



**ARTE Y CREENCIAS
MAPUCHES**

EL PRINCIPIO TETRÁDICO EN DISEÑOS TEXTILES MAPUCHES

Gladys Riquelme Guebalmar
Universidad Católica de Temuco, Chile

Presentación del problema

Observando los diseños textiles Mapuches (ñimin), llama la atención la presencia reiterada y constante de elementos vinculados con el número cuatro: formas constituidas por cuatro elementos, elementos de cuatro puntas, gradación de cuatro figuras, figuras con cuatro elementos en su interior, cuatro figuras en torno a un centro, etc.

Al buscar otro sistema en relación con el cual se abran posibilidades de explicación del fenómeno, se recuerda de inmediato que el número cuatro es también una de las categorías fundamentales de la cosmovisión mapuche, lo que permite pensar que el cuatro representa un principio ordenador (de orden tetrádico, naturalmente), que excede cada uno de los sistemas específicos y que tal vez los interrelaciona de algún modo.

En efecto, la divinidad mapuche, o familia divina, está organizada en torno al número cuatro, y lo mismo ocurre con el cosmos: Chaw Ngenechen o Meli Ñom Ngenechen, es Dios de los Cuatro Lugares del Universo, y es al mismo tiempo Wenumapu Chaw, Padre o Anciano del Cielo; Wenumapu Ñuke, Madre o Anciana del Cielo; Wenumapu Weche, Joven Varón del Cielo y Wenumapu Ülcha, Joven Mujer del Cielo. También se le invoca como Meli Ñom Wenu Fücha Chaw, Padre Anciano de los Cuatro Lugares del Cielo; Meli Ñom Wenu Kuse Ñuke, Madre Anciana de los Cuatro Lugares del Cielo; Meli Ñom Wenu Weche Wentru, Joven Varón de los Cuatro Lugares del Cielo, y Meli Ñom Wenu Ülcha Domo, Joven Mujer de los Cuatro Lugares del Cielo.

Igualmente, las deidades superiores benéficas están organizadas en dos parejas, que por supuesto suman cuatro, como, por ejemplo, Dios de los Cuatro

Vientos: Puel Kürüf Fücha Chaw, Padre Anciano del Viento del Este; Puel Kürüf Kuse Ñuke, Madre Anciana del Viento del Este; Puel Kürüf Weche, Hijo Varón del Viento del Este, y Puel Kürüf Ülcha, Hija Mujer del Viento del Este, y del mismo modo se procede con el Sur, Oeste y Norte.

Del mismo modo, el mundo está verticalmente dividido en cuatro grandes plataformas: Minche Mapu, Mapu, Ankawenu y Wenumapu, éste a su vez dividido en Kiñeñom, Epuñom, Mariñom y Meliñom, y lo mismo en forma horizontal: Puelmapu: la Tierra del Creador del Este; Willimapu: del Sur; Lafkenmapu: del Oeste; Pikumapu: del Norte.

Asimismo, las cuatro estaciones del año, que comienzan el 21 de junio, con Wetripantu o Año Nuevo Mapuche: Puken (tiempo de lluvias, invierno). Pewü o Pewüngen (tiempo de brotes, primavera), Walüng o Antüngen (tiempo de abundancia, verano) y Rimü (tiempo de preparación, otoño).

Incluso, el diseño Nükur Makuñ, los Poderes del Lonko, generalmente conocido como "manta cacique", consistente en un conjunto escalonado abierto hacia los cuatro puntos cardinales que tiene en su interior una cruz de cuatro brazos, es uno de los grandes símbolos de la cultura mapuche.

De acuerdo a lo anterior, en términos globales parece coherente pensar que los diseños textiles pueden representar simbólicamente o encarnar los principios de la cosmovisión mapuche, fundada en su concepción tetrádica del Ser Supremo, del cosmos y al parecer de la misma cultura. Si esto es así y los diseños reactualizan en sus aspectos fundamentales dicha organización, resulta necesario que los propios diseños posean una estructuración homológamente semejante. Esta constitución semejante debería manifestarse en la existencia de algunas formas de diseño básicas en las que se encarna el principio tetrádico y que sirven de eje o núcleo a partir de o en torno a los cuales se organiza el sistema de los ñimin, en situaciones homólogas al ámbito de la cosmovisión.

En todo caso, es necesario explicitar que aunque el problema fundamental no consiste ya en comprobar la presencia del elemento tetrádico en los diseños textiles, porque la mera observación muestra su gran cantidad y esto ya lo hemos comprobado en una investigación anterior, es indispensable ahora demostrar que el porcentaje relativo de diseños con algún tipo de incidencia

tetrádica es suficientemente significativo. Junto con esto y a partir de ello, es imprescindible también precisar de qué modo el número cuatro se halla presente en los diseños, si constituye un criterio relevante de composición del conjunto o es simplemente un factor ornamental secundario. Ayuda a esto, también, observar si los diseños marcados con el cuatro se hallan sólo en determinados tipos de objetos artesanales o, indistintamente, en todos o cualquiera de ellos.

Al poseer resultados provenientes de la confrontación de datos empíricos con estas interrogantes, se estará en condiciones de definir si los criterios de estructuración de los diseños textiles se hallan regidos por criterios o principios homólogos a los que rigen la constitución de los seres divinos, del cosmos y la cultura y, en consecuencia, si puede atribuírseles o no significados simbólicos determinados.

Criterios teórico-metodológicos

En términos globales, concebimos el diseño textil mapuche como un sistema de signos icónicos en los cuales se actualiza y manifiesta la memoria iconográfica de la cultura, el que a su vez forma parte de un sistema mayor de producción, uso y distribución de objetos artísticos textiles, conocidos vulgarmente como artesanías. Como todo conjunto de signos, los diseños textiles poseen diversos tipos de significación, entre los cuales destaca un significado míticosimbólico, proveniente de la tradición cultural propia (autónoma y apropiada), de la cual se convierte también en vehículo de expresión y exponente. En este sentido, la producción textil, y muy en particular sus ñimin o diseños, constituyen uno de los factores de resistencia y apropiación cultural y, aunque en forma escasa aún, de innovación cultural.

Compartimos la afirmación de diversos autores (Eco, Vilches, entre ellos) de que los signos icónicos no reproducen necesariamente las condiciones del objeto, sino en forma normal sólo algunas condiciones de la percepción de algunos de los rasgos del objeto, una vez seleccionados conforme a ciertos códigos de reconocimiento y registrados de acuerdo a convenciones gráficas más o menos definidas (Eco 1970:30). En este sentido, estos signos reproducen las propiedades ópticas (visibles) del objeto, sus propiedades ontológicas (supuestas) y sus propiedades convencionales, adaptadas a un modelo que

incluye propiedades que no existen o que no existen “objetivamente”, pero que se denotan gráficamente con eficiencia, como por ejemplo la representación de episodios míticos, la mantención en la memoria de determinados ancestros, o la creación y mantención de imaginarios deseados o temidos atribuibles a una época pasada ideal.

Esto es coherente también con la postura de Lorenzo Vilches, de que los signos icónicos deben enfrentarse no como la correspondencia entre el objeto real y la imagen, sino como la correspondencia entre el “contenido cultural” del objeto y la imagen (1983:19). Es bastante claro, entonces, que el contenido cultural debe insertarse en las condiciones reales de la sociedad en que se generan los objetos, en este caso, las imágenes, y otros elementos visuales (en este caso textiles) que los representan o encarnan.

Estos últimos, al ser comprendidos como signos o conjunto de signos, es decir, como textos visuales, pasan a constituir “formas intencionadas” en el sentido de que poseen una significación simbólica, subyacente en el hecho de la elección reiterada de determinados motivos (González 1984). Junto con esto, no puede olvidarse que los pueblos indígenas mantienen su “memoria iconográfica”, receptáculo de imágenes arcaicas heredadas y herederas de la tradición y, al mismo tiempo, espacio de referencia para transformar, recrear e innovar. A la vez, la memoria o conciencia iconográfica se halla estrechamente vinculada a la tradición verbal oral (relatos, tradiciones, recuerdos, criterios de interpretación, etc.), en la cual con frecuencia se descubren las significaciones de las imágenes o diseños textiles conservados en la memoria iconográfica (Riquelme y Ramos 1986).

En este ámbito puede precisarse el bosquejo de hipótesis presentado más atrás, y proponer que el número cuatro, o principio tetrádico, es una de las matrices constructivas de los *ñimin*, categorización simbólica fundada homológicamente en la percepción mapuche de la forma de estructuración de la divinidad y de organización consecuente del cosmos y de la cultura.

En cuanto a criterios metodológicos, se trabaja con un corpus de 283 *ñimin* presentes en 140 objetos textiles. A partir de este corpus, se tratará de mostrar cuantitativamente si el predominio del principio tetrádico es significativo, y cualitativamente, establecer de qué manera se manifiesta esta

presencia. El desarrollo de este proceso implica proponerse y aclarar diversas interrogantes mediante el análisis formal de los *ñimin* y, en un momento posterior, buscar una explicación del significado de ciertas constantes en las categorías de la cosmovisión referidas al Ser Supremo, al cosmos y, quizás, a la cultura en general.

Las preguntas específicas son, más o menos, las siguientes:

- (1) ¿es efectivo el predominio de elementos tetrádicos en los diseños textiles mapuches?
- (2) ¿por medio de cuántos y cuáles tipos de formas se manifiesta la influencia tetrádica en los *ñimin*?
- (3) ¿cuál es la unidad mínima o forma - núcleo de los diseños?
- (4) ¿cómo se organiza el modelo de *ñimin* desde esta perspectiva, es decir, de qué modo la unidad nuclear genera las formas más complejas?
- (5) ¿qué significado tiene el predominio tetrádico en los *ñimin* mapuches? ¿estos diseños se encuentran regidos por criterios homólogos a los que rigen la conformación del Ser Supremo y la organización del cosmos y de la cultura, en consecuencia, es por esto que alcanzan significados simbólicos determinados?
- (6) ¿cuál es el empleo (tradicional y actual) de estos *ñimin*? ¿en qué tipo de objeto se emplean más a menudo? ¿quiénes emplean estos objetos?

Como puede observarse, en sentido no estricto, las preguntas 1 a 4 abarcan el nivel sintáctico de los diseños, la pregunta 5 el nivel semántico y la 6 el nivel pragmático, en el marco de un modelo semiótico global.

Resultados

1. *Grado de presencia de ñimin relacionados al número cuatro*

En esta investigación se trabajó exclusivamente con los diseños (o *ñimin*) de mantas o ponchos (*makuñ*) que en la actualidad se emplean tanto como vestimenta masculina, su uso tradicional, como de adorno en muebles e interiores privados o públicos. Las mantas observadas son antiguas, pertenecientes a museos o colecciones privadas y, en mayor porcentaje, modernas pertenecientes a particulares o establecimientos comerciales. Al

parecer, entre mantas tradicionales antiguas y modernas se pueden encontrar diferencias técnicas de confección, pero los diseños básicamente son los mismos.

El análisis de 282 diseños (*ñimin*), presentes en 140 textiles, muestra que 213 diseños están relacionados de algún modo con el número cuatro, y en consecuencia 69 no lo están. El porcentaje resultante de esto, 75.53 por ciento, exime de mayores comentarios. Sólo conviene agregar que la presencia tetrádica puede estar marcada en forma única o múltiple en cada uno de los objetos.

2. *Cantidad y tipos de formas en que se advierte la influencia tetrádica en los ñimin*

Los diseños anteriores pueden ordenarse desde el punto de vista de su forma, en dos grupos: (a) diseños figurativos (fitomorfos, antropomorfos y zoomorfos); y (b) diseños abstractos, de tipo geométrico, entre los cuales se hallan algunas formas simples, como rombos, cuadrados, rectángulos y triángulos, y otras formas compuestas de tipo escalonadas, modulares, y trapezoidales. Una figura difícil de ubicar en estas categorías es la cruz, simple y simétrica o compuesta y regular.

Los diseños figurativos son muy pocos, y los marcados con la presencia tetrádica pueden subclasificarse entre aquellos que presentan cuatro divisiones espaciales, y aquellos en que se hallan cuatro elementos, a veces agregados a lo anterior. El mismo criterio puede aplicarse a los diseños abstractos.

Los datos de estos gráficos son meramente referenciales y tienen como única finalidad dar una imagen global de carácter comparativo. Lo más importante es destacar que cuando los diseños no muestran la presencia tetrádica, predomina en ellos lo figurativo y la asimetría (como, por ejemplo, los diseños con copihues).

Por el contrario, cuando sí muestran presencia del principio tetrádico, presentan una simetría completa o casi completa, y la reiteración de un orden en dos ejes: horizontal y vertical. Las figuras dominantes son el rombo y la cruz. Esta última presenta dos variantes: la cruz simple de estructura modular (78 de 131) y la cruz con brazos verticales triangulares y brazos horizontales abiertos

(53 de 131). Es importante también reiterar que esta figura es muy difícil de clasificar, debido a que en varios sentidos tiende a escaparse del sistema, desde la perspectiva del análisis puramente formal. Este es un rasgo que se recoge más adelante, junto con la notable cantidad y persistencia de la figura romboidal.

3. *Unidad mínima de los ñimin con influencia tetrádica*

Los datos anteriores permiten reconocer el sistema de formas del diseño de las mantas mapuches. Establecer cuál es la unidad mínima de este sistema es bastante más complicado, porque no hay una sola de ellas que se muestre con claridad como tal.

Las figuras dominantes son dos: el rombo (131 presencias) y la cruz simple (131 presencias). Ambas son formas relativamente simples, que dan origen a muchas otras más complejas, que pueden ser reducidas a un conjunto o de rombos, o de cruces, o de ambas. Incluso, las dos pueden unirse en una misma figura sincrética con absoluta facilidad.

Este mismo hecho de que la última figura pueda reducirse a dos distintas, parece demostrar que ella no es la unidad mínima del sistema y, al parecer, tampoco el rombo o la cruz por separado. Hay que buscar, necesariamente, en otra dirección.

Una hipótesis teóricamente coherente, aunque de gran riesgo empírico, nos exige aventurar fuera de las figuras reales para encontrar una matriz que nos permita retornar a ellas con una herramienta explicativa más eficiente. Como se ha repetido más atrás, el principio de la conformación tetrádica de la familia divina (cfr. Marileo 1994, y otros) se extiende a la conformación del cosmos, dividido en primer término en cuatro direcciones: sur, este, oeste y norte. De acuerdo a esto puede postularse, provisoriamente, que el principio de la cosmogonía es la marcación de las cuatro direcciones. Pero a la vez el cosmos es concebido con la forma de un gran globo, lo que espacialmente corresponde a un círculo. En el mismo contexto anterior, puede agregarse que la forma matricial es el círculo, simétricamente subdividido por la cruz en cuatro partes iguales.

Si esto es así, puede deducirse que se encuentran y conjugan aquí dos principios distintos, complementarios e inseparables: la forma paradigmática circular indivisa, y la fuerza de división tetrádica en potencia.

Volvamos ahora a los textiles. La condición misma del tejido a telar en lana de oveja realizado por los mapuches hace muy difícil, en la práctica casi imposible, representar el círculo de manera puramente icónica. Lo que se hace, entonces, es adaptarlo culturalmente convirtiéndolo en un cuadrado, en el cual cada uno de sus vértices reproduce las cuatro direcciones cósmicas, pero que al ubicar el sur hacia arriba conforme a los rasgos específicos de la visión de mundo mapuche, se transforma en la figura de un rombo.

El rombo es, en consecuencia, la transformación del círculo matricial adaptado a las posibilidades del tejido. De este modo, en forma coherente el rombo recibe también la fuerza dinámica de la división triádica de la figura de cruz que el círculo requiere para su expansión. Será, entonces, el complejo: rombo + división tetrádica, tal como se grafica más adelante, la unidad mínima de este tipo de ñimin y, posiblemente, la matriz de todos los ñimin en sus distintas proyecciones y transformaciones.

Reiterando aún más: ambos principios se complementan en la medida en que la configuración estática y externa de la forma es fecundada por la potencia dinámica e interna de la fuerza tetrádica. Así es como la forma circular romboidal marca también las cuatro direcciones, y viceversa.

4. Procesos de creación de las formas complejas de ñimin fundadas en el principio tetrádico

De acuerdo a lo anterior, es fácil ahora comprender el proceso de elaboración de los ñimin fundados en el principio tetrádico y explicar algunos rasgos asistemáticos observados más atrás con respecto a la forma cruz. De acuerdo a lo evidenciado, justamente esa figura no tiene como referente a otra forma, sino a una fuerza, lo que la diferencia de las otras figuras cuyo referente es también una forma.

En cuanto a la génesis de los ñimin, está clara la compleja problemática que representan de manera tan simple y eficaz. Sobre el proceso mismo de formación, puede observarse que éste no consiste exactamente en la sola reproducción de la unidad básica en otras compuestas, sino en la complementación (a veces incluso en forma paralela) de dos formas con funciones distintas, el rombo y la cruz.

Las formas preferidas cuando el protagonista es el rombo, son tres : (a) un rombo-núcleo, que aglutina diversas figuras fuera de sí, en ocasiones la representación en pequeño de sí mismo; (b) el rombo en cuanto configuración de un espacio con figuras dentro de sí mismo ; (c) el rombo que se incluye en un espacio mayor, y que sirve como telón de fondo o bien que es parte destacada de una figura mayor.

La cruz sigue procedimientos relativamente opuestos, ya que con mayor frecuencia se halla en la parte interior, exactamente en el centro de otra figura, en la mayoría de los casos un rombo, lo que coincide plenamente con el sentido que representa. Esto será más notorio aún en las formas compuestas, escalonadas, modulares y trapezoidales, donde con cierta frecuencia la estructura externa está hecha en base a rombos, y en su interior tiene la forma de cruz, o la presencia de una cruz.

5. Significados del predominio del principio tetrádico en los ñimin

En términos generales la matriz de significado está explicada en el punto 3, pero esto no quiere decir que baste con una respuesta general e idéntica para todos los casos. Por el contrario, se trata de buscar el significado de cada ñimin insertándolo en el sistema a que pertenece y observando éste desde la perspectiva propuesta. Ahora sólo se explicarán tres casos.

En primer lugar, resulta necesario definir la diferencia de significación entre un diseño figurativo y un diseño abstracto. Por su propia naturaleza, el primero intenta representar en forma más o menos cercana un objeto o fenómeno concreto, para lo cual realiza un diseño que reproduce en la forma más fiel posible al referente empírico, lo que se une con su intencionalidad de alcanzar un significado preferentemente decorativo dentro de las restricciones

autoimpuestas al elegir el carácter figurativo del diseño. En el caso que nos interesa, podemos observar que la mayoría de los diseños figurativos no incluyen el principio tetrádico. Por el contrario, los diseños que sí la incluyen son la mayoría de los abstractos, lo que deja la posibilidad abierta para generar una significación connotativa simbólica.

Si consideramos, por ejemplo, el diseño fitoforme de la flor copihue, nos damos cuenta que se intenta realzar su forma y hermosura. Si lo comparamos con el rombo escalonado de tipo modular, en cuyo interior se observa una cruz, nos damos cuenta de inmediato que lo forma no es figurativa y que tampoco corresponde a un objeto reconocible. Sólo nos quedan dos posibilidades: pensar que no tiene significado, lo que resulta poco creíble dada su reiteración sistemática y constante, o explicar este diseño a la luz de un sistema que lo incluya.

Por último, es bueno recordar uno de los problemas que abre esta explicación. El diseño de rombo (en forma de núcleo central, o como una red que divide el espacio), llamado comúnmente “cabeza de culebra” o “camino de la culebra”, ha sido explicado por personas sabias en su propia tradición como una de las manifestaciones del mito de Trentren y Kaikai (cfr. Riquelme y Ramos 1986). Si lo miramos desde esta otra perspectiva, resulta ser la representación del cosmos. ¿Cuál de las dos interpretaciones seguir?

En primer lugar, creemos que no se trata de oponerlas en forma excluyente, sino tal vez de complementarlas. Lo primero que se debe hacer es determinar la validez de las interpretaciones conocidas, y si ambas son confiables -como en este caso- buscar si existen interrelaciones entre ellas. En el caso específico, la culebra recibe el mismo apelativo de la montaña que permite la salvación del pueblo mapuche en cuanto género humano y que por tal motivo se convierte en un espacio paradigmático que representa el universo. Por sustitución metafórica o extensión metonímica, o ambas, la culebra representa también el cosmos y las fuerzas de los cuatro puntos cardinales.

6. *Uso y función de los diseños tetrádicos y de los objetos textiles en los cuales se encuentran*

Ya hemos visto que los diseños tetrádicos pueden ser muy variados, pero siempre basados en las relaciones de dos formas determinadas. En este caso, el estudio se ha hecho sobre un tipo específico de prenda, la manta, pero esto no quiere decir que el fenómeno se restrinja a ellas. Por el contrario, es muy probable que esto sea generalizable a la mayor parte de las prendas que no tienen exigencia de un diseño específico. De todos modos las prendas definidas por sus diseños propios y determinados como las "mantas-cacique" (trarikán makuñ) o las fajas de mujer (trariwe) también presentan algunos elementos semejantes a los estudiados aquí.

Observaciones finales

Aunque el análisis presentado es muy somero debido al espacio restringido que puede ocuparse, los términos generales de la hipótesis de trabajo han sido demostrados y precisados en parte, salvo lo referido a la organización de la cultura, que no ha sido posible observar.

Nos parece que lo más fructífero ha sido descubrir la forma como opera la cosmovisión mapuche para manifestarse simbólicamente a través de un sistema sígnico de uso cotidiano. Quedan abiertas varias posibilidades de ampliar los resultados de este trabajo al ámbito de otros textos artístico-artesanales, y de seguir completando las limitaciones existentes en la actualidad.

Nota.

El presente trabajo tiene su origen en el Proyecto Ordinario 120102, 1994-1995, patrocinado por la Dirección de Investigación Científica de la Universidad Católica de Temuco y dirigido por la autora.

Comunicaciones parciales se han presentado también en las VI y VII Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche, Temuco, UFRO, 1994 y 1996; en el III Seminario Internacional de Educación Intercultural. Iquique, UAP, 1994; en el IV Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas, CICAIE. México, UNAM, 1992; en el Congreso del JILI, Universidad de Barcelona, 1992; y en el Simposio Internacional sobre Literaturas Indígenas de Latinoamérica. México, LAILA/ALILA- UNAM, junio 1995.

Bibliografía empleada

- Dillehay, Tom: **Araucanía: Presente y pasado**. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1990
- Eco, Umberto: "Semiología de los mensajes verbales" en **La estructura ausente**. Barcelona, Lumen, 1970
- González, Carlos: **Simbolismo en la alfarería mapuche: claves astronómicas**. Santiago, Colección Aisthesis, 1984
- Grebe, M. Ester, S. Pacheco y J. Segura, "Cosmovisión mapuche." en **Cuadernos de la Realidad Nacional**, No 14. Santiago, 1972
- Marileo, Armando, "Aspectos de la cosmovisión mapuche" en **Nútram**, Año 5, nº 3. Santiago, Centro Ecuménico Diego de Medellín, 1989
- Mege, Pedro: **Arte textil mapuche**. Santiago, MINEDUC-Museo Chileno de Arte Precolombino, 1992
- Riquelme, Gladys y G. Ramos, "El contenido del relato en el mito de Trentren y Kaikai". En **Actas de Lengua y Literatura Mapuche** nº2. Temuco, UFRO, 1986
- Riquelme, Gladys: "Creatividad plástica del textil mapuche" en IV CICAIE. México, UNAM, 1992
- Id. "Mitos contados y mitos dibujados en la cultura mapuche" en **Actas XXIX Congreso JILI- U. de Barcelona**. Barcelona, 1992
- Vilches, Lorenzo: **La lectura de la imagen**. Buenos Aires, Paidós, 1993.