucha y acoge a nuestra heroína bajo su protección y consejo, es también la Vieja Madre. *Koñikushe* nos remarca y afirma el dominio de lo femenino en el relato. Todos los acontecimientos a futuro se desarrollarán desde la prevalencia y dominación de lo femenino, o dominado por las fuerzas de lo femenino,⁸ a pesar de y en resistencia a la *fuerza política* de lo masculino.

La chiquilla-niña, que aún no es mujer, está “allegadita” al fogón-útero, a *Kushe*; es potencialmente fertilidad y reproductora de la vida y creadora en el arte textil. Su iniciación en la maternidad y en el hilado-tejido constituyen una unidad de sentido y de realización personal. La crianza y el tejer son las dos caras de una moneda, cuna y telar, *kopilwe* y *witral*.

8.0. “koñoiwe kushe, fuego vieja, le habló: ‘No tienes para qué afligirte tanto yo voy a llamar a llallín kushe para que ayude’”

8.1. *Llallínkushe*, significa la vieja-primigenia araña (fig. 1), es la gran tejedora, la tejedora preeminente, la tejedora ancestral y originaria que, como toda gran tejedora, sabe hilar de igual manera. Ella le “ayudará” y sacará de su estado de aflicción a la chiquilla-niña. *Llallín* no es un lexema genérico de araña; según de Augusta, la especie está dividida en dos etnocategorías: “*Llallín*: arañas pequeñas y regulares; y *pallu*, las grandes picadoras” (de Augusta 35). Zúñiga, por su parte, nos refrenda dicha opinión, para él la “araña, llallín; araña venenosa *pallu*” (294). Es la araña inofensiva la que habita en lo doméstico, sin envenenar ni picar, es una colaboradora de lo doméstico, atrapa en su tela a los insectos molestos. De ahí que venga siempre de arriba al rescate –arriba en asociación a lo positivo, en oposición a lo abajo vinculado a lo negativo–, es la araña de tela.

Es importante destacar que la alianza entre las divinidades *kushe* no tendría que darse necesariamente, ya que en el dominio de lo femenino hay fuertes rivalidades. En este caso, ambas colaboran en el rescate de la heroína.

9.0. “Al ratito apareció, bajando por el fogón la Araña Vieja y le dijo a la chiquilla: ‘tienes que hacerlo como yo, mírame y aprenderás a hilar’”

9.1. Baja “por el fogón”, al ser invocada por *koñiwefucha* pasa por ella para manifestarse, viene desde arriba, y “baja”. Es una manifestación de lo femenino de arriba, de lo alto.

⁸ La traducción al castellano no ayuda en este sentido, debería ser *la fogón, la fuego y la útero*, para darnos un sentido claro de las propiedades sémicas de *Koñikushe*. Relativismo lingüístico, nos recordarían Benjamin, Lee Whorf y Edward Sapir. En *mapudzungún* la articulación de género no existe como afijo.

FIGURA 1



Lllallinkushe, imagen textil de la araña mítica. Fuente: Ramiro González.

A diferencia de *koñiwefucha* que es una divinidad de la superficie, de la tierra, son dos femeninos complementarios. De hecho, *Lllallinkushe* es portadora de los colores en otro mito que revisaremos, asociándose a la luz y a los colores, que siempre vienen de arriba, al menos los de valoración positiva.

9.2. El método de enseñanza de *Lllallinkushe* es típicamente mapuche: “tienes que hacerlo como yo, mírame...”. Siempre las niñas aprenden solo mirando, siempre las tejedoras se acuerdan que aprendieron solas, mirando a su abuela o madre a tejer, o hilar. En ese aprendizaje hay que poner máxima atención y dedicación: las maestras no dan tantas instrucciones ni imponen reglas explícitas, y si es que las dan, no tienen procedimientos estandarizados de enseñanza con didácticas explícitas, solo se deja observar, un dejarse observar que no es nada pasivo: controlan con los gestos y las miradas a las discípulas. Nos relata la maestra María Teresa Curaqueo que su mamá le dijo “que lo primero que se aprende es a hilar, a conocer la fibra, la lana” (66), y en base a su experiencia personal, nos refiere su afición entusiasta por tejer y aprender lo siguiente:

en esos tiempos me hicieron un huso para hilar. Eso me lo hizo mi mamá: agarró un palo, lo arregló con un cuchillo, le puso una tortera y dijo: ‘esta loca que hile, porque no se queda tranquila’, porque siempre andaba metida en los telares. Entonces empecé a hilar siendo chica, a los ocho o nueve años, a aprender el cuento de la vuelta que hay que darle al huso. Después más grandecita, empecé a conocer el proceso de la lana y mi mamá me enseñó cómo se lava un vellón. Desde la ovejita... te nombran una oveja y te dicen ‘ésa va a ser tuya y cuando se coseche la tú vas a tejer lo que quieras’ (70).

Así, *Llallíñkushe* ha partido por el principio con su “niña” inepta, algo tardía en su obligada labor, para que después se alce como maestra tejedora.

10. “*Así que pasaron los días, cuando llegó el hombre, las lanas estaban hiladas*”

10.1. Contra todo pronóstico, “cuando llegó el hombre, las lanas estaban hiladas”; librándose así la chiquilla-niña de ser devuelta a su *lof*, por lo menos. Y seguramente va a poder retribuir tranquilamente con su hilado los regalos-don que su marido le trae de Argentina. Los padres de la chiquilla-niña se han salvado de la vergüenza de recibir su hija de vuelta, con certeza ya mancillada, infamada.

11. “*Llallíñkushe todas las noches fue a ayudar a la niña y juntas terminaron el trabajo*”

11.1. Se nos cuenta, “todas las noches fue a ayudar a la niña”; la actividad de *Llallíñkushe* es nocturna, podemos decir lunar. La luna, *küyen*, es símbolo de lo femenino con su luz-energía-plateada y sus ciclos periódicos. El relato nos refuerza el contexto femenino al situar su actividad de lo femenino en la noche, ámbito de lo lunar.

11.2. Sorprende en el relato que *Llallíñkushe* “ayuda” a la chiquilla-niña, por lo que “juntas terminaron”. Hay una estrecha unión colaborativa entre ambas: no solo le enseña –lo que ya parece– sino que además, le ayuda a terminar su tarea. *Llallíñkushe* es una divinidad cercana y generosa hasta para con las ineptas. La muy exclusiva comunidad de las tejedoras no es especialmente caritativas con las jóvenes poco inteligentes y desaplicadas. ¿O será que frente a la prepotencia masculina lo femenino se agrupa para demostrar sus capacidades y voluntad de poder?

12. La noción de *Kuche* que atraviesa el relato mítico como lo primordial femenino, nos habla de una asociatividad de los diferentes dominios de la feminidad: casa, fogón, araña, tejedora, noche y luna, en el contexto del hogar, del calor de hogar: el fogón y la lana (Esquema 2).

Esquema 2. Estructura mítica: *Llallñkushe*.

I. ESTRUCTURA DISCURSIVA

a) Tiempo discursivo: pretérito

b) Espacios, lugares y actores:

	<i>Lo Masculino</i>	<i>Lo Femenino</i>
	Hombres	Mujeres
1. Actantes humanos:	Viejo [<i>Füsha</i>]	/ Chiquilla- niña
2. Espacios:	Río, orilla de río/ Casa - fogón → (<i>ruka</i> "Kütralwe")	
	Abierto-afuera [<u>exterior</u>] cerrado-adentro [<u>interior</u>]	
	Público / Privado	
3. Desplazamiento: Viaje: ORIENTE-PUELMAPU/Rapto exogámico: LOF PATRILOCAL		

II. ESTRUCTURA NARRATIVA

Acciones:

[Mecanismo Exogámico Patrilocal]

1° Acto: Viejo, *Fucha*: Roba, superordina / Chiquilla-niña: lava mote: subordinada
 Rapto = desintegración social → **alianza** → integración social = matrimonio



Mujer casada → hilandera tejedora

2° Acto: Trasquilar: *keditun* → corte = / hilar: *fiun* → giro

Vellones: *weke* = **inculto** /: *füu*, hilo → lana: *kal* = **cultivada**

3° Acto

Complejo divino



Kütralwe → acoge

Koñikushe → llama "hacia arriba"

Llallñkushe → baja acercándose

Viejo, *Fusha* → alejándose

Actividad diurna, solar, *antü*

/ Actividad nocturna, lunar, *küyen*.

Mito B: La mujer argenta de los cabellos de colores

Ellos dicen que apareció una mujer sola y enseñó a las viejas a tejer. Ellos siempre hablan de una mujer clara de cabellos de distintos colores... bayo, que les gusta mucho a los mapuche, que lucía entera de plata y se aparece no sé, en un árbol, un río. Es un personaje mítico. Es Llallíñkushe. Es una mujer que trae ese tipo de conocimiento y es como fuerza para los mapuches. Porque se menciona en las oraciones de los nguillatun. Esa mujer trajo el color, trajo el tejido y como que impregnó a las demás mujeres para que hicieran el trabajo. Entonces, por eso es como muy respetada, incluso en las oraciones donde se pide en los nguillatun, la invocan como fuerza sobrenatural. La fuerza de la mujer del color, que trajo el color (María Teresa Curaqueo 78).

Etnocategorías Claves

- Color: *Wirin* (de Augusta 75), vocablo asociado a los colores textiles, particularmente a las franjas de colores. Últimamente es un homónimo para escritura.
- Plata: *Liguen* (de Augusta 291), en estrecha asociación a la luna, su energía y periodicidad vital, la mujer *debe* cubrirse de plata.
- Tejer: *Dzúwékang* (de Augusta 371), práctica femenina y arte de las mujeres, encierra en sus formas más complejas códigos icónicos encriptados.
- Nguillatún*: El gran ritual congregacional mapuche, rogativa.⁹

Narrativa mitológica

A continuación, analizaremos la narración mitológica:

1. “Ellos dicen que apareció una mujer sola y enseñó a las viejas a tejer”

1.1. La aparición de la “mujer sola” se refiere a que no pertenece a ningún *lof* reconocible, lo que la vuelve particular e inquietante a la vez. Su condición asocial la inscribe fuera de lo normalmente humano. Como se verá más adelante, la soledad de la aparición está vinculada a lo sagrado, a la divinidad, a la esfera de lo *numinoso* (Otto 5-7). Al “enseñar a las viejas a tejer” se hace mención a que tejer es asunto de mujeres experimentadas, es decir, de experiencia y, de todas maneras, esposas, madres y abuelas:

9 Existe una amplísima literatura en relación con el *nguillatún*.

“viejas”. (Recordemos que, en el mito anterior, Mito A, la chiquilla-niña solo por estar casada tuvo el imperativo de hilar, primer paso del adiestramiento de una tejedora).

2.0. “Ellos siempre hablan de una mujer clara de cabellos de distintos colores... bayo, que les gusta mucho a los mapuche, que lucía entera de plata y se aparece no sé, en un árbol, un río”

2.1. “Ellos” son los mapuches, la gente. La “mujer clara” se vincula con las deidades de la luz (Mege, “Colores aquí” 251-52), que irradian luz, son translúcidos, su piel no es fosforescente, de los que brillan en la oscuridad. Ella brilla en el día, de ahí su vinculación a la vitalidad, a lo positivo. ¿Será su piel plateada? Quizás, de ahí su blancura, su claridad...

3.0. “De cabellos de distintos colores... bayo, que les gusta mucho a los mapuche”

3.1. “Cabellos” que se asocian a la fibra textil, con los cabellos se puede tejer, de hecho trenzas (de hecho, obligadas para el tocado), que es una de las estructuras textiles elementales y básicas, una de las primeras que realiza la aprendiz de tejedora en “distintos colores”, seguramente en la paleta de *colores básicos* de la textilera.

3.2. La narradora nos habla de “bayos” que es una etnocategoría de color referida a los caballos. El caballo bayo es *una* caballo de varios colores fuertemente contrastado, “que les gusta mucho a los mapuche”, indicación fundamental al gusto textil mapuche, colores fuertes y contrastados, ya que así se los mostró y enseñó la divinidad. Nos parece que no es gratuito que al pensar en una asociación de colores entre cabellos de la divinidad, entre otra posibilidad, se elija un color de caballo, animal que tiene una fuerte valoración positiva para los mapuches, al que le deben todo, todo lo regio. *Llallínkushe* se inscribe, o integra lo equino a su dominio, asociación inconsciente de la tejedora que no deja de ser significativa.

4.0. “Que lucía entera de plata y se aparece no sé, en un árbol, un río”

4.1. La plata es una clara asociación a la luz lunar y a sus propiedades fertilizantes y reguladora de los períodos hormonales y reproductivos de la mujer. La divinidad irradia luz lunar, energía femenina. Por último, “lucir entera de plata” es un signo de poder y privilegio dentro de la sociedad mapuche, cargándose esta de una presencia de la “distinción” (Bourdieu). Se puede “aparecer” –no es que venga de algún lugar o transite por algún camino dirigiéndose a algún lugar– en cualquier sitio improbable para una persona común y corriente como “en un árbol” o “un río”.

5.0. “Es un personaje mítico. Es Lllallíñkushe. Es una mujer que trae ese tipo de conocimiento y es como fuerza para los mapuches”

5.1. *Lllallíñkushe*, Vieja Araña Benévola (“mítico” como nos etiqueta la Maestra)¹⁰ es mujer que enseña, que conoce y transmite una energía una fuerza, es un conocimiento activo que moviliza el cuerpo y el espíritu. ¿Será este componente activo el *newen*, la fuerza, la potencia movilizadora el *newentun*? (Zúñiga 326).

6.0. “Esa mujer trajo el color, trajo el tejido y como que impregnó a las demás mujeres para que hicieran el trabajo”

6.1. Es fundamental entender la relación existente en el dominio textil, entre tejido y color, entre forma y contenido. El tejido es una estructura de orden matemático que alberga formas de geometría y topología; el color impregna esas formas, o el color es enmarcado en esas formas. Significantes de forma y color, que se integran a nivel de la significación. *Lllallíñkushe* es una maestra semióloga de las visualidades de los diseños, de sus figuras y colores. Es una lección que el etnólogo no debe olvidar, formas y colores son solidarios.

6.2. Se narra: “... y como impregnó a las demás mujeres para que hicieran el trabajo”, dice el relato que las “impregnó”, notable tropo, en ningún caso las obliga, las adiestra, las induce, las seduce, etc. La imagen nos habla de una penetración a lo sustancial, una esencia que se introduce en otra, lo hiper-femenino de *Lllallíñkushe* en lo femenino inacabado de las mujeres de antes, falta de sensibilidad a la luz y a las cosas.

6.3. ¿No trabajaban las mujeres antes de la revelación del *Lllallíñkushe*? O más bien no creaban, no poseían la habilidad técnica ni el conocimiento de las materias, formas y colores, en otras palabras, no eran *artistas*.

7.0. “Porque se menciona en las oraciones de los *nguillatun*”; “Entonces por eso es como muy respetada, incluso en las oraciones donde se pide en los *nguillatun*, la invocan como la fuerza sobrenatural.¹¹ La fuerza de la mujer del color, que trajo el color”

7.1. “Se menciona en las oraciones de los *nguillatun*”; “Entonces por eso es como muy respetada, incluso en las oraciones donde se pide en los *nguillatun*”. En la gran rogativa, *nguillatún* se hacen presentes las grandes divinidades del panteón mapuche. Resulta

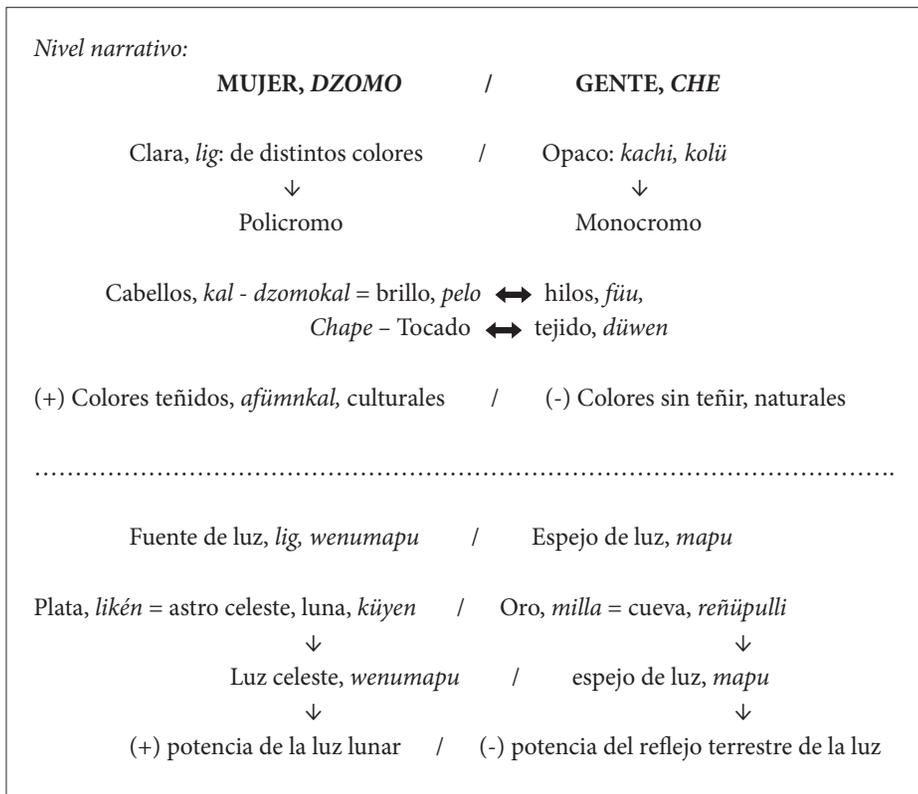
¹⁰ Bueno, nuevamente el etnólogo capturado en su propia nomenclatura, a que se referirá realmente la Maestra con “mítico”: sagrado, sobrenatural, religioso, inexistente, que sólo es significativo, o simbólico, o mítico como componente de un discurso mítico... Expresión que paraliza el análisis, guiño de mi Maestra a mi palabrería erudita.

¹¹ Segundo guiño al etnógrafo: “sobrenatural”, de nuevo, ¿que nos quiere decir la Maestra? ¿Se referirá a lo de otro mundo o la de otra cultura que está más allá de la comprensión del etnólogo?

interesante hacer notar la invocación a una divinidad exclusivamente femenina en un ritual que congrega a toda la comunidad, la importancia evidente de *Llallínkushe* queda comprobada al participar en el *nguillatún*, fiesta que aglutina y expresa mucho de los elementos aglutinadores de la mundovisión mapuche.

7.2. "... la invocan como fuerza sobrenatural. La fuerza de la mujer del color, que trajo el color". El *nguillatún* de manera importante es una fiesta de la luz. De hecho, se elige el verano para su realización, donde el sol está en su plena expresión. La utilización de las banderas, blanca, azul, amarilla, y eventualmente, la chilena que integra los colores clásicos sumándole el rojo, que es otro de los posibles, aunque no necesario en el ritual. Si *Llallínkushe* trajo el color a la humanidad y estos son simbólicamente tan relevantes en el *nguillatún*, su invocación parece obligada, sobre todo si es una divinidad de la "fuerza", de la luz, de la claridad y de los colores fuertemente contrastados (Esquema 3).

Esquema 3. Contenido mítico: *Llallínkushe*, la Vieja Araña Benévola de los colores



Rito de iniciación: la rogativa a la araña hiladora (relato)

Mi mamá tenía como 12 años, dice. Previo al inicio, dice que su mamá le hizo un ritual en el monte y la llevó frente a un koyán (peñín, roble) decía ella, que es un árbol... Koyán es el hualle (*Nothofagus obliqua*). Y ella dice que ahí sacaron una araña que hace un hilado, como una pequeña lanita así, y a través de un nguilatun sacaron esa lana y la amarraron en la mano a mi mamá, para que la niña fuera una buena trabajadora del textil (Testimonio María Teresa Curaqueo 63).

Y a propósito del diseño textil de la araña:

¿Es la casa de la araña? Tendría que ser... La araña es importante para las mujeres. Para que las niñas sean buenas para tejer, para hilar. Cuando chiquitita se le ponían pulseritas de tela de araña... Es lo único que sé relacionado con araña, llallin. Seguramente a mí me pusieron, no sé... Pero siempre, para que las niñas tuvieran habilidades con la lana... (Testimonio Juana Luisa Reimán, Puerto Saavedra, Invierno del 2014).

En un acto de *magia simpática*, las experimentadas tejedoras quieren traspasar las habilidades y conocimientos de la araña hiladora a la niña, que han aún no ha menstruado y es una futura tejedora que tendrá que alcanzar los atributos de la araña del bosque, no solo de hilar, sino que también de tejer.

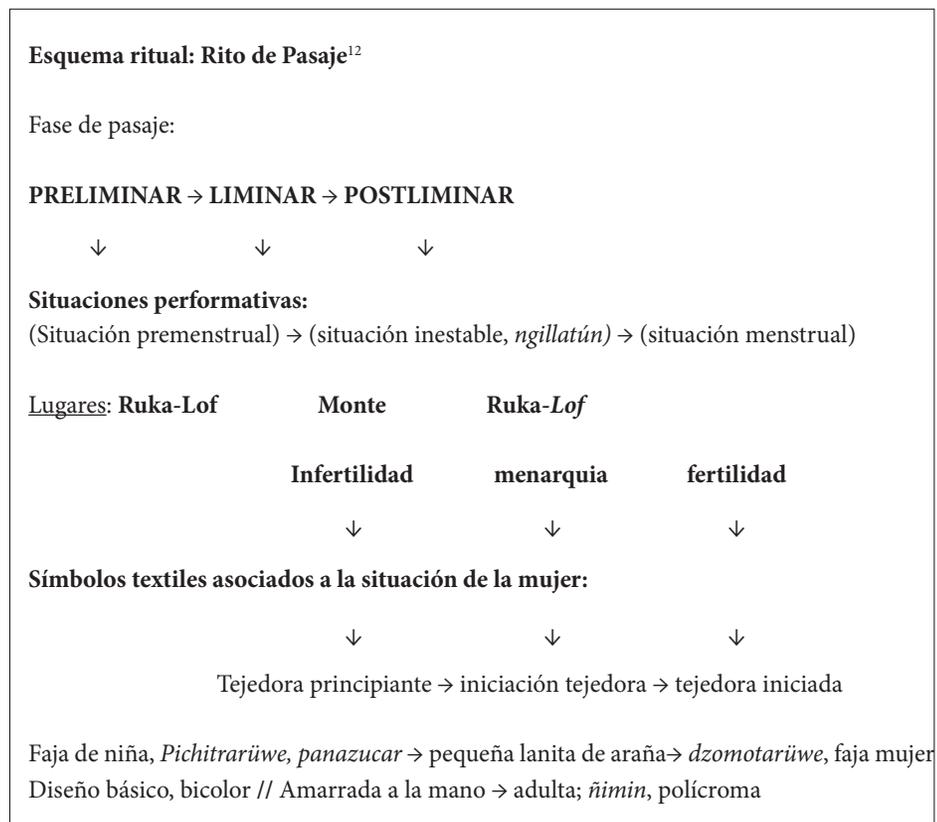
Al amarrarle a la mano la tela de araña, el significado del acto performativo es evidente, traspasarle a la niña la habilidad manual de tejer –que, por supuesto, no es una cuestión estrictamente técnica–, podríamos decir que la mano es *una* órgano *inteligente*, es nuestro órgano que exterioriza nuestra inteligencia. Es decir, la mano es hábil, pero también piensa o, más precisamente, es trasmisora del pensamiento. El tejido es tanto destreza técnica como inteligencia y conocimiento, el *rakiduam*. Margarita Alvarado nos aclara:

El trabajo de tejer en el mundo *mapuche* es un quehacer femenino. Todas las niñas aprenden a hilar y a tejer, pero solo aquellas que tiene *küme longko* –buena cabeza– recibirán las enseñanzas de la maestra tejedora, la *düwekake*, o *ñimife*. Esta maestra es la que conoce las técnicas del tejer, los secretos del teñido y el color y sobre todo, los misterios y significados de los símbolos que cada prenda debe tener, según quien la exhibirá” (“Araucanian Fashion” 42).

La niña usa textiles de acorde a su edad, sobre todo en relación a las fajas. Cuando se es niña se utiliza una pequeña faja o *pichitarüwe*, con diseños muy sencillos y por lo general bicolor, muchas veces hecha por la misma niña; cuando se pasa a la vida adulta se usa una gran faja con diseños complejos y gran variedad de colores. La faja de mujer, la *dzomotrarüwe*, realizada en doble faz de urdimbre utilizando la técnica del *ñimin*.

Al observar el textil, Juana Luisa nos ubica la araña en la casa, *ruka*, demostrando el carácter doméstico del habitar, que es puro dominio de lo femenino, analogía de espacios: mujeres de la casa y arañas de la casa. Hay aquí una unidad identitaria, una cierta complicidad de la intimidad de la casa (Esquema 4).

Esquema 4. *Llallínkushe Nguillatún*, rito iniciático de una tejedora



¹² Seguiremos el clásico esquema ritual propuesto por Arnold van Gennep.

La estética de la tela

La cuestión de la relación entre la estética
y el significado es compleja,
ya que la estética aparentemente tiene
que ver con el efecto del significado
en vez de su contenido *per se*.

Paul de Man, *La resistencia a la teoría*

Lo primero que hay que decir en relación a la tela, la materia procesada y significada, es develar su estrategia, “la estrategia de la araña, [...] consiste en la creación de una red resistente, elástica y adaptable. La telaraña no sólo debe sobrevivir al impacto de un insecto, sino también a una simple brisa” (Hoyos). Dualidad estética, entre ser muy resistente y a la vez elástica, tanto para la tela de las arañas como la de las mujeres. Siguiendo a Paul de Man, tiene la tela un *efecto* de ambigüedad de la delicadeza y resistencia sintetizados ambos en el tejido. Toda tela atrapa, es una red; cubre, es un tejido y significa en un espacio determinado, el espacio del telar; “en un espacio dado, se tiende una línea de arrastre y posteriormente se crean uno hilos que se entrecruzan, creando una estrella simple. Este anclaje exterior es la esencia de la telaraña” (Hoyos). Es la estética de “montar el telar”, de la urdimbre sobre los soportes del telar. Posteriormente “una serie de hilos complementan el primer armazón uniendo los puntos de cada filamento por los bordes exteriores, dando paso así a un círculo externo. Rápidamente la araña se desplaza al centro creando una serie de radios concéntricos” (Hoyos); de ese modo, la urdimbre está finalizada. La araña es una cazadora que atrapa, cubre y proyecta la muerte violenta; y está signada por una estética de la depredación. Es así como “la araña añade espirales auxiliares que reparte equitativamente por la telaraña, especialmente por el eje. Estos hilos son más resistentes y pegajosos. Finalmente, el artrópodo rellena los espacios vacíos con filamentos de captura muy elásticos. Lo importante es que cuando un insecto caiga en la red, la telaraña ceda pero no se rompa” (Hoyos). Esta es la metáfora de la trama, el entrecruce de los hilos. Además, la tejedora envuelve-atrapa con su textil, cubre y expresa la humanidad, la humanidad que es vestida y cubierta por varias capas de telas, ya que “la estética de la indumentaria *mapuche* se caracteriza y concreta por un encubrimiento casi total del cuerpo con diversas ‘capas’ de textiles que se superponen, vistiendo, ocultando y envolviendo el cuerpo en su condición de soporte” (Alvarado, “Araucanian Fashion” 44). Arañas y tejedoras atrapan y cubren creando una estética basada en la riqueza de la imagen, del ícono, de la sofisticación, de la *Kultur*, de la máxima civilidad mapuche.

Cada tela permite identificar con formas, colores e íconos un mensaje que guarda relación con el destinatario de la tela o su específico contexto de utilización. Es así como cada especie de araña tiene su propia estructura de telas, que va dirigida a una presa determinada. Por su parte, las tejedoras utilizan las formas en las estructuras de sus telas, los colores y los íconos para dirigírselos a *una* sujeto determinada.¹³ En definitiva, toda tela constituye una red que atrapa a una entidad-identidad.

Por último, hay que destacar que la estética del movimiento de las tejedoras, tanto humanas como animales, estriba en su rapidez y su precisión, en la exactitud de movimientos precisos y diestros. Hay una simetría de los pasos a seguir y su ejecución, la afinidad con el hilo y su dominio físico. Hay que observarlo en directo: ver tejer una araña y a una tejedora, con sentidos idénticos en los gestos y movimientos.

Linajes de tejedoras

Las tías tejían y estaba como prohibido ir a mirarlas
María Teresa Curaqueo

Una tejedora no tiene un dominio de todas las técnicas porque esto era un secreto familiar que se guardaba en forma celosa por cada persona. Uno no puede decir “yo me lanzo a aprender técnicas y me las sé todas”. Eso no es así, se guarda celosamente incluso el color. Si una familia lograba un color determinado que fuera muy aceptado, se guardaban el secreto de cómo se lograba. Eso se traspasaba solamente, eran cosas de entendidos. No cualquiera entra en los círculos de las tejedoras, es muy difícil entrar, cuando a una la consagran puede entrar y cuando no, las mismas viejitas te hacen el vacío, o sea no te pescan. No puedes entrar no más.

Muchos secretos, mucha información, cuando no quedan herederos y no hay quien enseñarle, no hay continuidad, se van a la tumba con su secreto. Ellas no están abiertas a enseñar porque son secretos de familia. Cada familia le fue dada, según ellos en forma como divina, un diseño, en este caso una técnica, un color, que ellos siguen cultivando porque todo esto tiene una explicación mística desde el punto de vista de los mapuche (Curaqueo 67-8).

Se heredan y se aprenden, por genética y enseñanza, habilidades y capacidades para formar una maestra tejedora:

13 Para una profundización del sentido de lo estético en el textil, revisar Margarita Alvarado Pérez, “La tradición textil mapuche”.

Me dicen que se trata de una tradición. Mi mamá recuerda como le enseñaron a ella. Dice que tuvieron un verdadero ritual cuando comenzó a aprender de su madre. Hicieron todos como una pequeña reunión de mujeres que sabían tejer, se juntaron un día en la casa, tomaron mate y todo el cuento. Y bueno hicieron como una pequeña rogativa entre ellas, donde declaraban a mi mamá como una tejedora más. O sea, como que dicen, “yo anuncio a la comunidad que vos vas a ser una tejedora más” (Curaqueo 63).

El consejo de las maestras tejedoras se reúne a “tomar mate y todo el asunto”. Ese “todo el asunto” se refiere seguramente a un acto de deliberación y evaluación de la candidata por parte de las mujeres expertas, alrededor del fogón y tomando mate en la *ruka*, centro del mundo femenino. Cabe consignar que la postulante apenas tenía ocho años, lo que habla de lo temprano que son descubiertas las condiciones de la futura maestra, y lo importante de ser detectada tempranamente, para someterla a un largo y arduo proceso de aprendizaje.

Recuerda la maestra tejedora que su abuela le habría dicho:

“vos vas a tener que ser una buena tejedora, como eres mujer, vas a tener que tejer para tu familia”, por eso le hicieron rogativa. Eso pasó y al tiempo a ella la oficializó. Allá cuando la oficializaron como tejedora, le enseñaron un tipo de tejido, en este caso el *ñimín*, que es una técnica de las *lama*. Esa es la primera que le enseñó a mi mamá (Curaqueo 66).

Es interesante hacer notar que a la principiante se le enseña la gran técnica iconográfica del *ñimin*, técnica en la que descansa el supremo valor textil, pero en su versión más simple, la *lama*, la que hemos traducido malamente como alfombra, pertenece al dominio de lo doméstico, al ámbito de lo femenino (Mege, *Arte textil* 46-9). Luego, cuando sea una tejedora experta y tenga la fuerza para trabajar en los grandes telares verticales, podrá tejer fajas y mantas de mucho mayor complejidad.

La divinidad de la práctica de las maestras tejedoras

¿Es la creación textil exclusivamente una inspiración de las tejedoras? Claramente no es así, como lo señala María Teresa Curaqueo: “Las abuelas soñaban con el tejido, las viejitas dicen que soñaban [...]. Antes soñaban los diseños, los colores y cómo hacerlo” (79). Los *peuma*, los sueños, son expresiones de lo numinoso, la divinidad utiliza este canal para comunicarse, en el se expresa su deseo, advertencia o indicación, que inspira a la maestra textilera en la conformación de su diseño. No es un arte privativo de la mujer, la mano de *Llallínkushe* interfiere en el tejido u otras divinidades inspiradoras. El arte de tejer es una cosa de maestras y de diosas.

Agradecimiento

Primero agradezco las enseñanzas y paciencia de mis maestras Juana Luisa Reimán y de María Teresa Curaqueo; lo poco que sé de textiles se lo debo a ellas. A Sonia Montecino y Margarita Calfío por sus notables registros, también a la experta Florencia Aninat por su entusiasmo y energía; por último, a Margarita Alvarado Pérez por sus correcciones y constante estímulo a no cejar.

Referencias

- Alvarado, Margarita. "Recursos y procedimientos expresivos en el universo textil mapuche. Una estética para el adorno". *Boletín del Comité Nacional de Conservación Textil* 3 (1988). 43-55. Impreso.
- . "La tradición textil mapuche y el arte del tejido". *Catálogo 26: Muestra Nacional de Artesanía Tradicional*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1999. 5-6. Impreso.
- . "El esplendor del adorno. El poncho y el chañuntuku". *Hijos del Viento. Arte de los pueblos del sur siglo XIX*. Buenos Aires: PROA, 2001. 50-54. Impreso.
- . "Araucanian Fashion. Estéticas del vestir en la indumentaria mapuche". *Multiverso. Revista Intercultural* 3 (2006). 40-44. Impreso.
- Augusta, Félix de. *Diccionario Mapuche/Español, Español/Mapuche*. Santiago de Chile: Ediciones Séneca, 1989. Impreso.
- Bello, Álvaro. *Nampülkafe: El viaje de los mapuches de la Araucanía a las pampas argentinas*. Temuco: Ediciones Universidad Católica de Temuco, 2011. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. México: Aguilar/Taurus, 2002.
- Casson, Robert W. *Language, Culture and Cognition*. New York: Macmillan Publishing, 1981. Impreso.
- Curaqueo, María Teresa. "Nací para tejer". *Voces mapuches*. Eds. Carlos Aldunate y Leonel Lienlaf. Santiago de Chile: Ediciones Museo Chileno de Arte Precolombino, 2002. Impreso.
- D'Andrade, Roy. *The Development of Cognitive Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Impreso.
- Faron, Louis. *Los Mapuches. Su estructura social*. México DF: Ediciones Instituto Indígena Interamericano, 1969. Impreso.
- Hoyos, Marina. "Reseña: Filosofía de la tela de araña o estrategia del diseño". *Thecreativeriot* <<http://www.thecreateriot.com/resena-filosofia-de-la-telarana-o-estrategia-del-diseno/>>. Fecha de ingreso: 20 de noviembre de 2014. Web.
- Lacan, Jacques. *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.

- Man, Paul de. *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor, 1990. Impreso.
- Mege, Pedro. "Colores aquí. Simbología mapuche del color" *El lenguaje de los dioses*. Buenos Aires: Biblos, 2004. 247-257. Impreso.
- . *Arte textil mapuche*. Santiago de Chile: Ediciones Ministerio de Educación/Museo Chileno de Arte Precolombino, 1990. Impreso.
- Montecino, Sonia. *Mujeres de la tierra*. Santiago de Chile: CEM-PENCI, 1984. Impreso.
- Otto, Rudolf. *Das Heilige*. München: Verlag C. H. Beck, 1963. Impreso.
- Tyler, Stephen. *Cognitive Anthropology*. New York: Holt Rinehart and Winston, 1969. Impreso.
- Van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza, 2008. Impreso.
- Zúñiga, Fernando. *Mapudungun. El Habla mapuche*. Santiago de Chile: Ediciones Centro de Estudios Públicos, 2006. Impreso.

Recibido: 20 marzo 2017
Aceptado: 20 septiembre 2017