



UNIVERSIDAD DE CONCEPCION  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE  
PROGRAMA DE MAGISTER EN ARTE Y PATRIMONIO

**EI WITXAL ÑIMIN COMO PATRIMONIO CULTURAL Y RETORNO  
A LA MEMORIA ANCESTRAL**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE  
MAGISTER EN ARTE Y PATRIMONIO



DIRECTOR/A DE LA TESIS: Noelia Carrasco Henríquez  
CO-DIRECTOR/A DE LA TESIS: Francisco Huichaqueo Pérez  
CANDIDATO/A: Marcela Riquelme Huitraiqueo

CONCEPCION, ENERO DE 2022

A las descendientes de *kushe llalin*  
y la memoria de sus hebras.



## INDICE DE IMÁGENES

	<b>Pág.</b>
Fig.1. “Epew de Juan Huitraiqueo Witxanalwe”. Huitraiqueo Marcela. 2019.....	32
Fig.2. “Epew de Blanca Neculqueo, Chumpall”. Huitraiqueo Marcela. 2019.....	33
Fig.3. Ñimin Yalin (Araña).....	76
Fig.4. Ñimin Lucutuwe.....	77
Fig.5. Relación entre museo y comunidad, según las observaciones de las tejedoras participantes.....	85



## INDICE

	Pág.
<b>RESUMEN</b> .....	6
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	7
<b>1. PROBLEMATIZACIÓN</b>	
1.1. <i>Witxal ñimin</i> , museo y memoria.....	10
<b>2. MARCO DE ANTECEDENTES</b>	
2.1. Introducción a la textilería Mapuche y su relación con la arqueología.....	18
2.2. El color en el textil Mapuche.....	27
2.3. Ñimin.....	34
2.4. El textil como documento de memoria.....	40
<b>3. MARCO TEÓRICO</b>	
3.1. Museo y comunidad.....	45
3.2. Epistemologías ancestrales.....	51
3.3. Formas de creación y la descolonización de los discursos museales.....	56
<b>4. MARCO METODOLÓGICO</b>	
4.1. Preguntas de investigación.....	62
4.2. Objetivos.....	63
4.3. Participantes .....	64
4.4. Proceso.....	65

## 5. RESULTADOS

5.1. El <i>witxal ñimin</i> como herencia.....	67
5.2. Heredando los saberes ancestrales.....	71
5.3. El <i>ñimin</i> y su significado.....	73
5.4. El <i>witxal ñimin</i> en el museo.....	79

## 6. DISCUSIÓN

6.1. El <i>ngerren</i> y su espiritualidad.....	87
6.2. El <i>witxal ñimin</i> para las tejedoras y la problematización ante el museo.....	90

7. CONCLUSIONES.....	95
----------------------	----

BIBLIOGRAFÍA.....	98
-------------------	----

ANEXOS.....	100
-------------	-----



## Resumen

Desde tiempos remotos, el *witxal ñimin* se ha conformado por ser una técnica compleja que ha buscado vestir y connotar a la comunidad ancestral Mapuche de dotaciones simbólicas, demarcando a una persona —social y espiritualmente—. Su composición matemática, se interrelaciona con la sensibilidad de la mujer tejedora, siendo aquello una simbiosis entre la perfección, lo espiritual y también lo femenino.

Con el nacimiento del discurso museal, el *witxal ñimin* fue conducido como parte de la exhibición de los distintos museos del territorio, existiendo las prendas textiles; clasificadas, numeradas y exhibidas en vitrinas superficiales.

La traslucidez de aquella permanente exhibición y la implementación del discurso museal, han promovido la fisura interrumpida del *witxal ñimin* y su memoria, forjando un vacío, fomentado por la ausencia de la comunidad tejedora, en el silenciamiento de un discurso *intercultural institucionalizado*.

Palabras claves:

*Witxal Ñimin*, discurso museal, tejedora, memoria.

“Esta investigación ha sido realizada con la utilización del grafemario *Azumchefe*”.

## Introducción

En el pueblo Mapuche, la práctica del *ngeren* es protagonizada por la mujer, un quehacer que unifica, relaciona y se fortalece en esta singular comunidad, construida en la compañía y destreza, de quienes han aprendido este oficio, a través, del traspaso generacional o bien, como un encuentro con la ancestralidad. Se trata de una práctica compuesta por impresionantes dibujos iconográficos llamados *ñimin*, que representan una parte de la memoria de aquel territorio donde la tejedora habita, esta memoria no solo se relaciona con la naturaleza física, sino que, además, alude a la memoria espiritual que la comunidad *Mapuche* posee y le entrega. Los textiles, como lo manifiestan las *ngerekafe*<sup>1</sup>, guardan enseñanzas y experiencias. La manera en que se crea este lenguaje, tiene que ver con el posicionamiento geográfico donde la tejedora nace, su entorno natural y espiritual, como también, las características de la persona portadora, conformando de este modo el “saber ancestral”.

Hoy, numerables prendas son exhibidas en distintos museos de Chile, como parte de los discursos museísticos, con una visión general, basada en el eurocentrismo del conocimiento, donde los textiles, son expuestos superficialmente. Etiquetados según su tiempo histórico, pero sin la relevancia de los “saberes” que lo componen, ocasionando un vacío y el silenciamiento de las memorias de las prendas, donde la interculturalidad institucionalizada, será una de las veladuras interpuestas entre *museo y comunidad*.

De este modo, el presente escrito, busca enunciar los planteamientos de la comunidad tejedora, en un puente intercultural, que entregue reflexiones, sobre las experiencias en los espacios museísticos y el cómo se percibe la exposición de esta labor ancestral. De

---

<sup>1</sup> Tejedora Mapuche.

esta manera, será la misma comunidad tejedora, quienes fundamenten la posición que debe tener el *witxal ñimin* en estos espacios, donde, lo primordial será revitalizar el equilibrio, entre el textil y su memoria.





## **CAPITULO I**

### **PROBLEMATIZACIÓN**



### **1.1. *Witxal ñimin*, museo y memoria.**

El museo es concebido como un espacio cultural, cuya museología se centró en un primer momento, en la presentación o mas bien, la representación histórica de una nación, posteriormente, este espacio se definiría como; “Una «Institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad que adquiere, conserva, comunica y presenta con fines de estudio, educación y deleite testimonios materiales del hombre y su medio.»” (Hernández, 1992).

Con el tiempo la definición de museo ha ido cambiando, de acorde a una sociedad hegemónica en constante expansión y evolución, la existencia de este espacio ha dejado su individualización para concebirse como un lugar comunitario y abierto a las inquietudes e intereses de las diversas comunidades.

El interés inicial del museo centrado sobre el objeto se va desplazando hacia la comunidad, público, usuario, etc. Este fenómeno ha dado origen a lo que para algunos constituye la nueva Museología, de difícil definición, pero que podríamos concretar como un conjunto de movimientos cuya idea principal es el museo visto como ente social y adaptado, por tanto, a las necesidades de una sociedad en rápida mutación. Desde este punto de vista, se ha intentado desarrollar un museo vivo, participativo, que se define por el contacto directo entre el público y los objetos mantenidos en su contexto. Es la concepción extensiva del Patrimonio, que hace el Museo de sus propios muros. (Hernández, 1992).

De acuerdo a este pensamiento, nos situamos ante la crisis del discurso museal en Chile, donde, espacios como el Museo histórico Nacional o el Museo de Arte Precolombino, no representan la identidad, de las comunidades ancestrales *Mapuche*.

Puesto que, sus discursos, rememoran una historia basada en la usurpación y desentierro de los objetos/memoria del pueblo y donde, su constante exhibición genera irrevocables tensiones.

Las dinámicas museales en Chile, en relación al pueblo *Mapuche*, se comenzaron a solidificar a partir de la segunda mitad del siglo XIX, con la aparición de las primeras fotografías tomadas en blanco y negro, por tres destacados fotógrafos etnógrafos de la época; Christian Enrique Valck, Gustavo Milet Ramírez y Obder Heffer Bissett, quienes crearon una importante corriente de concebir al “sujeto” *Mapuche* desde una estética particularmente exótica y excluyente.

La mayoría de estas fotografías que se han difundido más allá de su particular contexto, han trascendido hacia el terreno de la imaginación, instalándose como presencia más o menos activa en nuestra consciencia. Siendo creaciones y representaciones iconográficas producidas en un momento específico, han entrado a formar parte de nuestro imaginario pasando a constituir verdaderos paradigmas iconográficos de “lo mapuche”. (Alvarado, 2001).

La importancia de este imaginario visual, es que ha servido como un archivo básico para “representar” a las comunidades *Mapuche*, en el contexto de museo. Siendo estas fotografías, una fiel identificación de un espacio congelado en el tiempo, donde, el pueblo *Mapuche*, se continua impositivamente definiendo, a través de, una particular estética y desde un particular momento histórico, acompañado, además, de las diversas clasificaciones de objetos devenidos de un tiempo en *pasado*.

Esta idealización se ha posicionado como un importante eslabón en el montaje, cultural social, político y estético sobre la comunidad *Mapuche*. Para ello se han utilizado

recursos que sobrecargan la identidad de las personas, con definitivos rasgos, dando cabida a concepciones, tales como; el “*Mapuchometro*” (Cayuqueo 2012) una escala que nace a partir de la discriminación y cuestionamientos hacia la identidad *Mapuche*, la cual, necesariamente para un cierto grupo de personas, se debe cumplir con características específicas para así autodefinirse como “*Mapuche*”.

El eurocentrismo con el cual son guiados los discursos museales en Chile, decanta de la fundación del primer museo nacional, y su apertura, se basa en el nacionalismo y la “única cultura”;

“En septiembre de 1830 se firmó el contrato entre el Gobierno, representado por el Ministro Portales, y don Claudio Gay, quién inició de inmediato la gigantesca labor que dio origen a nuestro primer Museo...”. El Museo Nacional será el escenario patrimonial en el cual se puede visualizar la concreción de la política cultural del Estado nacional chileno, “para poder ejercer la soberanía y en el marco de la ideología ilustrada imperante, las elites y los nacientes estados se dieron a la tarea de construir una nación de ciudadanos, vale decir, una nación cuyos miembros debían estar unidos por una sola cultura y por un conjunto de creencias, valores y tradiciones compartidas”. (Alegría, 2004).

De esta manera, la condicionante de la museología en Chile, se dirigió a crear espacios cerrados, cuyos profesionales, son quienes determinan los recorridos visuales y discursivos del establecimiento, predominando una corriente nacionalista y una marcada interculturalidad institucionalizada. Ello se debe a que, la participación de las comunidades se limita a servir al museo, más que a ser partícipe de él.

Estos acontecimientos, responden a las jerarquías culturales, pregonadas por el Estado chileno, y por el forjamiento de un patrimonio único y para todos, invalidando la presencia de “otredades” en una inclusión intercultural real.

La producción del conocimiento ha sido parte constitutiva del debate en las ciencias sociales: ¿quién o quiénes son los productores del conocimiento?, ¿dónde se valida y por quienes este conocimiento?, son interrogantes que nos asaltan a la hora de enfrentar el tema de la(s) cultura(s). Estos interrogantes en muchas ocasiones se tiñen de las visiones que, desde la racionalidad moderna marcada por un pensamiento occidentalizante, crean un velo lo suficientemente denso como para impedir el reconocimiento de otras lógicas y otras maneras de ver, sentir y asumir el mundo. (Albán, 2006).

Estas otras lógicas de “sentir y asumir el mundo” de las cuales habla Adolfo Albán, son precisamente aquellas sensibles emociones que nos introducen a la cosmovisión *Mapuche*, donde los objetos están conectados, con su funcionalidad, pero además con el territorio. Un territorio con memoria, donde el pasado es futuro, y donde las comunidades avanzan (avanzamos) hacia aquella ancestralidad. De esta manera, los objetos no son solo eso, son depósitos de conocimientos, contenedores de sabiduría realizados con el fin de servir, pero también con el motivo de ser escuchados.

Nos revela que la actividad productiva es un hecho sagrado y no solamente terrenal; involucra intercambios con las deidades y no solo intercambios entre humanos. Porque son los nudos sagrados de la tierra quienes propician la posibilidad de articular vastos espacios productivos por medio de la celebración ritual de la abundancia y la

felicidad colectiva, o la conjura ritual de la escases y la crisis. (Rivera Cusicanqui, 2018).

Estas sensibilidades anidan en los objetos exhibidos en los museos; *chemamull* y *rewe*, destinados a cumplir un rol espiritual en el territorio. *Metawe* y cestas, elaboradas con la funcionalidad de alimentar, guardar o transportar semillas y frutas, entre otras cosas, pero también para ser utilizados en ritos ceremoniales como el *Nguillatun*. Rocas modeladas para entregar *newen* a su portador/a. El *retxan* (plata) para caracterizar, contar historias y anuncios. Y finalmente, el *witxal ñimin*; prendas cromáticas, elaboradas desde la conversación con los árboles que tiñen la fibra, para vestir a la comunidad, a sus representantes como el *Lonko* y el *Werken*, y los que habitan también el mundo espiritual como el/la *Machi*. Un oficio de comunidades femeninas, de voces que se traspasan de generación en generación, entramando los *ñimin* más antiguos, cuyos episodios narran más que acontecimientos —es allí donde se hilan las conexiones con otras vidas—.

El mundo creativo del pueblo *Mapuche* es llevado a cabo de una manera muy sensible. Cada oficio está relacionado con la persona, su cuerpo, pero sobre todo su espíritu. Aquella sincronía es la que conduce al “creador/a” a escuchar y aprender de sus sueños, donde la creatividad emerge para anunciar un nuevo diseño, o una nueva elaboración, basada en el mensaje entregado de aquel místico momento. Una sensibilidad compartida por otros pueblos originarios del *Abya yala*, tal como, la comunidad *Maya*;

Crear con armonía (...) es haber comprendido el sentir profundo de su filosofía, cuyo fundamento es espiritual y científico. Para nuestros ancestros, y para muchos de nuestros abuelos, el arte corresponde a una madurez espiritual alcanzada; una

manifestación integral, una experiencia mística que revela, en cierta manera, la verdad de una época. El arte es, esa conjunción sublime del sentir, intuir, pensar, crear en relación con el origen, con el “Todo”. (Ruk'u'x, 2014).

Es así como también en el pueblo *Mapuche* las creatividades se manifiestan. Las prendas y objetos exhibidos en los museos son más que su apreciación y su tiempo histórico, se conforman en un contexto espiritual, donde las comunidades encuentran equilibrio. La falta de inclusión y participación en la exhibición de un patrimonio vivo para las comunidades *Mapuche*, ha significado el rechazo y enfado de muchos creadores que continúan practicando y heredando estos saberes. El *witxal ñimin*, en esta investigación, se conduce como un ejemplo de exhibición y problematización entre museo y comunidad, puesto que interpela el discurso museal para entregar cabida a los sentires y pensamientos de las mujeres tejedoras, a sus apreciaciones en relación a como perciben el espacio museo y la escucha de sus palabras, para entregar proposiciones interculturales reales, basadas en el respeto, los saberes ancestrales y sobre todo el equilibrio.

El museo es un ente necesariamente, en constante cambio, su transformación radica en la diversidad como motor impulsor. Entonces;

Desde esta perspectiva, las implicaciones de la relación global-local y local-local se deben discutir también en el plano de lo epistémico, en tanto que la construcción de conocimientos desde el lugar y sus posibilidades de inserción en lo global generan tensiones pero también posibilidades de incorporar, en una dimensión transnacional, lo que los pueblos, comunidades, grupos llamados minoritarios y en general todos aquellos excluidos y marginalizados están produciendo y proponiéndole al mundo,

desde sus particularidades, pero también desde sus alternativas al sistema mundo colonial globalizado. (Albán, 2006).

De esta manera, la comunidad *Mapuche* tejedora, protagonizada por las mujeres, propone la inserción del *witxal ñimin* en el discurso museal, como una ejemplaridad de “intercultural no institucionalizada”, donde priman aspectos, antes no considerados, tal como; *la cosmovisión y su implicancia espiritual; la comunidad y su relación territorial y los saberes epistemológicos como un puente de equilibrio.*





## **CAPITULO II**

### **MARCO DE ANTECEDENTES**



## 2.1. Introducción a la textilera Mapuche y su relación con la arqueología.

Desde los hallazgos textiles del Vergel (1.436 d.c) se da cuenta de una temprana labor de tramas complejas, constituida en distintas piezas encontradas en tumbas o *eltun* de la época. (Alboyanco IX Región). Este primer encuentro devela el *witxal ñimin*, desde la fibra de un camélido extinto, donde el urdimiento de la lana confeccionó las primeras piezas que hablarían de memoria.

Estas antiguas confecciones, provenientes en su mayoría de entierros ceremoniales, ha puesto en cuestión dos contrarias corrientes de pensamiento; el *feyetün* o espiritualidad del pueblo *Mapuche* y las metodologías de la arqueología o la ciencia. Esto se debe, a que es probable, que los hallazgos que fueron descubiertos intencionadamente para indagar sobre la historia pasada e hilar el presente desde la colonialidad, hallan fomentado el desentierro indiscriminado de lugares fúnebres y sagrados como los *eltun*. En ellos se recogieron, numerables vasijas, platería, textil y otros objetos, que hoy forman parte de colecciones museales y privadas, que provienen de la profanación de estas tumbas, producto de una corriente de pensamiento eurocentrista. Patricia Ayala, arqueóloga chilena se refiere a esta situación de manera reflexiva:

“La arqueología (...) continúa reproduciendo relaciones coloniales de dominación, aunque ya no desde la negación y exclusión sino desde la inclusión. Su poder y autoridad como discurso experto en la construcción, autenticación y legitimación de identidades -étnicas y nacionales- no sólo no ha cambiado de lugar sino que se ha fortalecido”. (Ayala, 2014) .

De esta manera, es apreciable como la arqueología ha evolucionado su discurso, "incluyendo" en el presente, a las comunidades originarias para promover el trabajo de campo y la excavación de sus lugares sagrados.

El monopolio de los enfoques culturalista y positivista en la arqueología chilena, a partir de los cuales no sólo se interpreta la "cultura material" sino que se genera una visión y división del mundo social en el cual se desarrolla esta disciplina. Las repercusiones de la autoridad que ejercen estas corrientes teóricas en el campo arqueológico, se han traducido en una visión esencializada de las diferencias culturales promovidas, producidas y gestionadas por el multiculturalismo. Así como se observan en la reafirmación de la científicidad de la arqueología a través del refinamiento metodológico y tecnológico para estudiar/ producir/legitimar el pasado, la cultura y el territorio de las poblaciones indígenas. (Ayala, 2014).

La fibra se compone como una prenda social, ceremonial y espiritual. La arqueología conduce dataciones que sugieren la descripción técnica y contextual de un territorio reconocido según los hallazgos descubiertos. Se infiere desde el análisis de las piezas la destreza con las cuáles fueron confeccionadas, su trama y su complejidad, apreciaciones estéticas y depósitos de inspiración en la temprana cestería como madre del textil. A partir de allí, también se estudia, la similitud con otros pueblos originarios en la labor tejedora y la necesidad de comprender un quehacer evolucionado.

Este quehacer responde a una belleza ágil, a una relación práctica, pero también a una labor cuya complejidad son más que anudaciones y patrones. —El *witxal ñimin*—, involucra una estrecha relación de observar la espiritualidad desde el oficio y las manos de una tejedora, atravesando la comprensión del universo para la comunidad *Mapuche*,

su relación con la naturaleza y sus manifestaciones sociales y políticas. Por ello, es una actividad que, demanda memorias antiguas, renovadas y fortalecidas; historias, sueños y develaciones. Tales apreciaciones, no corresponden a aquel estudio minucioso que ciencias como la arqueología desarrollan, puesto que la indagación de querer adivinar el uso de lo encontrado, acalla los testimonios, de las comunidades que aún viven. Entonces;

La noción de cultura/ patrimonio que se genera y legitima en estos contextos tiene la ventaja de fijar la cultura, materializarla, monumentalizarla, naturalizarla y restringirla sólo a lo que “la gente hace”, así como a lo que es “declarado” como tal a través de un acto de nombramiento -legal que recae en el poder y autoridad del Estado. (Ayala, 2014).

De esta manera, las piezas textiles son patrimonializadas desde instituciones, como el museo, para componerse en un contexto histórico determinado, como objetos coleccionables. Desestimando su importancia, como documento de memoria. La patrimonialización, de los museos opera “(...) como el mecanismo de apropiación, construcción, autenticación y legitimación de la diversidad cultural a favor de la historia del Estado-nación”. (Ayala, 2014) En dicha instancia, los arqueólogos cumplen un papel fundamental, en la clasificación, interpretación y homogeneización de objetos y sitios arqueológicos. Esto ha conllevado una vinculación casi nula entre pueblos originarios e instituciones museales, puesto que, la exhibición de las piezas ancestrales y los discursos maquillados, genera en muchos casos, un rechazo evidente de parte de las comunidades.

En un país neoliberal como Chile, se incentiva las políticas culturales indígenas desde la intención mercantilista, donde, el mismo exotismo exhibido en los discursos museales del país, es promovido desde el alero patrimonial en un falso proceso de empoderamiento otorgado a las comunidades originarias. Allí, el turismo folclórico, que busca destacar desde una mirada exótica, las tradiciones y formas de vida de las comunidades *Mapuche*, juega un importante rol en la concepción contemporánea del patrimonio cultural. De esta manera, podemos comprender que, la incesante presión de las ayudas estatales, hacia comunidades indígenas, busca la explotación económica de tradiciones y prácticas ancestrales.

En esta línea, es apreciable como los estereotipos históricos compuestos en relación al pueblo *Mapuche* son evocados de manera sutil, puesto que, aquellas ayudas estatales, incentivan el desarrollo capitalista neoliberal de las comunidades, entregando beneficios solo a aquellos que promueven un tipo de turismo folclórico o comercializan sus productos. Es decir, dejando en periferia una vez más, a aquellos que solo buscan poder sustentarse en relación a lo que requieren para vivir, que siguen siendo encasilladas en el estereotipo histórico de un “*Mapuche flojo*” (Stuchlik, 1974).

De esta manera, es posible apreciar que existe una intención tanto de la arqueología como del Estado chileno, por promover el multiculturalismo, reconociendo que si bien, existen culturas diferentes en un territorio y se construyen políticas desde esa mirada, se niega, la profundización intercultural. Esto se debe a, que estas políticas no se relacionan ni buscan comprender empáticamente a aquellas culturas que escapan del pensamiento colonial.

Estas corrientes depositadas en las comunidades *Mapuche*, a través del multiculturalismo neoliberal (Ayala, 2014) generan un grave conflicto interno, en la construcción de la identidad, dado que, aquellas personas, por ejemplo, cuyos trabajos textiles son comercializados, en numerables ocasiones, son tildados de falsos *Mapuche*, puesto que, aquellas piezas confeccionadas para un determinado fin, escapan de su contexto ancestral, para vestir u ornamentar a consumidores.

Se observa entonces que, los procesos de patrimonialización interesados en promover el patrimonio cultural y “rescatar” los oficios ancestrales *Mapuche*, acarrea no solo intereses estatales, sino que, además, genera separación en las comunidades, conduciendo, a la persona *Mapuche* a sustentarse de su trabajo, de una manera forzada e interesada.

La arqueología influenciada por los intereses estatales y la construcción determinante del patrimonio cultural, conduce a que también la memoria de pueblos originarios sea patrimonializada, bajo las distintas catalogaciones y resignificaciones, que se le entregan a objetos y sitios arqueológicos. En muchos casos, estos objetos y lugares se construyen con escasa participación de la comunidad, siendo arqueólogos y museos los que determinan la validez del patrimonio indígena y así la exhibición y montaje de discursos hilados desde y conforme a políticas estatales. “En este contexto, las culturas e historias indígenas se encuentran patrimonializadas tanto a través de actos y procesos legales como de estudios arqueológicos que construyen una cartografía del patrimonio nacional”. (Ayala, 2014).

Analizando profundamente los antecedentes expuestos, es posible concluir que el patrimonio cultural en Chile es guiado a través de una reflexión nacionalista, —poniendo

en valor— todo aquello que aporte o contribuya a resaltar los antecedentes históricos de la Nación chilena, incluyendo el fomento del turismo de pueblos indígenas, reconocidos, pero dominados bajo el alero del Estado. En este contexto, la arqueología es el primer eslabón de una corriente que repercutirá, en el posicionamiento del *witxal ñimin*, como un quehacer silenciado.

La arqueología chilena, no ha realizado un trabajo reflexivo sobre su papel en las políticas de la memoria, sus relaciones con el poder estatal, el colonialismo, el nacionalismo y el multiculturalismo, su rol en la deslegitimación de los saberes y los discursos indígenas, su imposición de una periodización histórica, su reafirmación del lugar de enunciación científico y sus representaciones del otro. (Ayala, 2014).

La intervención del Estado chileno en la arqueología, se radicaliza al bautizar como monumento nacional a todos los sitios arqueológicos encontrados, pregonando un nacionalismo y una irrupción del poder estatal, sobre el trabajo de la arqueología y sobre la relación de las comunidades con estos sitios. Esta estrategia, complica aún más una relación intercultural y justa entre la ciencia y las comunidades indígenas en Chile, donde la soberanía de una nación es indudablemente impuesta.

Esta realidad, tuvo reflexiones en algún momento con el gobierno de Salvador Allende, liberando una nueva manera de pensamiento desde la fundación de la “arqueología social” en Chile, la cual buscaba relacionarse de manera más pertinente con los objetos y sitios arqueológicos y su comprensión social. De acorde al contexto histórico y la promulgación de la primera ley indígena en Chile (nº17.729). “Entendemos aquella ciencia social que, a través del estudio de la materialidad observable proveniente de sociedades que desarrollaron su acción social en el pasado, tiene el objetivo de conocer

los procesos de cambio social en su dimensión histórica”. (Camarós, 2008) En esta legislación, se reconocía la existencia de una nación multicultural, entregando de esta manera, esperanzas de una participación política a las comunidades indígenas.

Como es sabido, este puente no duró mucho tiempo, puesto que, con la irrupción del poder en el año 1973 y el golpe militar a cargo de Augusto Pinochet, la arqueología social cerró sus puertas, como también la participación y el reconocimiento de los pueblos indígenas en el territorio, ocasionando una ruptura histórica entre la ciencia arqueológica y los pueblos originarios. Desde el CMN el Estado ejerció su poder de nombramiento y se declararon más Monumentos Nacionales (...) que en todos los años previos (Ayala 2008).

El golpe militar como episodio histórico en Chile, decantó en el cultivo incesante del nacionalismo, demarcando el poder hegemónico de la existencia de una nación dictatorial y la invisibilización de cualquier cultura diferente a la pregonada.

La construcción de una nación chilena homogénea sin espacio para las poblaciones indígenas, a no ser por la exaltación de algunos guerreros “araucanos”, se realizó paralelamente a la desarticulación de todo avance logrado por el gobierno socialista en las relaciones con las poblaciones indígenas. Al igual que en otros países de la región que tuvieron gobiernos dictatoriales, se inició la implementación de reformas económicas neoliberales cuyos primeros efectos significaron un nuevo y mayor empobrecimiento. (Ayala, 2014)

Unos de las reflexiones importantes que menciona la autora, se relaciona a la conmemoración del día del Patrimonio en Chile, como un acto benevolente y comparado como un segundo festejo de las “fiestas patrias”. De esta manera, el día del Patrimonio



acontece como un festejo pragmático donde entes patrimonializantes como el Estado, convida a la población a festejar con orgullo su espíritu nacionalista, donde se otorgan diferentes recorridos y visitas a los lugares emblemáticos que constituyen la historia patrimonial chilena, sintiéndose orgullosos de pregonar el amor por la nación.

Así como el CMN en su accionar cotidiano visibiliza, construye y legitima al Estado multicultural, el Día del Patrimonio lo pone en escena y lo produce a través de símbolos y ritualizaciones masivas que representan el poder simbólico del Estado en el arte de nombrar, producir y autentificar lo que es la cultura y el patrimonio de la nueva nación chilena diferencialista. Se trata de un evento (...) que reproduce una tendencia global en la escenificación, autentificación y legitimación del patrimonio nacional y cuya efectividad como herramienta nacionalizadora y territorializadora ha sido anteriormente probada. A través de la peregrinación anual masiva a monumentos nacionales y edificios públicos los visitantes reactivan su sentido de pertenencia a la comunidad chilena imaginada, así como son llamados a participar simbólica y momentáneamente del poder del Estado a través del recorrido de sus edificios más representativos, como el Palacio de la Moneda. (Ayala, 2014).

Uno de los principales conflictos entre instituciones estatales pregonantes del patrimonio étnico en Chile, tiene que ver precisamente con la idealización sobre las poblaciones indígena y los discursos enajenados sobre las comunidades. Esta falta de pertinencia y consentimiento constituyen rivalidades sumamente sensibles entre museos, Conadi, CMN y pueblos originarios.

Cuyos métodos de intervención consisten en trabajar en terreno con las comunidades incitándolas al etnodesarrollo vía proyectos patrimoniales y su profesionalización,

proceso que a su vez implica responsabilizarlas por el cuidado y protección de sus bienes patrimoniales. Tal como, se afirma en folleto antes mencionado: “es obligación de la propia comunidad mantener sus espacios, el Estado en estos casos facilitará asistencia técnica y apoyará vía proyectos de carácter cultural concursables”, concluyendo además que “con participación se profundiza democracia”. (...) en territorio mapuche son considerados para su declaración como Monumentos Nacionales los Complejos Religiosos y Ceremoniales de uso histórico y etnográfico, compuestos por nguillatuwe, menoko, tre-tren, eltun o cementerios y/o otros elementos. (Ayala, 2014) (Mege, 1992).

De esta manera, se aprecia como es que el patrimonio nacional atraviesa los límites identitarios de un pueblo activo social y territorialmente, utilizando herramientas culturales para demarcar su hegemonía y apropiándose de espacios espiritualmente sensibles para el bienestar de los pueblos ancestrales.

Finalmente, el *witxal ñimin*, convive en el alero de estos discursos, donde las piezas más antiguas son depositadas en vitrinas de exhibición, manipuladas desde la pretensión que las instituciones museales le otorgan, presentando el *ngeren*, desde vagos acercamientos e interpretaciones que vienen a estimular, los estereotipos de representaciones *Mapuche*. Estos argumentos descriptivos, carecen de la profundidad de la memoria espiritual, enajenando a las comunidades de sus propios oficios, dejando al margen no solo la memoria de las prendas, si no también, la importancia de la mujer en su confección; como un saber femenino, imperante e importante.

## 2.2. El color en el textil Mapuche.

Los colores, más allá de su configuración física, son percibidos, organizados y valorados de manera diferente por cada cultura. (Precolombino, 1992).

Los colores en el *Witxal Ñimin Mapuche* son utilizados para decir algo, su pigmentación diversa en la estética de las formas iconográficas, expresan una serie de códigos visuales y símbolos ligados a su creación. Recogen la relación del territorio donde los tejidos nacen; el entorno natural de la tejedora, su destreza y habilidad, como las características de la persona portadora.

La importancia y el significado del color en los pueblos originarios del continente latinoamericano, se expresan en una estrecha relación, autenticando su manera de percibir el universo y su relación con el entorno natural, como parte, además, de su cotidianidad y la caracterización de su vestimenta.

Los colores traspasan los dominios del género, pigmentaciones que, por cierto, definen las características territoriales de la tejedora. Sus posibilidades cromáticas se limitan a la extracción de hojas y elementos vegetales para su teñido, los cuales encuentran se encuentran según la flora de la zona.

Si se piensa en los colores desde occidente, es posible apreciar como aquellos, han sido clasificados estereotipadamente, existiendo tonalidades solo para mujeres y otras para varones. Esta idea segmentada del color según su género, se contradice con la manera, en que los pueblos originarios perciben el color.

Desde las clasificaciones arqueológicas comentadas en el primer apartado se aprecia el color de las piezas textiles como algo poco significativo en la profundidad social y

espiritual que conlleva. “Hasta ahora los especialistas en el arte precolombino han privilegiado las significaciones de las formas, relegando el color de las cosas a una función puramente decorativa”. (Precolombino M. , 1992).

La extracción del color conlleva un primer encuentro ritual entre tejedora y naturaleza, donde, los espacios y los saberes de los lugares donde se extraen la materia prima de la pigmentación, se conduce, a través de, una epistemología generacional.

Estos espacios tan importantes para las *ngerekafe*, la trasladan a su devenir espiritual, inspirando en la práctica de la recolección; tiernas canciones y rogativas para los majestuosos bosques, montañas y *menoko*<sup>2</sup>, donde habitan los entes espirituales, durmiendo al cuidado de aquella vegetación espesa. La relación de *trafkintu*<sup>3</sup> que se genera en este quehacer, se basa en que una pieza textil sea acabada de buena manera o no. Cuando algo se toma de la naturaleza, algo también se devuelve a ella; como una ofrenda de equilibrio, generando tranquilidad en el bienestar no solo de la tejederora, si no también, de su entorno natural. Esta primera actividad, es sumamente significativa para el quehacer *ngeren*, puesto que atraviesa grandes parámetros en el *itrofil moger*<sup>4</sup>, la convivencia con la naturaleza, dependiendo de aquello; la vida de una tejedora, su salud física y espiritual.

Primero tienen que pedir al Ngen Mawiza (...) la naturaleza que está ahí, que viven ahí, ellos son poderosos, pueden aparecer de distintas formas, pueden aparecer como

---

<sup>2</sup> Humedales

<sup>3</sup> Intercambio

<sup>4</sup> Composición de muchas vidas, que comparten simultáneamente el mismo espacio.

animales, como personas, ese es el respeto que había, el respeto que todavía existe. (Kuyfi, 2015).

Esa caracterización sobre la vida que las personas *Mapuche* le otorgan a los espacios naturales con los cuales cohabitan, se torna una memoria antigua, proveniente de la gran defensa territorial que durante décadas han protagonizado, puesto que como bien lo declara Matilda Painemil, para el documento kuyfi kimun, “Hay que respetar la naturaleza, esa madera y esas flores están vivos igual que nosotros y matarlo también le duele”. (Kuyfi, 2015) Es una lucha mucho más profunda que la expansión limítrofe de un territorio, tiene que ver con un sentimiento de identidad y respeto hacia el equilibrio natural, cuando se habla de una naturaleza que siente y sufre, se apela a la empatía. Así también, lo menciona el poeta *Mapuche Elicura Chihuailaf*, “Nuestra lucha, es una lucha de ternura”. Puesto que los argumentos son simples para el pueblo ancestral, pero incomprensibles para un mundo colonizado, donde los pensamientos y diversidades constantemente son reducidas y globalizadas.

La manifestación espiritual *Mapuche* existe en todos los colores. Cada color, cumple una determinada utilidad y se elabora desde la pertinencia del contexto donde será utilizado. Por ello, hay pigmentos dispuestos para la elaboración de prendas ceremoniales, como otros de uso cotidiano. Los colores otorgan valores a las personas portadoras y son anunciaciones de buenos tiempos, como de momentos complejos y oscuros.

De este modo, “*Kelü*” (color rojo) es una manifestación cromática de prendas femeninas, depositando su interpretación desde la menstruación, la sangre que fluye y aparece, su constancia y fertilidad. *Kelü*, también es un color donde los hombres se

fortalecen, acompañándolos hacia grandes batallas —la guerra—, es un color valeroso, que emana de los cuerpos caídos y de las heridas de la valentía. “Es por esto, que el vestirse con prendas rojas o con motivos rojos, es señal de poder, de la fuerza que da o quita vida y que se relaciona con dos dominios diferentes: lo femenino y lo masculino.” (Mege, 1992) extraído de (Precolombino, 1992) Por otra parte, desde los relatos de personas *Mapuche* con un gran conocimiento, este color también es utilizado por fuerzas espirituales emanadas de la oscuridad, tornándose de este modo, un color dual —símbolo de la vida y la muerte—. De tal manera, existen territorios donde el *Kelü* es un color prohibido, por ejemplo, en la ceremonia del *Nguillatun*, puesto que también su pigmentación atrae a seres que debilitan el espíritu de la comunidad, embriagando el estado de transe del o la *Machi* y desviándole de su conexión astral.

“*Karü*”, es el color verde, comprende una sutil gama cromática desde la textilería *Mapuche*, donde es utilizado como un color que envuelve la abundancia; signo de la naturaleza, la vegetación, las hortalizas, los frutales y sus hojas verdes, el pasto para los animales y el color del *lawen* —la medicina ancestral *Mapuche*—. Sus degradaciones se utilizan en ciertas piezas textiles, pero no desde su pleno colorido, sino más bien, desde una insinuación que bordea su pigmentación, más inclinada hacia los ocre verde/amarillo. Pese a aquello es un color afortunado, su sutil presencia en las ceremonias importantes de la comunidad, potencia la rogativa *Mapuche*.

“*Kalfü*”, el azul; es un color que se remite a lo divino, el color de la tierra de arriba, del *Wenumapu*, donde los ancestros habitan. Un color que potencia los grandes espíritus, que atrae los buenos tiempos, la tranquilidad y el equilibrio de las comunidades. En la ceremonia del *Nguillatun* los *Nguillatufe*, flamean banderas azules como un símbolo de

benevolencia al cielo ancestral, hacia los astros y su poder. Estas banderas también flamean en el altar ceremonial del o la *Machi* para ayudar a su espíritu, algunas llevan estampada o pintada encima el símbolo de *wuñelfe*, la estrella de ocho puntas, —venus admirada ante un cielo azulado—. Los *nguillatufe* deben llevar estas banderas azules utilizadas en la ceremonia del *Nguillatun*, enterradas en sus casas durante un largo tiempo, hasta ser convocados a un nuevo ritual, donde las banderas azules, blancas y negras serán renovadas.

“*Choz*”, el color amarillo, un pigmento con dos importantes representaciones, un color que abraza la luz, —cálido y brillante—, que envuelve a las personas que lo portan, abrigo en las ceremonias importantes como el *Nguillatun*, siendo también el color de la expresión de grandes *Pillan*, aquellos espíritus que descansan en las profundidades de los antiguos volcanes. Pero también es un color que habita en la oscuridad, benévolo por espíritus oscuros se manifiesta, para ornamentar la avaricia de lujos como el oro; *Milla*.

Existen los relatos dorados en el pueblo Mapuche, los *epew* de tiempos remotos y otros no tanto, donde en los labios de alguna persona, vuelven a remitirse al momento exacto del encuentro metafísico con un espíritu dorado. Cabe mencionar, que no todos los entes dorados han de provenir desde la oscuridad, hay otros que se manifiestan desde la sonoridad de la luz, protectores de grandes vertientes como en; *lafquen* o *Menoko*.

“*Witranalwe*”, *epew* de Juan Huitraiqueo Lienan, narra su encuentro con un ser dorado a caballo, un hombre viejo, con *makuñ* y *ñimin* dorado, atravesaba un puente y se dirigía al *eltun Katrimalal*, el lugar donde enterrados duermen los antiguos, entre ellos,

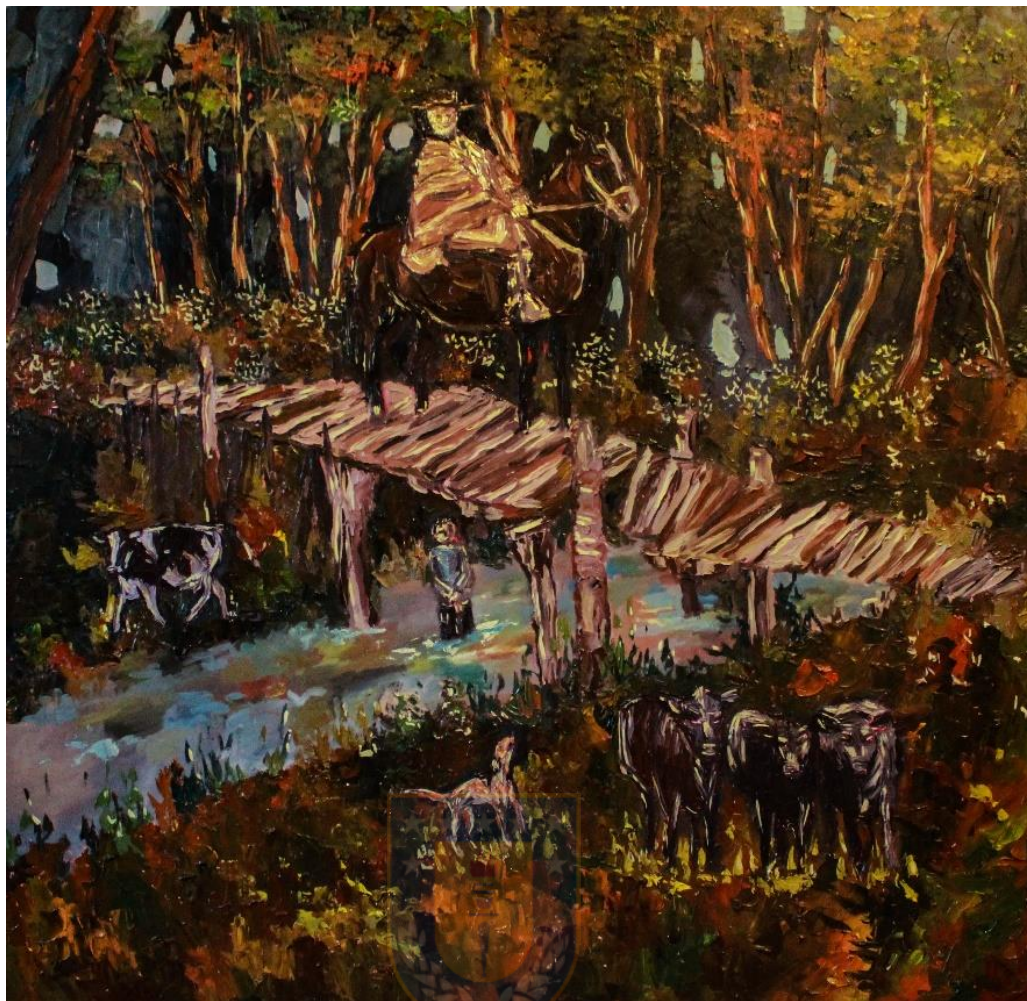


Fig.1.1 “Epew de Juan Huitraiqueo Witxanalwe”. Huitraiqueo Marcela. 2019.

*kallkuchefe*; gente bruja le dicen en estas comunidades, dueños de *Witxanalwe* o *wekufe* para adquirir riquezas y dañar a otros. Cuando mueren quedan los seres dorados, los cuales pasean en el “entre” día y noche, con la forma de sus dueños ya muertos, cuidando las tierras que dejó, y alimentándose de su descendencia. (Relato del territorio *Wete Rukan, Wallmapu, Temuco*).

De otra forma también existen los entes dorados cuyo rol es la protección del agua y sus vertientes naturales, tal es el caso de *Shumpall*, una manifestación femenina, que habita en aquellos lugares donde las vertientes abundan, protegiendo el agua. Es un ser



poderoso capaz de enfermar a quien la sorprende en el lecho de su hábitat, o quien se atreve si quiera a dañar el territorio protegido. Es hermosa y tiene un largo cabello como lo describen algunos *epew*.



Fig. 2. “Epew de Blanca Neculqueo, Chumpall”. Huitraiqueo Marcela. 2019.

“*Kurru*”, es la pigmentación negra, nace de los tintes espirituales que tiñen, por ejemplo; el barro espeso del *menoko*. Para el pueblo Mapuche este tinte es especial, las más elegantes prendas son hiladas con las tonalidades negras, como el *kupan*<sup>5</sup> femenino y

---

<sup>5</sup> Vestido femenino.

la *ükiya*<sup>6</sup>. Pareciera que aquel negro carece de luz alguna, pero no es así. Los trabajos perfectamente confeccionados destellan un tornasol de luz, una manera estratégica de engañar a los seres provenientes de la oscuridad, puesto que esta luz sutilmente confeccionada de alguna manera, se torna un escudo de protección, una forma de mimetizarse, pero también, de diferenciarse. *Kurru* atrae la lluvia. En las ceremonias de *Nguillatun* es posible apreciar numerables banderas negras, aquellas que representan la oscuridad de un cielo nublado; fértil, un cielo oscuro que provee el agua a la tierra, y la fecundidad de la misma. De esta manera, el negro es una manifestación de abundancia, sin él, nada sería posible, es un tono que nace del agua profunda del *menoko*, para retornar a su cauce, ayudando a la comunidad a atraer las nubes oscuras y regar la tierra donde fue extraído.

De esta manera, las tejedoras hilan el respeto, el quehacer doméstico y los relatos que escuchan de sus mayores, siendo una parte imprescindible para la creación del *witxal ñimin*.

### **2.3. Ñimin.**

La iconografía ha supuesto una manera de explorar aspectos concretos de los objetos (...) cómo método para la extracción de información (...) aparentemente áfonos lo que la transforma en una herramienta de inmenso valor. (Sanz, 1998).

De esta manera, los primeros acercamientos o estudios de la iconografía se develan en occidente, precisamente en la historia del arte. “La iconografía surgió en la historia

---

<sup>6</sup> Manta femenina, también utilizada por machi hombres o choique (bailarines).

del arte occidental como un conjunto de principios teórico-metodológicos que, a la manera de una hermenéutica universal, debía posibilitar la extracción del significado de los objetos artísticos, para hacer de ellos documentos históricos”. (Sanz, 1998). *Erwin Panofsky* ha sido su mayor exponente, quien creó una metodología completa sobre el análisis visual de piezas artísticas. Esta metodología, centra su atención en tres importantes estadios; el análisis *pre iconográfico*, el cual conduce al espectador a observar la pieza de arte desde un plano general, identificando cotidianidades y aspectos familiares desde su experiencia. Este nivel abarca todo lo que podemos identificar como forma pura; es, como indicó Panofsky, “el mundo de los motivos artísticos (Panofsky op; pp 28) (Sanz, 1998)”. En segunda instancia el *análisis iconográfico*, cuya etapa se torna más compleja, comprende todo aquello que conduce la obra a su temática, es decir, mitos, alegorías entre otras. Todas estas concepciones son analizadas profundamente puesto que responden a una serie de codificaciones identificables en el análisis iconográfico. “Su objetivo, por tanto, es el conocimiento de la esfera, de los significados convencionales”. (Sanz, 1998). En cambio, en un tercer momento surge el *análisis iconológico*, que supone lo contrario a los dos estadios anteriormente mencionados. En esta etapa se busca aquello que ha quedado de manera recóndita en la obra y que suponen parte del inconsciente del creador, aquello que relaciona la obra desde parámetros más escondidos.

Si bien, en estos niveles, Panofsky los posibilita para cualquier imagen, es importante mencionar que el espectador debe contar con ciertos conocimientos previos para que este método funcionase. Por ejemplo, conocer los estilos estéticos de la época, la historia de los tipos y el contexto histórico en el cual la obra ha sido creada, lo cual

supone una complejidad del método, resultado poco práctico si se piensa en obras contemporáneas.

Este método occidental, es ineficaz en la búsqueda de respuestas interpretativas a objetos o piezas singulares, cuyo contexto histórico trasciende el tiempo y se instala de manera legítima en la actualidad, puesto que la interpretación no puede ser solo desde la multiculturalidad, si no también desde la interculturalidad. Esto implica que deben generarse relaciones entre la fuente iconográfica y el contexto territorial, social, político y cultural del cual deviene el objeto.

El *ñimin Mapuche*, conforma parte del mundo iconográfico, se posiciona como la interpretación estética de la cosmovisión *Mapuche*, manifestando en la imagen aspectos íntimos de la manera que tienen las diversas comunidades originarias de concebir su entorno natural y espiritual. “Las abuelas soñaban con el tejido, las viejitas dicen que soñaban (...) Antes soñaban los diseños, los colores y cómo hacerlo”. (Maria Teresa Curaqueo) extraído de (Lienlaf & Aldunate, 2002). La concepción del *pewma* o sueño, dentro del pueblo *Mapuche*, es una manera de conectarse con lo divino, aquello que está más allá de la comprensión física, donde se manifiestan los grandes espíritus como *Ngenechen*, o también aquellos que bajan desde el *Wenumapu*, para traer consigo mensajes o bendiciones. Tales bendiciones, son la entrega de dones, como el anuncio de un nuevo *machi*, pero también el regalo de la habilidad de tejer.

El tejer *Mapuche*, entonces, es percibido de manera trascendente en la vida comunitaria, puesto que la confección de un nuevo *ñimin* implica una conexión astral con el pasado o bien, el universo particular de la tejedora, lo cual se propaga en todas sus cotidianidades, tornando la iconografía como algo sublime.

“Y alguna vez apareció en el mundo alguien que les dejó esa técnica a los mapuche. No se habla de que alguien se iluminó y creó la técnica. Eso es lo que se narra dentro de la gente. Ahora, uno puede diseñar de nuevo, eso se puede hacer, porque inventar nuevos diseños se puede. Pero la técnica yo creo que viene con la vida de los mapuche.” (Maria Teresa Curaqueo) extraído de (Lienlaf & Aldunate, 2002)

La concepción de la técnica es antecesora a la iconografía *Mapuche*, como bien lo menciona la *lamngen* Maria Teresa Curaqueo, viene desde tiempo remotos, como una manera de urdir el entorno natural y perpetuarlo a través de la belleza del lineamiento de la fibra, para servir de manera práctica, pero también como un objeto de memoria, la misma que una y otra vez es recordada por las sucesoras del *witxal ñimin*.

Aquella memoria, puede ser adquirida de distintas maneras. La observación es una de ellas, numerables relatos conducen el trabajo del tejer desde la vista, donde las pequeñas niñas observan paso a paso el trabajo del *witxal ñimin*, desde la recolección hasta la complejidad del tejido mismo, aquellas imágenes se instalan en su consciencia y las hace adquirir este don casi por inercia. Muchos de los oficios o practicas ancestrales *Mapuche* son logrados de esta manera. “Yo aprendí mirando a mi mamá...mi mami siempre tejía hilaba. Yo aprendía a hilar primero a la escondida, sacábamos lana nosotras para aprender... cuando salíamos a cuidar animales empezábamos a hacer los telares nosotras entre las hermanas...” (Rosa Manquecura) extraído de (Willson, 1992) Otra manera de aprender el oficio lo protagoniza la herencia, donde es la madre quien asume la responsabilidad de transmitir el don a su pequeña hija, o bien, también existen las *ñimife*, mujeres de edad madura quienes toman la tutela de una o varias niñas para transmitir la memoria del tejido.

El método empleado por la ñimife, consiste en la aplicación práctica de los conocimientos. Es decir, va elaborando un tejido y la joven lo realiza paralelamente en su telar. La maestra la guía y sigue atentamente todo el proceso de aprendizaje, el cual finaliza cuando la joven logra confeccionar un muestrario o una prenda tejida con la técnica de su maestra. (Willson, 1992).

Es tal la benevolencia que se adquiere en el ejercicio continuo del tejer, que las *ngerekafe* con el tiempo desarrollan cierta ritualidad, una de aquellas es entregar al tejido tiernas canciones para que el proceso sea exitoso y la tejedora sea bendecida logrando su quehacer de manera eficiente. “Mi mamá contaba que cuando la tejedora se ponía a tejer, lo hacía así cantando, tenía una canción para tejer: que Dios quiera que le resulte bien – pero todo en una melodía de canción-. Siempre las abuelitas lo hacían así, se ponían a cantar tejiendo.” (Margarita Painequeo) extraído de (Willson, 1992). La sonoridad de estas melodías, vuelve esta práctica mucho más trascendente de lo que es posible dimensionar, puesto que no solo se trata de adquirir un saber y ponerlo en práctica, sino que además, conlleva una manera especialmente bella de vivir, donde los tejidos devienen de la ritualidad de la *ternura*, convirtiéndose en prendas sensibles y auténticas, poseedoras de contextos/rituales donde serán utilizados, —símbolos de la naturaleza y el imaginario del universo de una tejedora—.

Los *ñimin*, son los dibujos iconográficos posibles de observar en cada pieza textil, ordenados matemáticamente, pero dispuestos desde la conciencia y no del azar. “El ñimin lo llevamos en la cabeza, no lo llevamos en papel, hay ñimin que son espuelas, xunkay, wiriwel, lucutuwe, wanwulen, hay distintos ñimin”. (Matilda Painemil) extraído de (Kuyfi, 2015).

Los distintos *ñimin* de los que habla Matilda Painemil, son aquellos especialmente relacionados al contexto territorial donde la tejedora se posiciona, de su geografía dependerá el tipo de *ñimin* confeccionado, puesto que esto varía según los cuatro grandes territorios del *Wallmapu*; *Pikun Mapu*, *Willi Mapu*, *Pehuen Mapu* y *lafquen Mapu* el norte, sur, este y oeste. También es importante mencionar los *ñimin* compuestos desde el otro lado de la cordillera, desde el *Puelmapu*, donde la manera de tejer, también responde al contexto territorial donde se desenvuelven las *ngerekafe*. Existen los *ñimin* que representan la naturaleza fértil del entorno natural de la tejedora, como el *añumka*, *rayen*, *pehuén*, que son iconografías que hablan de la presencia de grandes bosques, la naturaleza, las flores, los árboles milenarios como el *pehuén*. Su presencia en las piezas textiles pone en contexto la prenda confeccionada.

Dentro de las piezas textiles más relevantes del *witxal ñimin*, se encuentra el *pontxo*; textil grueso, utilizado como una frazada, con la intención de abrigar a la comunidad. *Lama*; textil superpuesto en el suelo para dormir o sentarse. *Makum*; manta confeccionada para el varón. *Trariwe*; faja femenina utilizado en la cintura de la mujer. *Trarilonko*; cintillo utilizado en la cabeza del varón. Estas confecciones, no solo se definen dentro de la trama y la complejidad que esta conlleva, como se ha recalcado en toda la investigación, sino que cada una de estas prendas, se compone en un universo particular, único en el territorio donde la tejedora habita. Así lo menciona una *ngerekafe* proveniente de la zona pehuenche, relatando el significado del *ñimin* de la zona:

Los dibujos de la naturaleza, de los insectos, de las flores, de las plantas, de los pehuenes en todas sus perspectivas; de abajo, de arriba, de lado; cuando se abren, cuando se cierran. En todas las etapas de la vida de los pehuén están las tejedoras

dibujando y expresando el amor que tienen por la naturaleza, agradecimiento a los alimentos, a los espíritus y aparece en los telares con lo que se visten, con lo que andan los caballitos, con los que se va a las compras, a los viajes. (Loreto Millalén) extraído de (Arias, Medina, & Domihual, 2018).

El estudio iconográfico ha permitido develar aspectos culturales y sumamente sensibles de los pueblos originarios en todo el mundo, estudios que indagan más allá de la pieza misma, también centran su atención, en el contexto histórico y memorial de cada símbolo. En este caso, la iconografía textil *Mapuche*, responde a saber integrado por una comunidad viva, en un actual contexto contemporáneo, de este modo, su silenciamiento, es una utopía que requiere de mucha atención.



#### **2.4. El textil como documento de memoria.**

Observar el textil como un documento apreciado, implica la superación de prejuicios que han prevalecido en el tiempo y condicionado la hebra a un plano folclórico y un objeto meramente doméstico. De esta manera, es así como la autora Susan Arnold, afirma que

Es necesario acercarnos al textil como un dispositivo didáctico y fuente de información; no como un texto pasivo, sino como un documento dirigido a los propios actores sociales de un periodo determinado y, además, como un documento con cierto potencial para nosotros, mirando los rastros que subyacen en el textil de las actividades dinámicas que se realizaron en periodos anteriores. (Arnold, 2016).

Esta noción, dirige la pieza textil, hacia un documento vivo en la plenitud de su huella, contempladora y perteneciente a un determinado tiempo histórico, pero validada en su



actualidad como una pieza importante en la admiración de la memoria. Otro de los importantes sesgos que condicionan la observación del textil tiene que ver con su colonización lingüística, la manera de describir, caracterizar e individualizar una pieza textil, deriva de la catalogación colonizante, de palabras enajenadas a la memoria y lengua con la cual el textil fue creado. Alterando su significado original, considerando descripciones impropias a la epistemología de la lengua nativa, donde la pieza es confeccionada. Esto produce que muchas de las iconografías textiles sean objetos idealizantes, patrones relacionados de formas casi celestiales a resaltar aquello mismo que hace siglos llamaba la atención de los primeros etnógrafos de la época.

El textil *Mapuche*, es elaborado, a partir de, la dinámica y simbiosis con el *mapudungun*; la lengua nativa que forma la hebra desde la sensibilidad profunda del pensamiento —la tejedora y su memoria—, las palabras perfectamente nacidas para describir aquello que sus manos realizan; los procesos, los dibujos, el color y la textura.

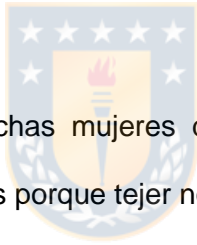
Por otra parte, el textil también es protagonizada por comunidades hermanas, tal como, los pueblos ancestrales andinos, donde, al igual que el pueblo *Mapuche*, la labor textil, se conformará desde la relación entre comunidad y naturaleza;

“Quien sabe tejer, sabe el arte de la vida”. (...) la comprensión del tejido y el arte textil como uno de los elementos sagrados de la cosmovisión andina que representa la unión de los seres humanos con la naturaleza y el cosmos. Se concibe al legado textil de los pueblos como uno de los principales archivos visuales de la iconografía precolombina y andina, y como el inspirador de un diseño surgido de la observación permanente de la naturaleza y sus ciclos, así como de la creación humana fruto de la

interacción social y de la expresión de un mundo interior formado por sueños y visiones. (Malo, 2015).

De esta manera, la similitud de la concepción del textil en los pueblos ancestrales originarios, compartirán no solo la destreza de la técnica, si no también, su íntima relación en una labor espiritual. Lo cual, conduce a concebir el textil, como un documento visual y memorial.

La manera, de adentrarse en el textil para la cultura andina comienza con el baño de purificación, un acto que conduce a las mujeres a deshacerse de aquello que impida fluir la destreza de sus manos y sostener la claridad de una mente en equilibrio. La autora Mónica Malo, señala;



Para aprender a tejer, muchas mujeres deben en primer lugar bañarse en las cascadas y fuentes sagradas porque tejer no es solamente manejar una técnica sino es, además, adentrarse en un mundo de conocimientos y sabiduría que de alguna manera contribuye a la purificación de los seres humanos, donde éstos se integran con el cosmos y la naturaleza. (Malo, 2015).

Una vez purificado el don, las tejedoras basaran su creación en la observación, que tiene que ver, con los vinculamientos que se generen ante la apreciación de la naturaleza. Puesto que, el textil, será la manifestación de la forma, de una contemplación cósmica y espiritual sobre la naturaleza.

La base para la creación del artesano artífice es la observación de la naturaleza, que le lleva a sentir una unión profunda con ella. Este es el acto previo a la realización de

la obra, pues si nosotros miramos con detenimiento, todo está resuelto ya en la misma naturaleza, las gamas de colores, los diseños, las formas. (Malo, 2015).

Los textiles, han cumplido un rol fundamental, en los pueblos ancestrales, ya que, permiten a las diversas comunidades, sostenerse en base a su propio imaginario estético. Caracterizando sus vestimentas, a partir de sus creencias espirituales, su percepción de la belleza y, sobre todo, su relación con el universo y la naturaleza. De tal modo, la autora, sostiene;

Los textiles han cumplido desde épocas muy remotas, un rol fundamental en la identidad y supervivencia de los pueblos, convirtiéndose además en el principal soporte visual de la ideología y cosmovisión andina. Efectivamente, el arte textil es un verdadero archivo iconográfico que expresa la religión, cosmología, geografía, historia y la vida cotidiana porque los diseños de los tejidos no son simples decoraciones estéticas sino manifiestan construcciones sociales, normas y tradiciones culturales de los diferentes grupos sociales. (Malo, 2015).

La labor textil, en la cultura andina, también es vinculada con la ceremonialidad, donde, la realización de los rituales ancestrales, generará una apertura hacia la creatividad cósmica, siendo un momento fundamental, para las tejederas, quienes recibirán las señales y develaciones de nuevos imaginarios visuales;

Muchos de los diseños surgen también de las ceremonias ancestrales, pues allí es donde se producen las visiones, los sueños, donde se imaginan formas nuevas, se miran colores desconocidos; con posterioridad a la ceremonia, lo que se hace es reproducir lo mirado y soñado. (Malo, 2015).

La iconografía o dibujo de las prendas textiles, en la cosmovisión andina, estarán vinculadas, al igual que el *witxal ñimin*, con las características de la persona portadora. Desplegándose una serie de piezas textiles irrepetibles, y diseñadas con un fin particular.

La faja chumi, (...) es un elemento simbólico de la vestimenta indígena cuya función es proteger a la persona de las malas energías. Adicionalmente, cada faja tiene un diseño iconográfico que vincula su utilización con la identidad de las personas; por ejemplo, hay fajas específicas para hombres y mujeres y hay otras que expresan la dinámica de vida de las comunidades: fajas ceremoniales para bautizos, matrimonios, duelos, para la siembra, para la cosecha y, en general, para los diferentes ámbitos de vida de las comunidades. (Malo, 2015).

La vinculación del momento acontecido y la prenda textil, entregaran originalidad y un simbolismo inmenso a este quehacer, siendo las mujeres, principalmente, las encargadas, de cultivar, la sabiduría de los hilos. Saberes, que, por cierto, unificará a los pueblos ancestrales, a partir, del encuentro con sus propias epistemologías.

Crear una prenda textil, es adentrarse a nuevos descubrimientos y aconteceres. De nuevos colores, especies que tiñen y dibujos creados por sueños astrales — el textil concebido, como un documento de memoria—.

**CAPÍTULO III**  
**MARCO TEÓRICO**



El marco teórico de la presente investigación, se basa en tres importantes lineamientos. El primero concibe al espacio museo como un ente de comunicación y comunidad, donde los discursos museales pueden ser guiados a partir de la escucha hacia las diversidades “otras”. El segundo, por otra parte, conduce la escucha a la reflexión de la epistemología donde residen las “*realidades ancentrales*” (Albán, 2006) las cuales son capaces de crear y moldear proposiciones relacionadas a la concepción del cómo se entienden los diversos conocimientos. Lo cual finalmente, se complementa con las formas de creación de las comunidades ancestrales, relacionándose implícitamente con los saberes cosmogónicos y la descolonización de los discursos.

### **3.1. Museo y comunidad.**

El museo fue concebido en su primer momento, como un espacio nacido a partir del coleccionismo y el interés en preservar ciertas piezas. “En Europa, dicho Coleccionismo alcanza su auge con las monarquías absolutas. De hecho, paralelamente al coleccionismo «estatal» u oficial, se desarrolla el coleccionismo privado”. (Hernández, 1992). Su corriente llegará también a instalarse en América con el socavón de la colonización, “será la iniciativa privada la promotora de crear este tipo de instituciones como forma de paliar el vacío cultural”. (Hernández, 1992). Un vacío cultural, sementado, valga la redundancia, en la colección indiscriminada de piezas perteneciente a las comunidades originarias que habitan los distintos territorios del continente, para fundar los primeros espacios museísticos.

De esta manera, el museo moderno sería marcado por la corriente del exotismo, promoviendo discursos, basados en la muestra de aquellos “otros” avasallados por la violencia colona, por ser considerados seres salvajes. Sin embargo, esta primera

concepción museística en América, con el tiempo, se irá modificando, ya que, como bien lo plantea la profesora Francisca Hernández, quien presenta claves muy precisas del cómo entender la evolución conceptual del museo y su relación con la comunidad; “Como todo proceso natural, los museos también van evolucionando. De forma que éstos, considerados como «asilos póstumos», «mausoleos» o «santuarios» se van convirtiendo en lugar de estudio e investigación”. (Hernández, 1992). En Chile, hoy, los museos son un fragmento importante dentro de la logística patrimonial, puesto que estos espacios, están encargados de promover la historia, la cultura y “el” conocimiento de la geografía nacional, a los ciudadanos. Si bien, estos espacios, se abren de cierta manera a la comunidad, permitiendo la interactividad limitada entre institución museística y público espectador, sus limitancias se cultivan en el nacionalismo impuesto por las políticas hegemónicas estatales del país, donde, todo aquello que se exhibe obedece una vez más, al patrón de “una cultura única y para todos”, argumento con el cual se fundaría el primer museo en Chile.

La ineludible inclinación de la museología en relacionarse con las diversas comunidades, tiene que ver con la “no representación” que las personas sienten respecto al discurso museal y sus metodologías, ya que, con el tiempo, el museo presenció su crisis al convertirse en el centro inanimado del conocimiento, con cada vez menos público se comenzaron a crear dinámicas que hicieran de este espacio, un lugar vivo y comunitario.

Todos estos cambios, evidencian la existencia de una crisis de identidad del museo. Pero, ¿cuál es la identidad de un museo, o mejor, del museo de hoy? Al hablar del museo se ha recalcado el conocimiento de su historia, de sus orígenes, de sus

colecciones y de sus funciones. Sin embargo, si realizamos un análisis detallado sobre las raíces del museo, éste ofrecería muchas más alternativas si se parte de la concepción del museo como símbolo de una identidad cultural y, por tanto, representante de una sociedad en constante evolución. Decíamos que los museos se caracterizan por una doble responsabilidad: la de preservar la integridad del objeto como elemento de nuestro patrimonio y la de contribuir a la evolución de la sociedad, labor que debe realizar a través de la misión educativa. El museo sólo cumplirá su misión social tomando presente sus colecciones de forma que los visitantes puedan reconocerse en ellas y despierte su curiosidad, su admiración y el deseo de saber. (Hernández, 1992).

Estas importantes características, con las que hoy, debe contar un espacio museográfico y un discurso museal, son sumamente relevantes, en la exhibición de un patrimonio pertinente e inclusivo, y para lograrlo el museo debe tornarse una institución necesariamente “intercultural”, donde, se busque relacionarse con las diversas comunidades, tomando en cuenta los saberes y las perspectivas de conocimiento del cual devienen los objetos. En Chile, en lo que a la comunidad *Mapuche* respecta, solo existe un espacio con tales características, el “Museo Ruka kimvn taiñ volil, Juan Cayupi Huechicura”, ubicado en la comuna de Cañete y dirigido por Juana Paillalef.

Su principal misión es la valoración positiva de la cultura mapuche como eje para realizar su trabajo de resguardo y conservación de los bienes patrimoniales que se contextualizan principalmente en el territorio mapuche lavkenche local (entre las comunas de Arauco y Tirúa). (Obreque & Muñoz, 2020)



El museo fue fundado en 1969, pero en el año 2005 cerró sus puertas para reinventarse bajo el conocimiento y la pertinencia territorial de la comunidad *lafkenche* de la zona y sus representantes ancestrales, como también, la comunidad creativa, conocedora del patrimonio material exhibido. “Los participantes enunciaron que era menester iniciar este proceso considerando a la cultura mapuche como una cultura viva. En consecuencia, se creó un guion museográfico que incluyó elementos materiales e inmateriales tanto del pasado como del presente”. (Obreque & Muñoz, 2020). Los principales temas abordados estaban relacionados con el vacío anterior de la consolidación museal existente hasta entonces, sacando a discusión puntos de vista, relacionados a la cosmovisión y espiritualidad *Mapuche lafkenche*, ceremonias ancestrales y territorio, entre otros. En una conversación o *trawum* realizado a partir del respeto y la forma de comunicación más importante del pueblo *Mapuche* — la oralidad—.

A partir, de estas constantes reuniones, cabe señalar, la importancia los restos bioantropológicos que formaban parte de la antigua exhibición y la preocupación y malestar de la comunidad antes esta situación, “Solicitaron sacarlos de la antigua exhibición y no usarlos en la nueva. Más aún, “se señaló, debían volver inmediatamente a la tierra como sus antepasados lo requieren” (Obreque & Muñoz, 2020) cómo se citó en (Stüdemann, 2017: 62). Demostrando así el malestar físico y espiritual que la presencia pública de estos restos humanos implicaba en el equilibrio de las comunidades alrededor, siendo representaciones morbosas conducidas desde la ciencia y el eurocentrismo. La inmediata acción de realizar la ceremonia de “*entun*” o entierro *Mapuche* a los antepasados, demostró un paso a esa necesaria interculturalidad que debe primar en espacios como el museo. La escucha hacia la comunidad y el cultivar “los conocimientos” con respeto hacia los otros.

Es así como en la nueva museografía, inaugurada en junio de 2010, se presenta el rito funerario a través de una vitrina compuesta por urnas de cerámica y algunos elementos de ajuar que dan prioridad a los relatos etnográficos y descriptivos de un contexto funerario, en ausencia de restos humanos, a diferencia del guion anterior, que exhibía en su primera sala y cuarta vitrina datos y restos antropofísicos de la población mapuche. (Obreque & Muñoz, 2020).

La muerte es concebida de manera compleja, según la diversidad social. Condicionada por la cultura, religiosidad o cosmovisión de las diversas comunidades, la sensibilidad de la ceremonialidad independiente de su génesis, debe ser conducida, a través del, respeto y la empatía por aquella pérdida física.

Durante la colonización, numerables cuerpos y restos humanos indígenas fueron vendidos y coleccionados por privados, inclusive se fundaron museos a partir de la exhibición de estos cuerpos, tal como, el caso del *Museo la Plata* en Argentina, donde, su principal atractivo se basaba en la exhibición de cientos de cráneos numerados devenidos de la “campana del desierto”, restos que, con el tiempo, los descendientes *Mapuche* del *Puelmapu*, comenzaron a reclamar.

Estos esqueletos, sobre todo los restos de caciques de conocida trayectoria histórica, han sido reclamados por diferentes grupos y descendientes desde los años setenta. Sus reclamos fueron denegados porque los restos integraban colecciones arqueológicas consideradas como bienes del dominio público del Estado, en virtud de lo dispuesto en el art. 2340 inc. 9 del Código Civil. (Endere & Ayala, 2012)

De esta manera, la incesante opresión de las Naciones por también “nacionalizar” como un bien —los cuerpos ancestrales de comunidades indígenas vivas— generan una

grave situación de violación y el forjamiento de una sociedad apática. Es por ello, que la iniciativa del nuevo discurso del museo *Mapuche* de Cañete —marcaría un hito en el desarrollo de la museología chilena—.

La Museología no puede establecer una norma válida para los museos a escala mundial. Por ello, no debe ser considerada como una ciencia normativa que impone sus criterios, sino que será el propio museo y la comunidad, los que teniendo en cuenta su situación política, económica y cultural, en los objetivos y la política a seguir. No hay que olvidar que el museo debe estar en función del público, tiene que educar y comunicar sin relegar la misión de conservar los testimonios culturales y transmitirlos a las generaciones futuras. (Hernández, 1992).

De esta forma, el museo *Ruka kimvn taiñ Volil*, es una fiel ejemplificación de, como bien lo describe, la profesora Francisca Hernández, cómo los museos deben relacionarse con las diversas comunidades en las que están inmersos, puesto que, el museo de hoy, no se construye de manera singular. Más bien, toma en cuenta todas las diversidades y grupos culturales diferentes para buscar un puente de diálogo, y proponer un espacio moldeado en el anhelo de una sociedad a la cual represente; personas que se sientan atraídas y en contacto con las dinámicas museísticas, logrando equilibrar la institucionalidad con la pluralidad comunitaria.

### **3.2. Epistemologías ancestrales.**

La concepción de epistemologías ancestrales, presentadas por el pensador, artista y antropólogo Adolfo Albán, nos remiten a la visión del mundo y el apogeo de las formas

de vida de las comunidades originarias en América y el cómo retornar a ellas, nos posibilita sentir la empatía por las luchas y la resistencia de aquellos grupos catalogados como “minoritarios” —comunidades indígenas y afrodescendientes—. Cuyos pensamientos se extienden más allá de las lógicas colonas, volviéndose hacia la sensibilidad de la naturaleza, el territorio y la espiritualidad, donde residen las diversas cosmovisiones y donde también, los saberes, son concebidos.

La dicotomía entre conocimiento y saber ha oscurecido la posibilidad de reconocer que comunidades como las indígenas y afros son productoras de conocimiento, tradicionalizándolas y reduciéndolas solamente al folklore o la cultura, deslegitimando el acumulado histórico que ellas poseen y que les ha permitido resistir y mantenerse en medio de los procesos actuales de globalización; esto ha ocurrido especialmente en referencia a los grupos indígenas y afros, pero también de mestizos pobres portadores de esos saberes. (Albán, 2006).

Esta dicotomía, es la misma que ha pregonado de diferentes maneras, en la sociedad globalizada, y que también se extiende, en importantes espacios museísticos de Chile, tales como —el *Museo Histórico Nacional* y el *Museo de Arte Precolombino*—, donde, diariamente estos “centros del conocimiento” son visitados por innumerables personas. “Estas diferencias vienen marcadas por matrices coloniales que, en su larga duración, reproducen estructuras hegemónicas de dominación y sometimiento en cuanto al poder y el saber”. (Albán, 2006)

De tal modo, los saberes han sido silenciados. Comunidades vivas, que, pese a su existencia y gran riqueza cultural, siguen siendo analizadas y juzgadas, por expertos del conocimiento, los mismos, que más adelante, a través de los testimonios de las mujeres

tejedoras *Mapuche*, serán quienes formen parte del impedimento de la relación intercultural, entre espacio museístico y comunidad.

De este modo, la proposición de dar cabida a las epistemologías ancestrales, se vuelve un eslabón sumamente importante, en la proposición de un nuevo discurso museal, pertinente con los “saberes otros” que existen y se expanden en una sociedad multicultural. Albán, señala:

La tarea entonces se enuncia como la necesidad de construir, y yo diría visibilizar, epistemologías que den cuenta de nuestras realidades ancestrales, para salirle al paso al aplastante predominio de una racionalidad eurocéntrica que históricamente ha negado, para reafirmarse, la presencia de pueblos y comunidades indígenas y afros como formas no-occidentales de «estar en el mundo». (Albán, 2006)

Las maneras de estar y existir en el mundo, referentes por el autor, abren el espacio al diálogo de una complejidad maravillosa, donde los objetos, y en el presente caso, como protagonista —el textil—, son quehaceres de memoria, unificados por las pequeñas comunidades creadoras. Protagonizadas, en tal caso, por — mujeres *Mapuche*— en una labor que no solo significa crear para vestir u ornamentar, el *witxal ñimin* se vuelve un ejercicio de saberes, para contar historias, cantar canciones y donde las mujeres logran comunicarse.

La problemática evidenciada entre el museo y las comunidades originarias, se remonta a conflictos muchos más profundos que la interculturalidad institucionalizada, tiene que ver con las condiciones políticas en las que estos espacios sobreviven, donde, los intereses económicos y territoriales, también serán una manera de condicionar la cultura

y el patrimonio. Es una suerte de estrategia que busca deslegitimar a las comunidades de una participación activa en la sociedad.

Evidentemente, desde la geopolítica del conocimiento la localización geográfica de determinados grupos humanos tampoco ha sido casual y ese reduccionismo ha establecido relaciones de poder que se ven reflejadas en la marginación, la exclusión y el abandono de amplios sectores de la población a los que se les desconocen sus particularidades idiomáticas, organizacionales, de propiedad sobre la tierra, legislativas, cosmogónicas y productivas, categorizándolos como minorías o más dramáticamente deshistorizándolos para anclarlos en pasados remotos: los indígenas como testigos de tiempos lejanos. (Albán, 2006).

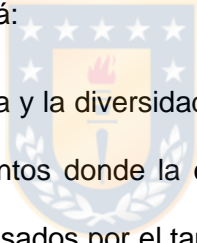
De esta manera, Adolfo Albán propone, que debe surgir la necesidad de poder generar una “ética dignificante”, en este caso relacionando lo cultural-patrimonial, donde las instituciones museísticas, sean capaces de consolidar sus discursos desde la inclusión y la pertinencia de los objetos a exhibir, confidenciando a las comunidades, la posibilidad, que como descendientes tienen, de manifestar sus saberes.

La necesidad de consolidar una ética que dignifique sectores poblacionales que asuman con fuerza, y desde su auto-reconocimiento, las opciones que desde su interior se construyan y hagan del presente el espacio de resistencia para que esa autovaloración cobre sentido. (Albán, 2006).

Este puente de diálogo resolvería numerables conflictos relacionados a la marcada separación de la identidad en Chile, donde los grupos “otros” son aislados del chilenismo y el nacionalismo primario, para cultivar espacios autónomos e independientes, ausentes

de la confianza de poder compartir aquellos saberes en espacios institucionalizados como los museos.

Dentro de aquellos grupos se cultiva el *witxal ñimin*, en organizaciones de mujeres *Mapuche* (y no *Mapuche* también), que se reúnen a compartir los saberes silenciados, donde las historias florecen y las palabras de las mujeres se contienen en un compañerismo sumamente conmovedor, puesto que esta “minoría” no solo cultiva la sabiduría, sino que, además, debate precisamente los conflictos culturales-patrimoniales. A través de sus experiencias, nacen soluciones y posibilidades de ampliar la comunidad a la participación activa en museos, centros culturales y otros espacios. De este modo, Albán, se referirá:



Establecer, desde la diferencia y la diversidad cultural, un diálogo que haga posible la coexistencia de mundos distintos donde la conflictividad, el juego de intereses y el posicionamiento deben ser pasados por el tamiz de la reflexión consciente del rol que cada individuo y cada grupo humano juegan en la constitución de la sociedad, en condiciones de equidad y justicia social. (Albán, 2006).

Aquel camino dispuesto por la práctica, se retorna nuevamente hacia aquella concepción de “epistemología ancestral”, donde la alteridad, recobra sentido en el consentimiento de un mundo, todavía, no globalizado, pese a las condicionantes que acechan la universalidad de los pensamientos. Allí, las comunidades recobran su memoria, la misma que una y otra vez, se anida en los niños y jóvenes nacidos entre la tecnología y el asfalto, pero con la esperanza de ser portadores de aquellos oficios y saberes ancestrales, para ser la semilla de la sabiduría y para reivindicar una vez más,

los derechos de la voz epistemológica, develadora del tiempo no transcurrido y de un pasado que se adelanta hacia el futuro.

Encontrar esas epistemologías ¿podrá significar, acaso, auscultar en el pensamiento indio, afro, de mestizos empobrecidos, mujeres, gays, lesbianas, personas con capacidades diferentes y jóvenes como alteridades de la razón instrumental de occidente hoy globalizado? De ser así quizá no tendremos necesidad de construir nada «nuevo» sino reconocer, revitalizar y seguramente «traducir» todo aquello que todavía existe como «barbarie», «exotismo», «saberes», haceres y «folklore». (Albán, 2006).



### **3.3. Formas de creación y la descolonización de los discursos museales.**

Para comprender, —cómo se manifiesta la diferenciación de la creatividad occidental y de los pueblos ancestrales, es necesario comprender— cómo se desarrollan estos oficios y a que lineamientos cosmogónicos responden. De esta manera, el pueblo ancestral Maya, y los autores “Ruk’u’x”, se remitirán hacia las manifestaciones creativas ancestrales de una manera benevolente y sensible, trasluciendo el respeto hacia los oficios y la importancia de su contexto.

“Pedimos permiso a las energías, a los abuelos y abuelas, por lo que diremos y no diremos, por lo que expresamos y por lo que no expresamos, por todo aquello que conocemos y por lo que aún tenemos que conocer”. (Ruk’u’x, 2014) Las practicas creativas ancestrales, son heredadas de la gente mayor, aquellos que también recibieron el regalo de la creatividad a temprana edad y que, al llegar a su edad madura, cumplen



con la valiosa misión de transmitir sus conocimientos, volviéndose personas respetadas y portadores de la herencia del saber. De esta manera, en los pueblos ancestrales, la vejez adquiere una jerarquía más, a diferencia del mundo colonial, los ancianos y ancianas, encabezan la voz de la memoria.

El arte es ese acontecimiento humano capaz de ser permeado por otros saberes, por otras experiencias, por otras prácticas, generando diálogos, acercamientos, relaciones y reconocimientos con el otro o los otros. No obstante, su interpretación y práctica ha sido y es determinada, validada y convalidada, por la geopolítica occidental del arte y el pensamiento eurocéntrico. (Ruk'u'x, 2014).

La cabida del arte y del artista no son términos identificados en las comunidades originarias del continente, su concepción, es también parte de aquella noción de belleza acarreada desde occidente. Sin embargo, si simplificamos la dificultad de estos términos, es posible remitirse a los mundos creativos originarios, donde la belleza sería concebida particularmente, y donde, por lo demás, las comunidades también poseerían “arte” y por supuesto “artistas”.

En nuestras comunidades, el arte se manifiesta como regalos del universo que cada uno de nosotros tiene que encontrar y hacer crecer. Hay quienes arreglan huesos, otros que nos regresan al cuerpo cuando nos asustamos. Hay quienes hacen candelas, o quienes bendicen las semillas para sembrar. (...) En eso radica el arte, en cómo asumimos y vivimos la vida. Una búsqueda en la que nos encontramos con la sabiduría ancestral. dentro de nuestra filosofía, todos estamos en la posibilidad de hacer algo creativo. (Ruk'u'x, 2014)

A diferencia de occidente, la creatividad emerge como una posibilidad para todos, puesto que se remite al encuentro con los “saberes” o bien, aquellas *epistemologías ancestrales*. “El arte sería más bien definido como el ser creativo (...) es esa parte creativa que nos reconecta con la vida dentro de una sociedad”. (Ruk'u'x, 2014).

Más allá de estas creatividades debe asumir su responsabilidad en la comunidad, — la responsabilidad del hacer, pero también el de heredar—. Puesto que, en aquella herencia, los saberes de la naturaleza son transmitidos, la comunicación con el mundo espiritual y el equilibrio de las personas; su rol, como un eslabón de una cadena fuerte, que integra y hace posible la existencia de la comunidad.

En este camino, el artista (...) o el que hace el trabajo del arte, aprende a sentir las energías de sus “materiales” que le ayudarán a danzar con el color, esculpir con la música, sembrar con la palabra. Manifestaciones que son resonancia de un solo trabajo comprometido con la vida, que es sagrada y perfecta. Esa perfección es la aspiración del artista, quien es el medio por el cual se comunica el universo, así como también le sucede a cualquier otra persona que realice un trabajo al servicio de la vida. (Ruk'u'x, 2014)

La conexión entre creador y materialidad es ineludible, y su evidencia está en la ritualidad que las prácticas creativas adquieren. En el *witxal ñimin*, el quehacer comienza con un sueño, o una revelación de la pieza a confeccionar, un llamado que traslada a la tejedora a sumergirse en el territorio y encontrar los tintes de la prenda. En aquella búsqueda, nacen las rogativas hacia la naturaleza, el permiso y la humildad.

Los autores, Ruk'u'x generan un dialogo sensible y autentico, a partir, de sus vivencias y espiritualidad como pueblo ancestral Maya, lo cual, desde sus argumentos sencillos y llenos de vida, representan una parte significativa de las experiencias de pueblos hermanos como el *Mapuche*, donde, sus similitudes en relación a las fuentes creativas y los creadores de cada comunidad, demarcaran una linealidad en relación a como concebir, más allá de la técnica,— la creatividad—, siendo esta, un fragmento de memoria, —conectores del saber ancestral—.

El arte en nuestras comunidades está a la vista, en las casas, en la siembra, en los caminos, en las montañas. Alimentar a los pollos requiere de amor porque se sabe que nos ayudarán a seguir viviendo. de las montañas, de nuestra gente, de allí viene la inspiración que está muy ligada con nuestra espiritualidad, con nuestra cosmovisión. (Ruk'u'x, 2014).

Los *ñimin*, o dibujos iconográficos textiles *Mapuche*, se forman a partir de las experiencias espirituales y territoriales que una tejedora adquiere. Vivencias basadas en la cotidianidad de sus quehaceres diarios, la expectación de la flora y la fauna que la rodea, y la ritualidad presente en las ceremonias comunitarias donde la creadora habita. Todas estas fuentes son depositadas en las prendas a través del *ñimin*; los colores y la distribución estética de su composición.

Nuestro trabajo como artistas no es más que comunicar lo que somos, el lugar donde nacimos, nuestra comunidad, nuestra espiritualidad; nuestras vivencias, nuestras memorias. Ni siquiera hay que ponerse el título de artista para ser “alguien”. El trabajo del artista es un recordatorio de lo ancestral, de dónde venimos —el universo—. (Ruk'u'x, 2014).

La creación *Mapuche*, entonces, no puede ser simplificada a la complejidad sólo técnica de los objetos, su relevancia, es un “todo” entre cosmovisión y técnica. De esta manera, es importante mantener una postura crítica, en relación a los discursos museísticos en Chile, puesto que, la superficialidad de la exhibición de prendas y objetos, pertenecientes a generaciones ancestrales, han provocado el bloqueo de los saberes generacionales, no permitiendo a las nuevas semillas, en este caso, de tejedoras *Mapuche*, poder aprender de los *ñimin* antiguos; tocarlos, sentir la espiritualidad de las prendas, conversar en torno a ellas, para conectar nuevamente el saber fragmentado.

La cosmovisión (...) transmitida por los abuelos a través de centurias, nos enseña que somos espíritu y materia, una dualidad no opuesta sino complementaria y recíproca: una dualidad-unidad como la energía misma. Es en esta sagrada relación de nuestras diferentes expresiones, artísticas, espirituales, materiales, como se recuerda y comparte el origen y el compromiso de volver a él para la continuidad de la vida. El universo nos ha dotado de una materia, un organismo complejo, que nos permite reconocer lo sagrado en nosotros a través del despertar de esa conciencia. (Ruk'u'x, 2014).

Ruk'u'x, son un puente hacia la comprensión de metodologías inclusivas e interculturales, donde la espiritualidad cobra su importancia en todos los espacios y partir de ese reconocimiento, es a su vez una invitación a comprender los mundos creativos ancestrales, con la impresión y la pertinencia que ameritan. Para entender, en la presente investigación, que las prendas textiles requieren su espacio, no solo en la exhibición, sino también en la memoria de su confección.

## **CAPÍTULO IV**

### **MARCO METODOLÓGICO**



#### 4.1. Preguntas de investigación.

En la actualidad, la mirada de las generaciones jóvenes *Mapuche*, educadas bajo un contexto que las hace personas de derecho y participantes ciudadanos, retornan su atención hacia la reflexión comunitaria. Allí, cabe cuestionarse aquellos espacios de representación, cuyo montaje viene a interponerse como un modelo de aquello que “deben” ser, convirtiéndolos (nos) en sujetos históricos, para ser analizados y estudiados desde perspectivas enajenadas a la sabiduría ancestral. Aquí, se reconoce que, prácticas ancestrales como el *witxal ñimin*, fue también colonizado, para volverse un oficio inanimado, restando importancia y quitando participación a la sabiduría protagonizada por las mujeres de un tiempo remoto y sus hijas del hoy, quienes aún, luchan por encontrar cabida en la conducción de sus propias memorias. Entonces, surgen las interrogantes:

¿Cuál es el significado del *witxal ñimin*, para las mujeres tejedoras *Mapuche* y cómo esta práctica se torna una labor descolonizadora?

¿Cuál es la importancia que tienen las *ngerekafe* en la puesta en valor del *witxal ñimin* y cómo su pensamiento, desafía la conducción de los discursos museales en Chile?

¿De qué manera, sería posible, la interculturalidad en el espacio del museo a través del *witxal ñimin*?

## 4.2. Objetivos.

General:

Demostrar la relevancia que tienen las *ngerekafe* en la valoración del *witxal ñimin*, desde la inclusión intercultural, en un contexto museal/patrimonial.

Específicos:

Analizar críticamente los antecedentes históricos sobre cómo se han desarrollado los discursos museales en Chile, sobre el pueblo *Mapuche*.

Reflexionar el *witxal ñimin* desde su epistemología ancestral y su cabida en el discurso museístico, a partir de la concepción de las propias tejedoras.

Demostrar la importancia de la práctica textil *Mapuche*, como un quehacer de memoria y una profunda enunciación hacia la concepción del discurso museal/patrimonial, dirigido por las propias comunidades ancestrales.

Enunciar las proposiciones de la comunidad tejedora *Mapuche*, como un puente intercultural entre museo y comunidad ancestral.

### 4.3. Participantes.

De acorde a la temática planteada en el desarrollo de la investigación, se propone invitar a participar a tres tejedoras de la novena región. Quienes han desarrollado una amplia visión sobre la técnica del *witxal ñimin* y un pensamiento crítico ante la institucionalidad.

De esta manera, la participación del estudio, está conformada por las hermanas Isabel Currivil y Zenobia Currivil, pertenecientes; Isabel, a la zona de Padre las Casas y Zenobia a la comuna de Nueva Imperial, en el *lof Rukañam*. Ambas, forman parte de la quinta generación de *Ngerekafe*, de sus familias, siendo su labor, un saber heredado de las mujeres que las anticiparon. Tanto Zenobia como Isabel, poseen más de cuarenta años de experiencia, llegando hoy, a posicionarse como *ñimife* —educadoras del *ngeren*—.

Por otra parte, se encuentra Soledad Pichicón, una joven tejedora proveniente de Santiago *warria*, quien después de años, retornó a la tierra de su abuelo paterno, donde hoy vive, ubicándose en el *lof Valle Toro Levillan* de la comuna de Nueva Imperial. Soledad, pertenece a la generación acallada por el trauma histórico colonizador. Reencontrándose con el *ngeren*, como una manera de retornar a la epistemología ancestral de su pueblo. Su mayor saber, se encuentra en la confección de la prenda *txariwe*.

Estas tres tejedoras, a través de sus experiencia y saberes cultivados, son quienes vislumbraran la memoria del *witxal ñimin*, como una practica de memoria. Enunciando la problematización del *ngeren* ante el museo y entregando respuestas, ante un camino que se abre hacia la interculturalidad.



#### 4.4. Proceso.

El proceso de la investigación se basa en la conversación y la entrevista semi estructurada. Donde, a partir de, la cosmovisión *Mapuche*, el *nutxam* —la conversación— es un espacio que se abre a la oratoria, donde dos personas se encuentran a través de las palabras, en una confianza guiada desde el respeto. El *nutxam*, se torna, en este estudio, la inserción hacia la interculturalidad, donde mi participación, será la escucha hacia los saberes ancestrales de las tejedoras.

De este modo, los relatos serán guiados de la siguiente manera:

- *Chalituwun* (Presentación de las participantes).
- Nacimiento del *witxal ñimin* en sus vidas.
- Inicios de sus experiencias como *ngerekafe*.
- Relación del *ngeren* y el *feyentun Mapuche*.
- Relevancia del *ngeren* como un saber heredable.
- El *ñimin* y sus significados.
- Experiencias y encuentros ante el museo.
- Testimonios sobre el *witxal ñimin* en el contexto de museo.
- Respuestas y soluciones en la cabida de la interculturalidad como respuesta, en la relación de comunidad y museo.
- El *witxal ñimin* como una práctica de memoria.



## **CAPITULO V**

## **RESULTADOS**

### 5.1. El *witxal ñimin* como herencia.

La estructura del *nutxam* o la conversación *Mapuche*, se basa, en primer lugar, en el *chalitywun*; la presentación de la identidad, los ancestros y el territorio”. De esta manera cada participante, en un gesto de recordar, se remite a contarme quienes son.

Isabel Currivil: Mi nombre es Isabel Currivil Nahuel, soy tercera entre los hermanos de los mayores, yo soy artesana en telar, soy mamá de tres hijos, tengo una nieta. Yo nací en Santiago, a los cuatro años volví a Imperial, hacía el campo en una comunidad llamada Lincay, allá había nacido mi papá. (...) Yo llegué a ser una tejedora observando a mi abuelita, siendo muy intrusa (...) todo lo quería descubrir de una, preguntaba mucho, me interesó desde el día uno, el hilado. El trabajo de mi abuela. (...) y yo quise aprender.

Soledad Pichicón: *Mari mari pu lamngen, kom pu che, inche* Soledad Pichicon piñen, *tañi tuwun*, valle Toro Levillan, Nueva Imperial *Warria*. (...) tengo 30 años, vivo en la comuna de Nueva Imperial, vengo desde Santiago, yo nací en Santiago, mis papas, mi familia, construyeron familia allá, y en estos últimos seis años, volvimos a nuestro campo (...) al campo de mi abuelo. Mi abuelo, Juan Pichicón Coliqueo, de aquí de la comunidad Valle Toro Levillan.

Zenobia Currivil: Yo me llamo Zenobia Cecilia Currivil Nahuel, mi lugar se llama *Rukañam*, está acá, a 18 km de Nueva Imperial, soy tejedora de muchos años.

Las hermanas Isabel y Zenobia forman parte de la quinta generación de tejedoras. En un linaje familiar que trasciende sin duda alguna el tiempo, para instalarse en la memoria. La vida de Isabel la llevó a migrar a Santiago y posteriormente a regresar, instalándose

en la comuna de Padre las casas. Por otra parte, Zenobia se mantuvo en la comunidad dedicando su tiempo a crear bajo el alero del territorio. Soledad Pichicón, en cambio, forma parte de la nueva semilla de tejedoras, una joven, que en contexto de *warria*, forma su propia comunidad para aprender el oficio del *ngeren* y retornar su cuerpo al territorio de su abuelo.

Estas tres mujeres tejedoras, guiarán el *ngeren*, al anhelo de la memoria, sus ancestros, y sus ascendentes en un futuro que comienza, con el entramado de los primeros hilos:

Isabel: Yo he trabajado en muchas cosas (...) pero lo más fascinante para mí es en el telar (...) yo tejo, yo trabajo en artesanía en telar, me dedico a rescatar los diseños antiguos, porque quiero saber por qué se creó ese diseño; cuál es el significado, en qué se inspiraron, porqué se hizo de tal color y cuál era el fin del porqué se creó eso (...) ese mundo desconocido a mí me encanta, yo en el telar llevo 42 años tejiendo ya, tejo todos los días, para mí no existen días domingos (...) es lo más gratificante que tengo, el telar. Y cuando yo me pongo a tejer, es como que mi abuelita está detrás del telar, o está en mi espalda o está a mi lado, pero como que está la imagen de ella mientras yo estoy tejiendo.

Isabel, como bien lo manifiesta es una tejedora con experiencia, su interés por el rescate de los diseños antiguos es conmovedor. A través de sus diálogos, Isabel me conduce a los momentos más íntimos de su creatividad, donde aparece la imagen de su abuela, quien fue aquella mujer, de quien heredó finalmente este oficio. Su abuela era machi, me cuenta Isabel y aparece para protegerla en su labor, acompañándola todos los días en el quehacer; con ella habla, se comunica y también recibe ayuda espiritual.

Este relato, es sumamente profundo, dado que de inmediato, nos sitúa en un contexto poco convencional, donde los saberes continúan heredándose más allá de la muerte, tocando la sensibilidad de la cosmovisión *Mapuche*, y donde, el *witxal ñimin*, será aquel puente, que revitalice la *epistemología ancestral*.

Soledad: He tenido un periodo, donde he podido estar con mi abuela, estos dos últimos años, parte buena, de poder estar en la casa, por la pandemia. Mi abuelita me ha ido contando que tuvo sus tías y sus hermanas, que también tejieron, ella no tejió nunca *witxal*, palillo sí, (...) no tenía la técnica del *ñimin* al menos por su parte. Allá en Santiago, mi familia, mis tías, mi mamá, primas también, constituyeron una organización de mujeres *Mapuche* y en este proceso de la escolaridad, yo cuando estaba, en séptimo/ octavo, mi tía Ignacia Pichicón, contactó con una artesana de acá de Temuco, (...) Maria Quintriqueo, la *papay* que nos fue a enseñar en ese entonces, y ahí nos fue a enseñar, a todas las mujeres que nos reuníamos, a mamás, hijas; un grupo de 13 o 14 mujeres, entre adultas, jóvenes y muy pequeñas, que quisimos aprender. Ese fue el primer acercamiento con el *witxal*, ahí fue cuando cada una empezó a aprender una técnica, quiso hacer una prenda, un *trariwe* en pasos muy sencillos, la parte básica del telar (...) ese acercamiento significó mucho tanto para mi mamá, como para mí. Mi mamá; Verónica Beroiza, ella vive en Santiago actualmente, pero a ella también le gustó mucho el tema del *witxal*, hizo una manta en ese momento, entonces, entre las dos siempre mantuvimos esa conversación, sobre el telar. (...) entre las dos practicábamos, urdíamos y nos poníamos a tejer.

Soledad, es un nuevo brote de tejedora, en su caso, el saber del *witxal ñimin*, fue una búsqueda y un encuentro con la ancestralidad. Donde, en compañía de su madre, de su

abuela y un grupo de mujeres, llegaron a aprender la práctica del tejer. El aprendizaje de Soledad, la condujo a reflexionar su estadía en la ciudad, y al paso de unos años, retornó junto a su familia, al territorio de su abuelo, en un *lof che*, ubicado en Nueva Imperial. De esta manera, Soledad, en su constante aprender como tejedora, siente aquella vinculación con el *saber ancestral*, aquel, que también la llevará a reconectarse nuevamente con el territorio, porque es ahí, donde las memorias residen.

Zenobia: mi mamá aprendió de su mamá, y yo aprendí de ella también, pero solo mirando, porque antes no tenían mucha paciencia para enseñar, entonces así mirando empecé a hacer lo que hacía mi mamá, por hartó tiempo, y después ya crecí y por la necesidad de nuestro diario vivir, hice para vender también, allá a los 14 años, yo andaba vendiendo en Temuco, y desde entonces, no se me ha olvidado, también salí a trabajar afuera unos cinco años, pero después volví, retomé lo que yo hacía, y hasta el día de hoy, sigo trabajando (...) también estuve hartos años con mi abuelita, entonces a ella le preguntaba y ella como que tenía más paciencia que mi mamá. (...) Yo hago esto para tener vivos a mis viejitos, y orgullosa, me siento orgullosa, quiero dejar esto, no llevármelo, —enseñar— salgo a enseñar, llevo como cuatro años saliendo, enseñando a las *lamngen*, incluso hasta a unos jóvenes, también se interesan en aprender el telar.

En este primer inicio, surgen narraciones que conducen la herencia del *witxal ñimin* al apogeo de su creatividad, donde, las experiencias de las tejedoras nacen a partir de un linaje, o bien, desde el encuentro con esa epistemología creativa. De todas maneras, la práctica, las hará convertirse a su edad madura, en *ñimife*, conductoras de los *saberes ancestrales*, para heredarlos como manifiesta Zenobia, a nuevas raíces, inclusive a

jóvenes varones interesados, puesto que la realización de este oficio, ya no solo se remitirá a mujeres.

## 5.2. Heredando los saberes ancestrales.

La importancia de transmitir los saberes del *witxal ñimin*, se remonta a la cosmovisión *Mapuche*, y el rol que deben cumplir las personas mayores. Este trabajo es fundamental puesto que la acumulación de experiencias que tienen, son un eslabón fundamental en la existencia de un pueblo futuro. De este modo, Isabel y Zenobia, hoy forman parte de la herencia del saber *ngeren*.

Isabel: A mí me encanta enseñar, porque yo, mientras más siembre, más vigente va a estar la cultura *Mapuche*, mientras uno le enseña a un niño, al niño no se le olvida nunca lo que se le enseñó. (...) dentro de eso igual les hacía una pequeña reseña, de que había que cuidar los tintes naturales, que no había que teñir con raíces por lo menos, que se tiñera con la corteza, con la hojita que se caía, si uno sacaba hojita que sacara lo justo, porque yo siempre digo, si uno va a ocupar un kilo, no tiene porqué sacar dos kilos de hojas (...) tiene que dejarle a la otra generación que uno le va enseñando otra vez (...) igual cuando va a sacar el barro, yo le digo, sáquelo antes del mediodía, porque están las buenas energías, antes del mediodía, después del mediodía, andan los *wezake pulli*, las malas energías (...) igual cuando saquen les digo, tapen esa parte, para que la tinta no se vaya o desaparezca. Siempre que vallan cuidando, que vayan cuidando todo lo que se pueda. (...) Igual les enseñó que al sacar una hoja, no lleguen corriendo y saquen le digo yo, pidan permiso (...) al árbol hay que pedirle permiso, porque eso tiene un *Ngen, kechu txipalai*, porque si las cosas salieran por salir, estaríamos llenos de

árboles que tiñen por todos lados y si hay en lugares específicos es porque *Ngenechen* lo puso ahí, y por eso está ahí y uno puede entrar, y quebrar y salir arrancando (...) el árbol si tú no le pides permiso, te va a castigar, quizás ni va a teñir tu hilo, por eso yo le digo, que no cuesta nada decir, voy a sacar esta cosa, porque necesito hacer mi trabajo y haces *kuyitu* y dejas una hebra de hilo, porque uno no deja grandes cosas, deja muestras de respeto, es un respeto hacia la naturaleza y yo pienso que el árbol siente, el árbol sabe, el árbol es poderoso.

A través, de este testimonio, Isabel no solo aclara la importancia de la enseñanza como algo que hará perpetuar el *witxal ñimin*, sino que además, en cada paso que se debe realizar antes de tejer, existe una ritualidad sumamente importante, aquella que hace posible el equilibrio en toda su existencia —*itrofil mogen*—. Cuando ella, manifiesta tomar lo necesario, a través del *kuyitu*; dejar algo a cambio en balanza a lo que uno requiere de la naturaleza, está transmitiendo la cosmovisión *Mapuche*, su manera de comprender el universo, la tierra y comunidad, como parte de ella. Los mundos creativos *Mapuche*, se vuelven fundamentales, porque el proceso de confección de aquel, objeto o prenda, conlleva la sensibilidad espiritual —su estrechez con los árboles y la sabiduría del bosque— y la ritualidad como una condicionante, en la buena realización del proceso creativo.

Zenobia: Quiero dejar, no quiero llevármelo, la gente que quiera aprender, yo estoy dispuesta a enseñar, no me voy a negar, quiero enseñar (...) que siga, que no se pierda jamás. Lo que nace de la tierra, uno tiene que pedirle permiso, tiene que pedirle permiso *Chaw Ngenechen* que decimos nosotros, hacerle *kuyitu*, el no pide plata, pero pide algo que uno le deje y ese es el pago (...) hoy en día por las plantaciones de eucalipto, pino,



se nos está perdiendo mucho, mucho, mucho. A las/los *lamngenes machi* se les está perdiendo sus remedios y a nosotros también, como tejedoras se no están perdiendo muchas cosas que nos sirven. Y uno tiene que estar siempre pidiéndole al *chaw Ngenechen*, que ojalá no sigan plantando porque, a nosotros nos está dañando, en todo sentido.

Los testimonios de Isabel y Zenobia, posicionan la enseñanza como algo primordial; para que el pueblo siga adelante y los saberes ancestrales continúen cultivándose, puesto que, en aquella enseñanza, existe una relación íntima con el territorio, aquel, con el cual la tejedora se relaciona y conversa. Ambas son conocedoras de aquellos árboles que tiñen y de la ceremonialidad del *kuyitu*, que tiene que ver con dejar algo simbólico a la naturaleza, a cambio de ser bendecidas con la fortuna de llevar a cabo su confección textil. De lo contrario, se encontrarán con numerables trabas que impedirán llevar a término el trabajo, siendo el “equilibrio” el primer eslabón del quehacer de una tejedora.

Isabel: Yo creo que, si he llegado hasta aquí a hacer lo que hago, es porque escuché mucho a mis viejitos. Ósea, todo lo que ellos me dijeron era importante para mí. (...) ese fue el valor a la vida que nos dieron, y yo creo que nosotros como *Mapuche* valoramos mucho eso.

### **5.3. El ñimin y su significado.**

La confección de los *ñimin*, se realizan a partir del significado que cada uno tiene. De esta manera, existen *ñimin* para txariwe; *ñimin* de *makum* y otros de *txarilonko* y *pontxo*. Los *ñimin* cuentan historias, son ejercicios visuales, que traslucen un saber ancestral.

Algunos hablan de la naturaleza, otros de acontecimientos específicos, de la huerta y el cosmos. Para Isabel y Soledad, los *ñimin* adquieren una fundamental relevancia.

Isabel: *Ñimin Yalin* (...) en este *ñimin* yo me represento (...) porque la araña siempre es tejedora (...) *Ñimin Ailla lof* (...) este significa los nueve pueblos originarios. Porque yo siempre digo, yo no estoy sola aquí, somos nueve, somos nueve pueblos originarios que existen. *Menkue* (...) el *menkue* era un cántaro que se llevaba, significa cántaro sobre cántaro. (...) y aquí está mi abuela, mi abuelita machi que siempre me decía, *meli troxín mogen*, las cuatro estaciones del año (...) A mí no me gusta que un diseño, se termine y se termine cortado, a mí me gusta que así quede más arriba o más abajo, pero que quede entero, porque la otra vez, había una señora que hizo muy lindo trabajo, le salió todo perfecto, pero el último *ñimin* le salió cortado, y le dije que la falla de su trabajo era eso, de que el diseño estaba cortado, ella se enojó un poco, pero después me entendió (...) yo le dije el *ñimin* que está cortado no tiene significado, no dice nada.

En una oportunidad fui a Traiguén, a un colegio muy grande con artesanía Chile, a impartir clases; pequeñas nociones de telar y sale un niño que no quiere aprender telar, y yo le dije ¿por qué? Y me dice porque los *Mapuche* queman camiones, los *Mapuche* son terroristas, yo le dije ¿Quién dijo eso? Mi papá. Yo le dije, hijo que mal te están enseñando (...) el *Mapuche* no es terrorista, el *Mapuche* no es ladrón, el *Mapuche* no es traicionero. Aquí le dije, al *Mapuche* le quitaron la tierra, le robaron la tierra, asesinaron al *Mapuche* y ahora resulta que somos terroristas, le dije a usted le están enseñando muy mal, yo le voy a enseñar a tejer le dije (...) te voy a enseñar a hacer un diseño, el más bonito le dije yo. Después que lo terminó (...) los niños hicieron su exposición del trabajo, y la mamá lo encontró muy lindo; yo le dije a la mamá (...) aquí me tiene presente

a mí y a los nueve pueblos supuestamente terroristas (*ñimin ailla lof*) y ahí me dijo discúlpeme, es que aquí han quemado camiones. Yo le dije, pero no soy yo (...) le dije que no era justo, que a uno le dijeran eso.

Para Isabel, los *ñimin* son herencia del cultivo ancestral de los saberes, que también se relacionan con los demás pueblos originarios de todo el territorio. A sí mismo, educar a través de los *ñimin* se vuelve algo reparador, puesto que involucra conflictos relacionados al estereotipo, por ejemplo, del “Mapuche violento”, donde el textil será el conductor de la reivindicación de aquel imaginario.

Soledad: Hay dos que se me vienen a la mente (...) el *ñimin* de la *yalin*, porque tiene toda la historia del cómo nos llega o como llega ese conocimiento, o como llegó ese conocimiento a las *papay*, a las *kushe papay*, que este plasmada ahí (...) gracias a ese *pullu* de la arañita, es que nos mantenemos tejiendo hoy en día (...) espero que no se pierda nunca la historia de ese *ñimin*, nos conecta directamente a todas, a todas y a todos, porque también en alguna parte hay *wentxu* que están tejiendo, de nada muy particular y también está despertando en ellos, este querer de mantener esto, yo creo, porque algo quiere que nos mantengamos todavía.

(...) el *ñimin* del *lucutuwe*, siento que es importante, entenderlo, respetarlo, porque no es un *ñimin* que podemos utilizar en cualquier cosa, y eso ya lo he escuchado con las ñañas, con las *papay*, una y otra, otra, y otra vez y yo voy a seguir con ese pensamiento de que hay que cuidarlo, que se utiliza para prendas textil como el *txariwe* y que no puede ser utilizado para cualquier cosa y ese *ñimin* está hablando directamente de nuestra espiritualidad.

Soledad, se refiere a los *ñimin* también desde la demarcación e importancia que tienen. En este caso, al igual que Isabel, Soledad hace alusión al *ñimin* de la araña; aquel que cuenta el relato del cómo nacen las *ngerekafe*, su andar hacia el bosque y la relación con la araña de las montañas. De esta manera, para todas las tejedoras *Mapuche*, *Yalin*, es más que un dibujo, se vuelve parte de su nacimiento y de su memoria. Del mismo modo, Soledad, narra la importancia del *ñimin Lucutuwe*, su relación con la prenda el femenina del *txariwe* y su evocación con la mujer y el *yeyipun*— la rogativa *Mapuche*—.



Fig.3. Ñimin Yalin (Araña).



Fig.4. Ñimin Lucutuwe.

Soledad: Hay una parte muy importante de poder contar la historia, de nuestro pueblo *Mapuche*. La prenda textil tiene todo un lenguaje que habla, por ejemplo, de los colores de un territorio, en el *ñimin* que uno está haciendo, si está conectado con las plantas, si está conectado con una mujer, si está conectado con un hombre. Hay historias familiares que están escritas en prendas textiles; la manta de los *lonko* está hablando, de una familia que viene a hacerse responsable de un territorio, que tiene su forma de mantener los protocolos, en ese sentido, el *ñimin*, el lenguaje del textil, vuelve a hablarnos de la forma que tiene el *Mapuche* de hacer las cosas, en como pedir, en cómo se hacen las cosas con tiempos, con procesos, no es algo rápido en que yo diga aquí tengo esta prenda textil y te la ofrezco (...) Muchas veces se da que uno quiere buscar una prenda que los caracterice, que los acompañe. Yo siempre pienso en una prenda como en algo que nos acompaña. Entonces ahí va la importancia de que esa prenda que acompaña tiene un lenguaje, está hablando de nuestro *tuwun*, está hablando de nuestras abuelas,

de las características propias. Entonces, entender el *ñimin*, es entender en cómo, los viejitos antes, pensaban y hacían las cosas —con mucho respeto—. Un *ñimin*, el mismo *lucutuwe*, va a contar una historia, y ya vamos a estar hablando, hasta de un *Nguillatun*, y eso nos hace mantener vivo o presente; en qué fecha se hace un *Nguillatun*, que se celebra en un *Wiñol Txipantu*, y así cada cosa, está dentro de un *ñimin*. Entonces ¿Es importante? Si, porque está la historia de nosotros, y que la podamos contar, nos hace pensar en que podemos transmitirla todavía a un niño, y así va quedando la información de nuestra cultura, de estos procesos, que no se han perdido todavía —todavía no se pierden—.

Ser capaces de comprender el *witxal ñimin* desde su epistemología, conlleva para las tejedoras vivir es una constante búsqueda. Relacionarse con otras *ngerekafe* de distintos territorios, las guía a buscar las diferencias del contexto del *ñimin*. De esa forma, la relación con los textiles museísticos aparece de forma inevitable. Conocer sobre la historia de las prendas antiguas, sentir la espiritualidad de la pieza en sus manos, para conectar la fisura del tiempo, en aprendizaje y enseñanza.

Soledad: Me pasaba mucho de ir a los museos y querer entender, los iconos, tan complejos, y tan variado que se veían, sobre todo en los *trariwe*; porqué su forma, porqué de esa manera, porqué los colores: que representaban, porqué se repetía tanto el tema del *Lucutuwe*.

Las prendas que a mí me ha tocado hacer, y las que tengo por tejer aun, ha sido tratando de mantener ese mismo proceso, del preguntar, conocer a la persona a la que le voy a tejer el *txariwe*, que me cuente porque eligió un color, o que de repente pueda haber tenido un *pewma*, y esa persona me está diciendo; mire soñé esto y aquí quiero

plasmar esto. Hay *txariwe* que son encargados por *machi*, *txariwe* que son para familias de *lonko*, o familias de *machi* también. Entonces, está todo relacionada y uno va entendiendo también, gracias a ellos, a aquella conversación, que *ñimin* pueden usar; las personas jóvenes, como guiarlos de repente, que colores se pueden usar o no, hay colores que no se pueden usar en un *Nguillatun* dependiendo del territorio, entonces está todo relacionado con el *feyantun* y el *kimun Mapuche*.

(...) deseo que se mantenga esa forma, que lo que estoy tejiendo no es por nada, sino que hay algo detrás (...) a lo mejor, está el *kupalme* de una *papay* queriendo mantenerse ahí para más adelante, para que pueda seguir contando su historia (...) para mí es muy importante.



#### **5.4. El *witxal ñimin* en el museo.**

Las tejedoras no olvidan la memoria que reside en los textiles antiguos exhibidos en los espacios museísticos. En estas confecciones, se encuentra un fragmento importante de la identidad de la *Ngerekafe*. Comprender los significados del *ñimin* de aquellas prendas, ha significado acercarse a los espacios de museo. Sin embargo, la residencia a generado tensión y negatividad ante una escasa posibilidad de poder relacionarse adecuadamente con las confecciones, debido, a la falta de interculturalidad.

Soledad: Grandes museos como en Santiago, tienen piezas textiles, quizás de hace cientos de años. La complejidad en la técnica, uno quiere de repente saber, conocer la historia, tener a quien preguntarle y se da esto, de que, en los museos, está todo escrito, todo listo, libros donde uno puede leer, pero no hay nadie más que pueda explicar, en

profundidad, lo que es el *ñimin*, o la prenda que está ahí. Siento que falta como esa participación. Si bien, los museos, toman estas piezas que se han ido encontrando en excavaciones y cosas así, para exhibirlas, para dar a conocer al pueblo *Mapuche*, pero siempre están hablando en el pasado, en el pasado, en el pasado, como si no hubiera alguien presente que pudiera decir; esto es así, esto debiera mantenerse así, esto no está bien exhibido así, es como si no escucharan, o no quisieran escuchar, no quisieran darse cuenta de que, hay mujeres textileras que llevan años, dando a conocer su oficio, de que esto, es necesario transmitirlo, a más jóvenes, de que no todo, tiene que quedarse en un libro, porque el libro, claro, tenemos la teoría, pero en lo que es la cosmovisión de un pueblo; que se quiere transmitir a través de un textil, no está, y de ahí uno de repente pregunta ¿Y esto que es? y dan respuestas equivocadas. (...)

En el relato de Soledad, se manifiesta un primer acercamiento entre tejedora, prenda textil y museo. Su relato, pone en relevancia aspectos que se han expuestos previamente en la investigación, tal como; el discurso museístico y su mirada del “pasado” y ausencia de relación entre museo y comunidad. Las observaciones de Soledad, enaltecen la memoria oral, como un vínculo transcendente que debe estar presente en los espacios de museos.

Soledad: Entonces, ¿la participación del pueblo dónde está? Porque ellos no integran más esa parte, porque no preguntan, o porque no involucran a la comunidad, a ser parte de esto. Por ejemplo, una ñaña que pueda explicarlo, que esté presente, que pueda contarlo, o que pueda salir de esos espacios, tan cerrados, tan fríos y darlo a conocer más, por ejemplo, itinerancias; abrirlos a espacios tan remotos, que de repente ni siquiera tienen acceso a entrar a un museo. Entonces, eso sí, falta poder integrarnos,



hay muchas *papay* que están ahí, esperando a conversar con alguien, que las escuche, los viejitos siempre dicen, no van a entregar ese conocimiento, a alguien que no quiera escuchar, y si sobre todos, lo más académicos, la gente que está encargada de los museos, está cerrada, a no escuchar o no abrir esos espacios, se está perdiendo, un patrimonio que es muy importante, y que en mí caso, me ha costado poder encontrar, esa red de artesanas, de textileras, de ñimikafe. Sé, que cada una está en su territorio, pero esa conexión donde nos encontramos todas, donde podamos hablar todas, y decir; este textil, ¡exhíbanlo! ábranlo al público, a la gente que pertenece a este territorio, a este pueblo. Cuantas mantas, cuantas fajas, tienen en las colecciones: muchas, muchas, muchas. Y quizás solo exhiben, una parte no más de los *ñimin*, quizás hay algunos diseños nuevos que no están en nuestra memoria, pero que, si están en esas prendas, pero que no las conocemos porque están guardados, o las han llevado a exhibir a otras partes, a otros países y nos están negando, poder conocer, lo que nos pertenece por identidad.

Para Soledad la ausencia de la relación entre museo y comunidad, tiene que ver con el formalismo del “conocimiento”, donde una vez más, los “saberes ancestrales” no tienen cabida. En sus palabras, se presenta una opresión hacia la comunidad de parte de académicos encargados del museo. El recelo a ser partícipes de este espacio, ha ocasionado que el *witxal ñimin* se convierta en una práctica silenciada.

Soledad: (...) Aquí mismo, siento yo, en Temuco, (yo que he llegado desde Santiago), faltan esos espacios, donde se pueda dar ese diálogo, esa conversación, ese encuentro, donde los jóvenes que están buscando esa identidad, que posiblemente, muchas veces pasa, que no siempre la familia, está tan conectada, con el *feyentun* o con el *kimun*

*Mapuche*, y que se está dando en las generaciones nuevas que están despertando, y quieren tener acceso, quieren saber dónde encontrar, y están totalmente perdidos. (...) Falta donde poder ir a encontrarnos y que la comunidad diga; esto también es mío y también puedo ir a verlo. Siempre se siente todo tan cerrado; lo administrativo, los papeles. ¿y el resto de la gente? Un joven (...) que quiera saber más sobre el textil, va a estar tanto tiempo perdido, sin entender más sobre el lenguaje del *ñimin*, porque yo recuerdo, que, en enseñanza media, veinte y tanto, por lo menos diez años intentando entender, sobre el *ñimin Mapuche* y hasta cinco o seis años atrás, lo vengo entendiendo como mayor claridad y gracias a la conversación con la gente, que poco a poco he ido conociendo en el camino, pero si fuera por museo o cosas así, uno queda como más perdido.

Las palabras de Soledad, también se remiten a lo que acontece en región, donde otra vez, se presenta una fragmentación entre museo y comunidad. Donde, los espacios son institucionalizados, negando ciertos conocimientos a las propias comunidades *Mapuche*, repercutiendo esta situación, en la herencia de la practica textil hacia futuras generaciones.

Isabel: (...) Es que en el museo no saben, porque yo igual fui al museo precolombino y estuve también haciendo clases en el centro cultural la Moneda (...) Yo cuando fui al museo precolombino, habían muchos *txariwe*. Igual, me dieron esa posibilidad de que yo tocara la prenda. Y había en una especie de cajonera, los tintes naturales, los colores que sacaban antes los *futakeche*, y ellos me dijeron revise no más; eso fue teñido con rabo (...) yo le dije para mí, eso es barro, pero rabo no lo conozco. Y ahí me mostró como varios colores; medios celestes, plomos, azulinos y cuando yo le dije podrían

tomarle foto, a cada *txariwe* y sacar una especie de catálogo, de esa forma uno lo haría de nuevo y les buscaría el significado a las cosas, porque se hicieron. Y ahí me dijo, no, es que tenemos unos especialmente que estudiaron y ahí me hablaron de un Mege, es que él estudió, es un antropólogo. Bucha le dije yo, es lo mismo que venga un estadounidense, se las dé de antropólogo, pero él no va a tener esa sensibilidad que tiene la sangre *Mapuche*. Él va a decir este tiene greca y este otro no sé qué, porque yo he escuchado eso cuando explican, yo le dije eso no son grecas (...).

Porque me da rabia, por ejemplo, el *lucutuwe* no son grecas con mechas, esas son personas arrodilladas haciendo *yeyipun*; haciendo oración, son eso. (...) y además le dije, ¿usted sabía que la faja de la mujer tenía diecisiete formas diferentes de *lucutuwe*? Y ella me dijo; no, todas son iguales, y yo le dije que no, que son todas diferentes, algunas tienen una patita más, otra menos, pero son todas diferentes en el *txariwe* antiguo. Pero ahora, no, ahora se repite lo mismo y eso lo hacen por desconocimiento. Porque si ahora, se tomasen esas fotos como un catálogo, de todas las fajas, uno estudiaría y entendería que son diferentes.

Isabel, a través de, su experiencia en los museos, se refiere nuevamente a la dificultad que existe, entre este espacio y la comunidad. Generándose, una corriente basada en el eurocentrismo, donde, las prendas y los conocimientos son resguardados por “expertos” académicos. Donde, por lo demás, como bien manifiesta Isabel, el uso del lenguaje, ha creado una distorsión de la identidad del *ñimin*, describiéndolo de formas inadecuadas y que vienen a molestar a la comunidad tejedora.

Isabel: (...) porque mi abuelita decía que unos le hacían *purru purrawe*, como escalita, pero el otro diseño ya estaba camino al cielo y eso significaba (*lucutuwe*). Y nosotras

para descubrir totalmente los diseños, nos van a faltar años. Por lo menos a mí, yo siento que me va a faltar tiempo para descubrir todo. (...) Fundación Chol Chol se ha dedicado a estudiar el diseño, igual dicen una parte de las cosas, no lo quieren decir todo, porque hay otros que van a copiar para puro vender, y le encuentro razón.

(...) Es muy importante, que participemos de los museos. Cuando uno entra al museo, lo primero que le dicen a uno, es que no tome foto, apague la cámara, y yo digo, si uno tiene todas esas prohibiciones, y si ellos, saben cómo tomarle foto, saben cómo no estropear las cosas, porque no lo hacen (...) y yo aquí lo replicaría, y les dirían saben que chiquillos, yo repliqué esto, para las nuevas generaciones, pero, eso no lo hacen.

Por otra parte, Zenobia también compartirá su sentir de inquietud ante el museo como un lugar difícil de relacionarse.

Zenobia: Hay un poco de egoísmo, el conocimiento debiera ser compartido, hay ñañas que tienen más experiencia que uno, por lo tanto, transmitírsele a uno, sería hermoso, porque así como está, está egoístamente, lo mismo que yo, sé tejer, y no quiera enseñar, algo así pasa en el museo (...) porque ahí que estar pagando, para poder ir a mirarlo, porque ni siquiera lo puede tocar uno, porque yo he ido, y veo ahí, y digo; esto lo tenía mi abuelita, pero me gustaría saber que significaba, si mi abuelita lo tenía, porque ahí se habla del *txariwe*, del *txen txen*, *kai kai*, el *lucutuwe*, entonces que lindo sería explicar.

Finalmente, los testimonios de las tejedoras participantes, se remiten a la ausencia de interculturalidad en estos espacios. Evocando las prendas textiles, a través de descripciones vagas y prohibiciones. Surgiendo ante esta problemática, una serie de soluciones que como comunidad *ngeren*, cultivaran la relación adecuada entre museo y comunidad.

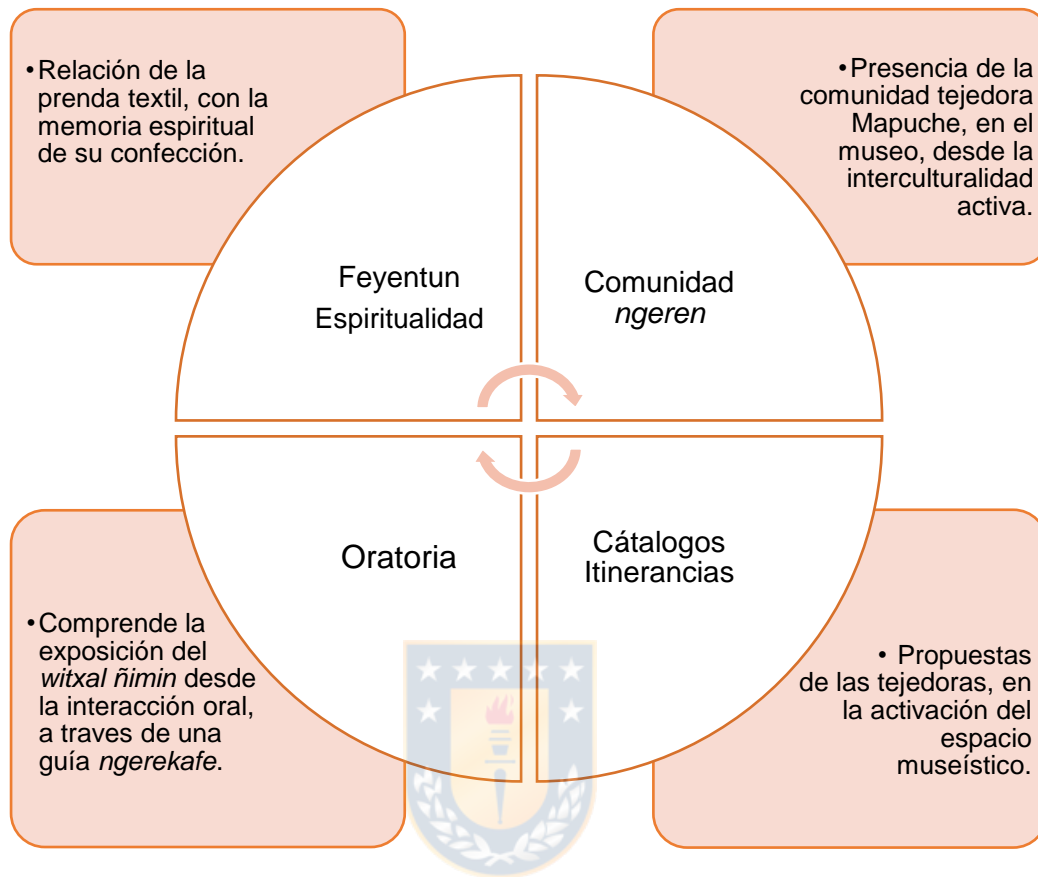


Fig.5. Relaci3n entre museo y comunidad, según las observaciones de las tejedoras participantes.

## CAPÍTULO VI

### DISCUSIÓN



### 6.1. El *ngeren* y su espiritualidad.

Para las tejedoras, el *ngeren* conlleva la sensibilidad espiritual. La manera particular, de relacionarse con la materialidad y del mismo modo con el territorio. Todo comienza con la responsabilidad que manifiestan las participantes de pertenecer, a la comunidad *ngeren*. Una destreza, que se basa en primer lugar, en una respuesta epistemológica de las primeras “arañitas” como lo manifiestan. Entregando el nacimiento de esta práctica, al relato espiritual de *kushe Llalin* —la araña sabia—.

En los bosques (...) vive desde tiempos muy antiguos, *llalin kushe* —la araña madre— quien les enseñó a las primeras mujeres *Mapuche*, el arte del tejido. Para que estas, se lo enseñaran, a sus nietas. Es por esto, que cuando nace una niña, se hace una rogativa, y su padre con otros parientes, van al bosque a buscar tela de araña, que luego le ponen entre las manos, para asegurarse que, de grande, sea buena tejedora. (Kuyfi, 2015).

En este relato, se genera una simbiosis entre el territorio, la espiritualidad y la labor del *witxal ñimin*. Lo cual, repercutirá en la elaboración de las prendas textiles desde la ritualidad, el respeto por el territorio y las características de la persona portadora. Desglosándose, de este modo, una estética irrepetible en cada prenda.

La presencia de la ceremonialidad tendrá su principal acción en el *kuyitu*, aquel acto, de entregar algo a la naturaleza, por ejemplo, cuando se extraen los tintes naturales. Puesto que, para las tejedoras es necesario mantener el equilibrio, ya que, en sus palabras nace una naturaleza que también siente.

Por otra parte, se encuentran los *ñimin*, aquellos dibujos hábilmente confeccionados, capaces de remontarnos a tiempos antiguos y narrar las historias de las primeras comunidades. En los *ñimin*, está la memoria del textil, pero, además, la memoria de la ancestralidad *Mapuche*. La importancia de situar su contexto, es fundamental y será el quiebre, ante el espacio museístico, por simplificar los *ñimin* a una fría iconografía.

Las tejedoras crean comunidad; una red de mujeres de todos los territorios, donde se distinguen los tintes y también los *ñimin*. Por otra parte, en las *ngerekafe* más antiguas se aprecia un vínculo espiritual con sus antecesoras. En el caso de Isabel, ella manifiesta, que cuando teje, siente a su abuela. Esta sensibilidad, es por la cual, el *witxal ñimin* se convierte en un saber heredable. Por generaciones, las tejedoras *Mapuche* han existido, atravesando los tiempos históricos para posicionarse en el hoy.

Fundación de Artesanías de Chile, hogar de numerables *ngerekafe*, hilan palabras que nos conducen a la sensibilidad de la labor *ngeren*;

Las manos tienen memoria (...) Muchas veces se dice que los pueblos indígenas no tenían escritura, por lo que no tenemos conocimiento de su lengua y de su historia. Efectivamente, desde el punto de vista occidental, no escribieron con tinta y papel. Sin embargo, la *trarikan makuñ* de un *lonko* mapuche dice mucho de su territorio, de su linaje y de sus alianzas territoriales. El *trariwe* de una jovencita nos habla sobre su lof, sus familiares y la pureza de su corazón. (Artesanias, 2019).

A través de los relatos de las tres *ngerekafe* y sus experiencias en la labor *ngeren*, se manifiesta la enseñanza del tejer como algo fundamental en la existencia del *witxal ñimin*, donde todas, serán parte de la cadena de sabiduría, la cual un día, entregarán a otras manos. La labor de enseñanza, no solo consiste en la técnica, también en ella, se



sitúa la espiritualidad *Mapuche*, como principal contenido. Puesto que, el *witxal ñimin*, para existir, debe contextualizarse, tanto en su complejidad práctica, como en la cosmovisión de la comunidad tejedora.

Tejer no es una mera técnica artesanal, compleja y laboriosa; es un lenguaje, una forma de comunicación milenaria, que recoge en sus diseños toda la cosmogonía de un pueblo. En este caso y sin ánimo metafórico, podríamos decir que las mantas masculinas y los trariwe o fajas femeninas son los libros de la cultura mapuche. (Artesanías, 2019).

De esta forma, la espiritualidad de las tejedoras será fundamental. Indicando explícitamente la relación que existe entre la práctica y el *feyentun Mapuche*. Donde todo está relacionado. Privar a una prenda de su espiritualidad se ha convertido en algo que atraviesa los parámetros más sensibles de estas comunidades. Quienes conocen los saberes ancestrales que conviven en el textil.

El *lucutuwe*, por ejemplo, es un *ñimin* que ha sido descontextualizado en numerosas ocasiones. Descrito por expertos a través de extrañas expresiones. Para las tejedoras el *ñimin lucutuwe*, es muy relevante, puesto que simboliza la ceremonia del *Yeyipun*, —la rogativa *Mapuche*—. Una rogativa protagonizada en la mayoría de las ocasiones por mujeres, y su presencia en el *txariwe* femenino será su mayor evidencia. Como bien, lo manifiesta Isabel, quien posee una gran experiencia respecto a este *ñimin*, existieron diecisiete maneras antiguamente de expresar el *lucutuwe* en el *txariwe*, cada una con un significado diferente. De esta manera, la pieza *txariwe* será un importante contenedor de memoria. “El “hacer” implica no solo un conocimiento técnico sino también mágico y en la razón de ser del trariwe —“sujetar tu fertilidad, la esencia de lo femenino”, como nos

dijo una maestra artesana– hay mucho de esa magia de las mujeres araña”. (Artesanias, 2019).

El *fezentun* de las tejedoras, se despliega a lo largo de sus relatos. La importancia de la espiritualidad de una *Ngerekafe*, será fundamental para continuar heredando el *witxal ñimin* de una manera respetuosa según sus antecesoras. La prenda no puede desprenderse de su memoria espiritual, puesto que es un “todo”. Donde la materialidad generará el primer vínculo con el *fezentun* de las *ngerekafe*.

## **6.2. El *witxal ñimin* para las tejedoras y la problematización ante el museo.**

Las tejedoras *Mapuche*, manifiestan haberse iniciado en el *ngeren*, a través de la herencia familiar y, también, como un encuentro con el “saber ancestral”. Donde, el *witxal ñimin*, se torna generacional, como, además, una posibilidad accesible a la respuesta epistemológica de la identidad *Mapuche*. Albán, posiciona esta acción como;

Un pensamiento no-occidental construido sobre las bases de lógicas enmarcadas por la solidaridad, la propiedad colectiva, la administración de justicia comunitaria, un complejo sistema de creencias, un sentido no acumulativo de capital, unas relaciones de uso y conservación de la naturaleza y una concepción privilegiada del significado y valor de la vida. (Albán, 2006)

La identidad de las *ngerekafe* en sus formas creativas de concebir el textil, las ha llevado a ser parte de un eslabón fundamental en la cadena de sabiduría de las comunidades. Donde, el *witxal ñimin*, se convertirá en la respuesta a la relación pertinente entre museo y comunidad.

Sus testimonios atraviesan la espiritualidad, donde, el quehacer creativo comienza con la relación particular que cada una mantiene en sus territorios. Aquella vinculación con la naturaleza, enmarcará la prenda como algo mucho más grande que su propia confección. La ceremonia aparece, en numerables ocasiones para bendecir el proceso creativo de las tejedoras. De esta manera, lo recuerda también el escritor Mapuche, Elicura Chiguailaf, quien, a través de sus palabras, expone la sensibilidad de la cosmovisión *Mapuche*.

Sentado en las rodillas de mi abuela oí las primeras historias de árboles y piedras que dialogan entre sí, con los animales y con la gente. Nada más, me decía, hay que aprender a interpretar sus signos y a percibir sus sonidos que suelen esconderse en el viento. (...) Tal como mi madre ahora, ella era silenciosa y tenía una paciencia a toda prueba. Solía verla caminar de un lugar a otro, haciendo girar el huso, retorciendo la blancura de la lana. Hilos que en el telar de las noches se iban convirtiendo en hermosos tejidos. (Chiguailaf, 1999)

La oratoria es una constante en las tres tejedoras. Siendo aquella manifestación, un anhelo en los espacios museísticos, puesto que, en sus vivencias narran la ausencia no solo de un discurso intercultural estable, de parte de los museos, si no que, además, plantean sólidamente, el cómo, debería construirse aquel discurso. Proponiendo numerables ideas, que responden a la identidad de la mujer tejedora *Mapuche* y, sobre todo, a la atención que las comunidades mantienen con esta entidad. Walsh manifiesta, respecto a la interculturalidad, que;

No es suficiente el reconocimiento de lo pluri y lo multi en nuestras sociedades, mientras las desigualdades sociales, culturales, económicas y políticas permanezcan.

La búsqueda de la interculturalidad está dada en la medida que exista una transformación en las estructuras jerárquicas como están constituidas estas sociedades. Avanzar en ese propósito significa que hay que superar el hecho de pensar que la interculturalidad es un «problema y tarea de los otros y no propia, abriendo caminos y procesos étnicamente separados que, de una manera u otra, reproducen el binarismo y la polarización: blanco-mestizo/indígena o negro» (Walsh 2002a: 133) extraído de (Albán, 2006).

De esta manera, los principales problemas que se derivan en los espacios museísticos, para las tejedoras, tiene que ver con la ausencia de la memoria, desplegada en la falta de oralidad como un practica constante, contextualizando las piezas textiles de manera respetuosa. Por otra parte, el academicismo eurocéntrico, genera separatividad entre museo y las comunidades, puesto que, invisibiliza los “saberes ancestrales” por “el único conocimiento”, negando a la comunidad la posibilidad de; tocar, observar ciertas piezas y aprender de ellas. Estas constantes acciones, producirán sentimientos de frustración, rabia e injusticia. Puesto que, como bien, lo mencionan las tejedoras participantes, nadie mejor que la comunidad *ngerén* puede conversar y dar a conocer sus propios saberes, puesto que, son una comunidad “viva” y activa. A partir de, esta situación, donde los museos son guiados desde la “razón”, el autor Albán, se referirá de manera crítica;

El «color de la razón» que construye miradas descalificadoras que han racializado la interpretación de la humanidad desde Europa ha encontrado también en el nuevo orden mundial globalizado, otras formas de discriminación que convierten a las culturas aborígenes en referentes de un mundo atrasado al que hay que civilizar. El pensamiento occidental, encarnado en sus más insignes filósofos como Kant,

desarrolló una visión blanca de la diferenciación cultural como lo ha señalado Chukwudi Eze (2001: 201-251). Los negros y los indígenas han sido considerados – por las consecuencias de estas formas de ver el mundo– como indignos de un trato humano y hoy en día en nuestras sociedades de América Latina se reproduce silenciosa y soterradamente un racismo que se resiste a ceder lugar en la vida social de nuestros Estados nacionales. (Albán, 2006).

Las sutilidades de los espacios museísticos en desligar los objetos de su memoria, ha acarreado el desvanecimiento importante de los saberes epistemológicos de la comunidad *Mapuche*, dado que, en los relatos de las tejedoras, se presenta la preocupación, ante la exposición, de los textiles en base al tecnicismo, más que a su memoria. Donde los textiles son silenciados, y con ellos, la posibilidad de una educación intercultural. Presentando a las personas, piezas superficiales y ocasionando el aumento, por ejemplo, de la *apropiación cultural*. Una preocupación constante de las tejedoras, que surge, por la falta de educación de los oficios ancestrales *Mapuche*. Ante aquello, Silvia Cusicanqui, expondrá; “Y lo objetos materiales son tan tristemente des-simbolizados y despojados de su densidad epistémica, que se los vuelve códigos sin mensaje matemáticamente serial en abstracto”. (Rivera Cusicanqui, 2018).

Las soluciones de las tejedoras, ante esta problemática son claras. El museo, debe modificar su discurso en base a la relación que sostenga con las comunidades *Mapuche*. Dando cabida, a la interculturalidad, a través, del respeto por la cosmovisión de los pueblos ancestrales, en la exhibición permanente de su propio patrimonio. Donde, este último, estará conducido por medio de la oralidad y la participación activa de los

descendientes *Mapuche*, en una sincronía que busca equilibrar las políticas museográficas con los saberes ancestrales. Hernández se refiere;

De la idea del objeto como valorar artístico, arqueológico, etnográfico e histórico, se pasa a la valoración del objeto como documento y reflejo de una sociedad y una cultura. Así, el concepto de Patrimonio se extiende más allá de lo puramente material, que ha caracterizado la política de adquisiciones de los museos e incluye los mitos, poesías, canciones, danzas, etc. (Hernández, 1992).

De esta manera, las apreciaciones de las tejedoras ante la problemática del museo, responde a la consciencia de la apreciación. Donde, los museos en Chile, continúan manteniendo un retraso en sus discursos, ya que, la concepción del espacio museístico, hoy, es inexistente sin la relación comunitaria. Donde, tanto museo como comunidad, deben abrirse al diálogo para generar acuerdos y compromisos que busquen, aquel propósito del espacio, vinculado a la representación de las culturas, de “todas” las culturas, siendo este lugar, un ambiente de sabiduría, conocimientos, arte y cultural, en su rol patrimonial y comunitario en la sociedad.



**CAPITULO VII**

**CONCLUSIONES**

En la presente investigación se problematizó la práctica del *witxal ñimin* en su contexto museal. Como un ejemplo, que busca debatir la exposición de las formas creativas ancestrales de comunidades originarias bajo un contexto museístico. Esta problemática surge en primer lugar, ante la memoria de los objetos y sus creadores, como una relación inquebrantable, ocasionando que todavía hoy, la exposición de *rewe* o *chemamull*, obtenidos del coleccionismo, ante las primeras décadas de colonización, afecten la sensibilidad espiritual de algunas comunidades.

El *witxal ñimin*, responde a esta relación. A la espiritualidad cosmogónica de las comunidades ancestrales y los saberes que aún se cultivan. La exposición de las prendas textiles desligadas de su memoria, a acarreado una serie de sensaciones negativas en las comunidades, quienes vislumbran el museo como un espacio que ha faltado el respeto a la memoria epistemológica ancestral. Puesto que se ha negado la relación de la comunidad *ngerén*, ante sus propios bienes patrimoniales. Siendo estos, nacionalizados bajo el alero del Estado chileno, en un vago recibiendo guiado desde la *interculturalidad institucionalizada*.

Este problema, ha ocasionado no solo que las prendas textiles sean desligadas de su memoria espiritual, desestimando su importancia simbólica y su íntima relación con la mujer —silenciando las voces femeninas—. Sino que también, la ausencia de la educación del *ñimin* y el *ngerén*, han producido el fomento de problemáticas como la *apropiación cultural*, donde las prendas textiles en los museos, responden a la folclorización y el consumismo capital, puesto que, lo que se ve, se basa en la superficialidad estética de lo que se observa y no en su profundización espiritual, generando un vacío entre objetos expuestos y espectadores.



Para las tejedoras la prenda textil es un documento de memoria. Lo cual, debe revitalizarse a través de las voces de la comunidad *ngerén*, para continuar cultivando la espiritualidad y la cosmovisión del pueblo *Mapuche*. Entregando, de este modo, a las prendas, su importancia práctica, pero, sobre todo, —su rol espiritual—.

La exhibición del *witxal ñimin* en el museo, debe ser guiado a través del reconocimiento de esta practica ancestral como un oficio vivo. Otorgando a las comunidades tejedoras, el derecho a ser escuchadas. Y acoger, de tal manera, sus opiniones, del cómo, el discurso museístico debe ser promovido. La relación entre museo y comunidad, debe responder a la concepción actual del espacio museístico, como una entidad complementaria a todas las culturas, lo cual, debe adaptarse a los intereses y motivaciones de la sociedad —siendo el museo— un lugar de recogimiento y encuentro con las diversas identidades.

El arte del *ngerén*, nace en la reflexión comunitaria de las mujeres *Mapuche*. Su memoria, ha traspasado tiempos remotos, para florecer nuevamente en el encuentro de la ancestralidad. Los hilos de las *Ngerekafe*, hacen posible el retorno hacia el fogón, donde la lengua se revitaliza, para trasladarnos a las primeras urdiembres. Es allí, donde se cultiva la memoria de nuestra identidad *Mapuche* y la libertad de nuestra cosmovisión, —reposando entre hilos, canciones y sueños—.

## BIBLIOGRAFÍA

- Albán, A. (2006). Conocimiento y lugar; más allá de la razón hay un mundo de colores. En A. Albán, *Tejiendo textos y saberes. Cinco hilos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*. (págs. 59-82). Colombia: Universidad del Cauca.
- Alegría, L. (2004). Museos y campo cultural: Patrimonio indígena en el Museo de Etnología y Antropología de Chile. *Conserva N°8*, 70.
- Alvarado, M. (2001). Pose y montaje en la fotografía mapuche. Retrato fotográfico, representación e identidad. En M. Alvarado, P. Mege, & C. Báez, *Mapuche fotografías siglo XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Chile: Pehuén.
- Arias, C., Medina, P., & Domihual, J. (Dirección). (2018). *Witral pewenche de Icalma y Lonquimay* [Película].
- Arnold, D. (2016). *El textil y la documentación del tributo en los Andes: los significados del tejido en contextos tributarios*. La Paz, Bolivia : ILCA: Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- Artesanías, C. (2019). *Herederas de Llaliñ: Relatos de 17 artesanas Mapuche*. Chile: Claudia Hurtado.
- Ayala, P. (2014). Patrimonialización y arqueología multicultural en San Pedro de Atacama (norte de Chile). *Estudios Atacameños: Arqueología y Antropología Surandinas*, 69-94.
- Camarós, E. (2008). LA ARQUEOLOGÍA (SOCIAL) QUE NECESITAMOS. *I Jornadas de Jóvenes en Investigación Arqueológica: Dialogando con la Cultura Material*. , 535-542.
- Chihuailaf, E. (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- Hernández, F. (1992). Evolución del concepto de museo. *Revista General de Información y Documentación*, 2.
- Kuyfi, K. (Dirección). (2015). *Matilde Painemil* [Película].
- Lienlaf, L., & Aldunate, C. (2002). *Voces Mapuche. Mapuche Dungu*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Malo, M. (2015). Los textiles en el mundo andino . *Artesanías de América* , 82-87.
- Mege, P. (1992). Colores en la cultura Mapuche . *Colores de América* , 41-55.
- Obreque, M., & Muñoz, P. (2020). Reentierro: experiencias, reflexiones y proyecciones del Museo Mapuche de Cañete en territorio lavkenche de la Provincia de Arauco, Región del Bío-Bío. En P. Ayala, & J. Arthur, *El regreso de los ancestros. Movimientos indígenas de repatriación y redignificación de los cuerpos*. Chile: Ediciones de la subdirección de investigación.

Precolombino, M. (1992). *Colores de América* . Santiago : Museo Chileno de Arte Precolombino.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires, Argentina: Tinta limón.

Ruk'u'x, M. d. (2014). *Algunas palabras sobre el trabajo del artista Maya*. Guatemala: El tablón.

Sanz, L. (1998). Iconografía, significado, ideología: Problemas y cuestiones en la interpretación actual del arte maya. *Universidad Complutense de Madrid* , 65-85.

Willson, A. (1992). *Textilería Mapuche Arte de mujeres* . Santiago de Chile : Ediciones CEDEM.



## ANEXOS



**Anexo n°1.**

**Isabel Currivil.**



(...) Uno no se puede olvidar de donde viene. Yo soy Mapuche (...) si uno, no deja enseñado, o no investiga lo que ellos dejaron, es como si se estuviera olvidando de sus raíces, de su gente, de su gente sabia, de sus abuelos, de su mamá (...) no puede olvidar su sangre.

**Anexo n°2.**

**Zenobia Currivil.**



Yo, por ejemplo, cuando tengo un decaimiento, yo me saco los zapatos. El contacto con la tierra, es diferente, a mí me gusta andar a patita pelá, el contacto con la tierra me gusta, yo no soy para vivir en el pueblo o en la ciudad, yo soy de campo.

(...) el *Mapuche*, está poniendo *newen*, a pesar de que estamos, porque bucha que estamos malheridos, porque yo veo algún *lamngen* que le pasa algo, a mi —me duele—.

**Anexo n°3.**

**Soledad Pichicón.**



Entonces para que se valla entendiendo esto (...) del cómo, que puede ser o no puede ser, o esta mezcla de culturas, que también nos da la web. Falta entender, que, si, también somos parte de una identidad.