



El Makuñ

y las manteras del territorio Kunko



El Makuñ y las manteras del territorio Kunko

**Una revisión comunitaria
del arte textil mapuche**



Proyecto financiado por
Fondo Nacional de Desarrollo
Cultural y las Artes
(FONDART Regional Los Lagos) 2025

**‘El Makuñ y las maneras del territorio *Kunko*:
Una revisión comunitaria del arte textil mapunche’**

Proyecto financiado por el FONDART Regional de Los Lagos, convocatoria 2025.

Equipo de investigación:

Bernarda Aucapan Millaquipai, Antropóloga e Investigadora / contacto: b.aucapan@gmail.com

Inés Cheuquelaf Bradasic, Periodista e Investigadora / contacto: inescheuquelaf@gmail.com

Textileras / Testimonios y Relatos:

Eliana Piniao Gualaman, Comunidad de Purrahue

Erica Salazar Calfulef, Comunidad de Amopilmo

María Virginia Aucapan Rohe, Comunidad de Lafquenmapu

Patricia Tromilen Salazar, Comunidad de Pulotre

Sofía Aidée Llaitul Pichuncheo, Comunidad de Pulotre

Sofía Cheuquian Rumian, Comunidad de Pulotre

Edición:

Cecilia Lagos Paredes

Fotografías:

Archivo Fotográfico VII Subdelegación

Bernarda Aucapan Millaquipai

Demecio Imio Camiao

Eduardo Ramírez Blamey

Fotografías de estudio:

Gabriel Huaiquipan Leiva

Diseño y gestión editorial:

Nütram Lawen Ediciones

www.nutramlawen.cl

Primera edición, 300 ejemplares

Panguimapu, 2026

COLABORAN



TXALKART
ESPACIO ARTE



NÜTRAM LAWEN
Ediciones

Séptima Subdelegación
ARCHIVO-
FOTOGRAFICO



Agradecemos a las textileras de las comunidades de Pulotre, Amopilmo,
Lafquenmapu y Purrahue, quienes participaron en esta
iniciativa y cuyos testimonios y saberes textiles permitieron
la elaboración de esta publicación.

PRESENTACIÓN

La práctica textil es parte del patrimonio inmaterial de los pueblos, un medio para narrar la historia y expresar el sentido de pertenencia de una comunidad. En este contexto, el arte textil se despliega como la escritura propia de una sociedad de tradición oral, como la mapuche *Kunko*¹.

Las mujeres son las portadoras y guardianas de este *kimün* (saber). de su labor, se resguarda el proceso técnico y ritual que el witral demanda: desde la crianza de las ovejas, la selección de la materia prima, pasando por la esquila, el escarmenado, el lavado, el hilado, el torcido, y el teñido con tintes naturales, hasta alcanzar la profundidad semántica de la iconografía y la simbología de los colores.

En el territorio *Kunko*, el *makuñ* (manta mapuche) emerge como una pieza central de la identidad local. La presencia de las “manteras” en las comunidades de Lafquenmapu, Purrahue, Amopilmo y Pulotre está intrínsecamente vinculada al *Treng-Treng*, sitio de profunda significación espiritual. Esta conexión sitúa a las tejedoras como receptoras y transmisoras de la memoria y la espiritualidad territorial, otorgando al oficio un carácter sagrado que determina el origen (*tuwün*) y linaje familiar (*küpalme*) de las maestras textiles.

Las textiles de estos lugares consideran que el *makuñ*, además de ser una pieza de abrigo es portadora de *nepen* (fuerza), la cual se transfiere a quien lo ostenta. Esta dimensión espiritual representa un ámbito escasamente documentado en el territorio *Kunko* y que justamente este escrito pretende poner en valor.

En la actualidad, el territorio *Kunko* atraviesa un proceso de revitalización del *makuñ*. Esta prenda, valorada y vestida por las generaciones mayores o por quienes ejercen roles de liderazgo en la comunidad, poco a poco está siendo reincorporada en ceremonias y encuentros sociales, lo que constituye una forma de resistencia cultural frente a la prohibición de su uso impuesta por las políticas de asimilación forzada implementadas por el Estado de Chile, las escuelas misionales y otras instituciones entre fines del siglo XIX y mediados del XX en este territorio.

¹ En el Willimapu se reconocía un Fütalmapu extendido entre el río Bueno y el seno de Reloncaví, conformado por los aillarehues de Coihueco, Cunco, Quilacahuin, Trumao, Lipihue, Lepilmapu, Carelmapu y Calbuquén; este último habría comprendido las islas del archipiélago homónimo, mientras que la influencia del territorio Kunko se extendía desde los ríos Rahue y Bueno hacia el sur. Dichas identidades territoriales figuran en la cartografía de Andrés de Baleato de 1793, citada en Neira y Barría (2023).



Vista del *Treng Treng* en Huitrapulli (2025)

*“Esta manta es como un recuerdo que va a quedar
para el territorio y la vida que viene”
(Eliaana Piniao Gualaman, 2026)*

Un recorrido histórico y documental por el makuñ Mapuche

De manera general, los registros documentales más tempranos de la existencia del *makuñ* en el territorio mapuche (*Wallmapu*), se remontan a las crónicas y diccionarios de los siglos XVI, XVII y XVIII. Uno de los primeros cronistas en documentar el *makuñ* como parte de la indumentaria mapuche fue Jerónimo de Vivar (1558), quien describió a los varones portando "unas mantas a manera de capas", destacando la versatilidad de una prenda que podía vestirse con holgura o ceñida al cuerpo (Vivar, 1966, citado en Chacana e Hidalgo, 2015).

Hacia el siglo XVII, Alonso de Ovalle (1646) identificó dos tipos de textil: el *makuñ* de uso cotidiano —confeccionado en una pieza de lana de una vara y media con una abertura central para la cabeza— y una segunda prenda de uso especial denominada *choñi*, utilizada para "salir de casa". No obstante, investigaciones contemporáneas (Chacana e Hidalgo, 2015) señalan que el término *choñi* desapareció de los registros posteriores, determinándose que no es un concepto propio del sistema de vestimenta mapuche; de este modo, prevaleció el *makuñ* como la denominación transversal en las crónicas para referirse a esta pieza textil.

En 1765, Andrés Bello, en su obra *Arte de la lengua chilena*, utiliza el término "*makun*" diferenciándolo explícitamente del "poncho" (vocablo de origen quechua). Para este autor, el *makuñ* dotaba al hombre de una "estética envolvente", proyectando una imagen de elegancia, distinción y protección. Esta eficacia simbólica fue descrita un siglo después por Lucio V. Mansilla en el libro *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), donde se evidencia que la prenda trasciende lo ornamental:

Todo poncho presenta una densidad estética y simbólica muy específica, ya que debe dar cuenta del poder, jerarquía y prestigio de su portador por medio de códigos que se materializan en sus colores y diseños. Así queda de manifiesto (...) cuando el cacique Mariano Rosas le regala [a Mansilla] uno de sus ponchos, diciéndole que mientras él lo lleve puesto, nadie osará hacerle el menor daño (Alvarado, 2002, p. 51).

La funcionalidad del *makuñ* también fue destacada por Juan Ignacio Molina (1795), quien subrayó su utilidad para la guerra y la cabalgadura. Molina advirtió, además, que la prenda era un marcador de jerarquía social: los ejemplares en rojo, blanco o azul, decorados con listas y figuras, alcanzaban valores

de hasta ciento cincuenta pesos de la época, reflejando el prestigio de los hombres poderosos. Por su parte, Vicente Carvallo y Goyeneche (1796) reafirmó esta percepción al definirla como una "manta cuadrilonga abierta en el medio" de color azul oscuro (Chacana y Rodríguez, 2015).

Por otro lado, cronistas como Alonso González de Nájera describieron tempranamente el arduo proceso de hilado y las técnicas de teñido, destacando el uso del cieno² (barro negro o *küllwi*) por parte de las mujeres mapuche para obtener negros profundos con los cuales confeccionar el *makuñ*. Al respecto, Oyarzún y Latcham (1929) señalan que, si bien existen registros lingüísticos en aymara y quechua (Bertonio y Torres Rubio) que dan cuenta de prendas equivalentes en el mundo andino, fue la práctica textil en el actual territorio chileno la que otorgó a esta pieza sus características únicas. Esto confirma que, siglos antes de la colonización española, las mujeres ya tejían piezas de alta complejidad técnica y simbólica (Alvarado, 2002).

Asimismo, Jorge Pinto (2003) sostiene que, durante el periodo colonial y republicano temprano, la actividad textil —en conjunto con la ganadería y la sal— se transformó en un eje económico central de la sociedad indígena, funcionando como una verdadera moneda de cambio en el sistema del "*conchavo*" (intercambio comercial basado en el trueque durante los siglos XVIII y XIX). En este contexto, el *makuñ* no fue solamente una pieza de vestir, sino el eje gravitacional de una sofisticada economía fronteriza que alcanzó un desarrollo comercial sin precedentes en el Cono Sur.

La calidad técnica de esta prenda permitió que se transformara en el principal medio de pago para acceder a bienes estratégicos, tales como herramientas, plata, azúcar y trigo³. Tal era la fuerza de este mercado que las autoridades coloniales —entre ellas Ambrosio O'Higgins— intentaron intervenir y regular su tráfico. Estas medidas no solo buscaban proteger las telas españolas de la competencia, sino que tenían el objetivo estratégico de erosionar la autonomía económica indígena y forzar su integración como mano de obra en las haciendas coloniales.

El alcance geográfico de esta industria textil desbordaba las fronteras del territorio mapuche. Las piezas fabricadas por las tejedoras circulaban por el Valle Central de Chile y cruzaban la cordillera hacia las Pampas, integrándose en circuitos comerciales de gran escala: desde Buenos Aires, miles

² En el territorio Kunko se conoce a este barro como robo.

³ Además de otros productos como cebada, vino, aguardiente, herramientas de hierro, chaquiras, sombreros, paños, aguja entre otros.

de “ponchos” eran exportados hacia destinos tan remotos como Perú, Paraguay y Montevideo. Este prestigio se sustentaba en una especialización productiva donde las mujeres —especialmente aquellas de los grupos cordilleranos o pehuenches, reconocidas por la finura de sus tramas— asumían el rol de maestras tejedoras, mientras diversas estancias fronterizas se dedicaban exclusivamente a la crianza de ganado lanar para abastecer la creciente demanda de materia prima.

Pinto (2003) sostiene que esta industria no permaneció aislada, sino que demostró una notable capacidad de integración global al incorporar insumos externos de alta valoración, como el añil⁴ y otros tintes provenientes de Centroamérica. Así, el *makuñ* se transformó en un objeto de uso generalizado en el país y regiones vecinas, consolidándose como un símbolo de resistencia económica y soberanía tecnológica que dominó los mercados del cono sur. Aunque el autor no menciona explícitamente la comuna de San Juan de la Costa en estos pasajes, sí sitúa el comercio del *makuñ* y el ganado dentro de un sistema que integraba activamente a los grupos Mapuche-Williche hasta Valdivia, conectando estas zonas con redes de intercambio global.

El impacto de este intercambio mercantil se encuentra plenamente acreditado en la historiografía. Por un lado, testimonios de la época como el de fray Lorenzo Núñez califican a las pampas de Buenos Aires y a las tierras *williche* como las despensas o "almacenes" clave para el comercio pehuenche-español. Por otro lado, desde una perspectiva analítica, Pinto (2003) sostiene que existió un circuito de economías articuladas mediante redes de caminos indígenas que unían la Araucanía con las Pampas, una tesis ampliada recientemente por Chacana (2025).

Este fenómeno de intercambio transfronterizo es profundizado por Susana Chacana (2025) en su obra *El poder textil de las mujeres del Ngulumapu: Intercambio del makuñ/poncho mapuche durante los siglos XVIII y XIX*. En su investigación, la autora analiza las dinámicas de circulación de los textiles, centrándose específicamente en el *makuñ* elaborado por mujeres en la parte occidental del territorio (*Ngulumapu*), lo que aporta una perspectiva necesaria sobre el protagonismo femenino en la sostenibilidad de estas redes comerciales.

⁴ Según Pinto y Chacana el añil es un tinte natural de color azul que se obtenía de los intercambios con otras sociedades y fue un elemento clave en el arte textil mapuche durante los siglos XVIII y XIX y que actualmente se pueden observar en muchas piezas históricas.

La autora propone que la producción e intercambio de textiles fue crucial para sostener la autonomía mapuche y dinamizar las transformaciones socioeconómicas durante los siglos XVIII y XIX. Este enfoque visibiliza el rol de la mujer textilera como organizadora de la economía doméstica y artífice de los excedentes que circulaban en mercados locales y extrarregionales. Tal condición lleva a Chacana a postular que la sociedad mapuche del siglo XVIII debe considerarse textil-ganadera, mientras que sus adaptaciones posteriores y la defensa de su autonomía la configuran como una sociedad ganadera-textil en el siglo XIX.

De esta manera, el control sobre el comercio textil y la posesión de ganado otorgaron un poder económico y político estratégico a los linajes mapuche, permitiéndoles sostener una sólida autonomía territorial y religiosa durante el siglo XVIII. Conscientes de este fenómeno, las altas autoridades coloniales comprendieron que, para dominar la región, debían debilitar la autonomía económica mapuche. Esto desencadenó el diseño de estrategias represivas dirigidas específicamente contra la producción y circulación del tejido indígena, que iban desde el control de la producción textil y estrictas regulaciones de intercambio hasta la prohibición absoluta de su uso en lo que se conoció como una "guerra contra el poncho", una ofensiva política y comercial orientada a forzar la dependencia de las comunidades hacia las manufacturas europeas (Chacana, 2025).

En tal sentido, Chacana aborda el textil mapuche no solo desde su dimensión económica, sino también a través de sus significados sociales y la sofisticación técnica de su manufactura. Destaca la excelencia de las tejedoras, quienes manejaban complejos códigos de iconografía y color —especialmente el uso del negro, rojo y azul— que actuaban como diferenciadores sociales y territoriales. Estos códigos comunicaban roles, jerarquías, linajes y ciclos de vida, otorgando a la prenda una densidad simbólica que la distancia de un uso meramente mercantil.

En este sentido, la autora propone una distinción crucial entre el *makuñ* y el poncho mapuche. Mientras que el *makuñ* circulaba preferentemente de forma interna por el Wallmapu, los “ponchos” se orientaron hacia la exportación. De esta manera, los primeros conservaron una conexión profunda con las valoraciones simbólico-culturales propias y, por el contrario, los segundos se volcaron hacia su valor de cambio como mercancía. Así, el *makuñ* ritual es concebido como una pieza que acompaña al hombre en ceremonias y ritos funerarios, cargada de una fuerza espiritual o *newen*, lo que lo diferencia radicalmente del poncho destinado al mercado:

Algunos relatos e imágenes (...) ubican al textil *makuñ* como un objeto con un poder especial. Considerando que el *newen* del *makuñ* radica principalmente en su excelente calidad técnica y su valor simbólico, la denominación adecuada para estos *makuñ* de valoración superior es *nüker makuñ*, cuyo significado alude al entramado y sostenido de la sociedad mapuche. Los colores, portadores del *newen*, también son fundamentales. El negro-azul y el rojo, unidos transmiten sabiduría, prestigio, valentía y trascendencia. Estos complejos mensajes tejidos son comunicados y preservados por las mujeres textileras mapuche (Chacana, 2025, p. 294).

A diferencia de los enfoques anteriores, el estudio de Foerster y Menard (2009), *Füta-trokikelu: Don y autoridad en la relación mapuche-wingka*, analiza las dinámicas de poder en la provincia de Arauco y el territorio Mapuche- Williche. El estudio profundiza en el papel del *makuñ* como un signo de identidad, alianza y autoridad política.

Los autores sostienen que el *makuñ* es concebido como una “piel de autoridad” que articula soberanía y pactos sociales. Más que una prenda, funciona como un símbolo de investidura capaz de sellar alianzas —como el nombramiento de autoridades— y como un soporte de dignidad que permite a los líderes indígenas posicionarse con autonomía frente al poder estatal. De este modo, la prenda otorga a quien la porta un reconocimiento legal y social ante su comunidad, constituyéndose en la prueba material de su rango y de su capacidad de interlocución.

En consecuencia, vestir la manufactura propia trasciende lo estético para constituirse en un gesto de resistencia y paridad política que, históricamente, ha permitido a las autoridades transitar entre diversos mundos y jerarquías sin renunciar a su identidad territorial (Foerster y Menard, 2009). Bajo esta lógica, la relación con el Estado no se experimenta como un pacto de subordinación, sino como una alianza horizontal. En este contexto, la presencia de autoridades portando sus prendas tradicionales en espacios de poder oficial —como “palacios” o “regimientos”— no constituye un acto de sumisión, sino la instalación de una soberanía propia. Es decir, resulta ser una declaración de que su autoridad no emana del aparato estatal, sino de la profundidad de su propio territorio e historia.



La Misión de San Juan de la Costa Década del '70.
Imagen del Archivo Fotográfico Séptima Subdelegación.

Antecedentes del makuñ en el territorio Mapuche-Kunko

En el territorio *Kunko*, las investigaciones en torno a los significados del *makuñ* y el rol de las tejedoras son aún escasas. Al revisar la bibliografía regional, se identifican principalmente cuatro publicaciones vinculadas directamente al uso del telar en comunidades Mapuche Williche, las cuales abordan mayoritariamente el proceso de confección y sus herramientas (Cheuquian, 2006; CONADI y PRODEMU, 2009; Imio, 2024; Agrupación Newen Lamuen, 2025). Estos registros analizan específicamente el *makuñ* en la zona de San Juan de la Costa, destacando esta prenda como una expresión de identidad territorial y resistencia cultural.

El trabajo de Cheuquian (2006), *Artesanía: herencia ancestral*, constituye un registro clave debido a que la autora es una artesana originaria de Pulotre, en San Juan de la Costa. Su estudio describe el proceso integral de la textilería local y precisa que el *makuñ* (manta) *williche* tradicional de uso diario se caracteriza por la utilización de colores naturales (plomo, café, negro), tejidos densos que protegen de la lluvia y el frío, y una gran durabilidad. Esto lo distingue del *nümünmakuñ* (manta con diseños), una pieza reservada exclusivamente para festividades y ceremonias religiosas.

Por su parte, el libro *Tufa kimün witrál lamuen Butalmapu* (CONADI y PRODEMU, 2009) recopila el conocimiento textil de la mujer *williche*. Esta publicación, fruto de una sistematización de saberes ancestrales de tejedoras de la provincia de Osorno, documenta el esfuerzo colectivo de organizaciones de mujeres por recuperar la vestimenta tradicional. El texto posiciona al *makuñ* como una prenda masculina y establece que, más allá de su finalidad de abrigo, opera como un lenguaje que comunica identidad, linaje y estatus, configurando el tejido como un acto de afirmación identitaria. Destaca especialmente la labor de maestras tejedoras de sectores como Pulotre y Panguimapu —entre ellas Juana María Cumilef y Rosa Rumián—, quienes han preservado diseños que representan la geografía local (cerros y caminos) y la cohesión comunitaria a través de la trama textil. De igual modo, la obra subraya que la competencia para confeccionar esta pieza es un don heredado por *küpalme* (linaje familiar) y transmitido de manera matrilineal de madres a hijas (CONADI y PRODEMU, 2009).

Desde una perspectiva técnica, esta recopilación de experiencias revela que la confección del *makuñ* constituye un conocimiento profundamente adaptado a la ecología del sur. Según menciona el documento, el proceso de cardado (peinado de la lana) otorga a la prenda una impermeabilidad natural

frente a la lluvia; no obstante, el verdadero valor estructural radica en el hilado y en una torsión de gran firmeza, cualidades indispensables para asegurar la durabilidad y resistencia de la pieza textil (CONADI y PRODEMU, 2009).

En relación a la "corbata" o humita, el texto señala que se utiliza para "ajustar y apretar la abertura", cumpliendo la función estructural de otorgarle firmeza a la prenda al momento de vestirla, aun cuando se considera un elemento introducido formalmente durante el periodo de la conquista.

Por su parte, el libro *Archivo Visual de las Tejedoras del Treng Treng Kunko*, publicado por de Imio (2024) constituye un registro documental y artístico que busca reconocer y poner en valor a las mujeres que preservan la memoria y cosmovisión mapuche por intermedio del arte textil en el territorio *Kunko*. La obra recopila las historias de vida y saberes tradicionales de diez tejedoras de comunidades como Quemeumo, Purrahue y Pulotre, evidenciando que este arte se ha mantenido vigente mediante la transmisión intergeneracional —de abuelas a hijas y nietas— como una práctica cotidiana de resistencia cultural en este territorio.

Según su autor, históricamente la sobriedad cromática de los tejidos (negros o plomos) actuaba como un código de homogeneización identitaria en estas comunidades. Los lonkos, por ejemplo, vestían tradicionalmente *makuñ* sin ornamentos como signo de autoridad, mientras que el uso de tintes y colores específicos en las denominadas "mantas cacicales" reflejaba la gobernanza que representaban. Además, al igual que en otros territorios del *Wallmapu*, en esta zona la pieza textil acompaña al individuo incluso más allá de la existencia física, integrándose en ritos funerarios donde el difunto es envuelto en su propia prenda, sellando así su vínculo final con el linaje y el entorno.

El texto detalla los rigurosos aspectos técnicos y estéticos que definen la calidad de la prenda. Se describen terminaciones como el cardado, pompones, flecos y el *huachique*, que permiten diferenciar una pieza infantil o ceremonial de una destinada a adultos de uso diario. Un elemento de particular relevancia es la incorporación de la "corbata", un componente situado entre la estética y el ritual, interpretado por algunas tejedoras como un detalle de elegancia y por otras como un receptáculo de protección espiritual para el portador.

A su vez, se analiza los cambios en la estética del *makuñ* y su transición desde los tonos naturales de la lana y los diseños de listas (rayas), hacia labores iconográficas más complejas. Este universo visual

se nutre de los conocimientos de las textileras sobre los tintes naturales, donde las tinciones vegetales extraídas del maqui, la trupa, la barba de ciruelo o el quintral vinculan la prenda con la biodiversidad local. Así, el *makuñ* se consolida como una práctica sagrada custodiada por las tejedoras, quienes por medio del telar resguardan la memoria de su cosmovisión y la fuerza espiritual que se transfiere a quien porta la prenda.

Mediante su iconografía, la prenda transmite la cosmovisión y la organización del pueblo Mapuche-*Kunko*, plasmando en sus tramas la geografía del territorio —como el cerro *Treng Treng*— y la relación intrínseca con los ciclos de la naturaleza. De este modo, tanto la confección como el uso del *makuñ* en contextos ceremoniales trascienden lo ornamental para constituirse en un acto de resistencia cultural y una declaración simbólica de pertenencia soberana al espacio *Kunko* y a la nación Mapuche.

La publicación *Tintes naturales para el arte textil* (2025) registra el saber ancestral de la Agrupación Newen Lamuen sobre la tintorería natural en San Juan de la Costa, presentándolo como un testimonio vivo de la relación entre las textileras y su entorno.

A través de sus páginas, la obra relata una serie de encuentros donde maestras tejedoras comparten un conocimiento heredado generacionalmente. Este saber vincula la creación de colores con las fuerzas del espacio, el *newen* (energía) de las personas y los ciclos de la naturaleza. En este proceso, las fases de la luna (*ñuke ale*) son vitales para obtener los tonos deseados, de tal manera que se prefiere la luna menguante para el teñido y la luna nueva para la recolección de plantas.

Más que un manual, esta obra es un registro de experiencias y una invitación para que las nuevas generaciones de textileras del territorio *Kunko* continúen custodiando este *kimün* (conocimiento) ancestral y protegiendo el bosque nativo.

En suma, podemos señalar que el análisis de los antecedentes dedicados al textil mapuche posiciona al *makuñ* como una pieza central del repertorio cultural en el territorio *Kunko*. No se trata solo de una prenda de vestir, sino que constituye un archivo vivo de la identidad territorial; un lenguaje simbólico que comunica la procedencia y el linaje del portador, revelando su origen (*tuwün*), su ascendencia (*küpalme*) y su estatus social y político dentro de la comunidad. Al codificar elementos de la cosmovisión, cada tejido hace visible el vínculo indisoluble entre las personas y el mundo espiritual.

El makuñ y las manteras
del territorio Mapuche-Kunko

El “don” de tejer: Una habilidad vinculada al linaje familiar y al territorio

Las tejedoras que habitan a lo largo del sitio sagrado *Treng-Treng*, en el territorio *Kunko*, prefieren ser llamadas *manteras* (quienes hacen mantas) para diferenciarse de otras textileras, artesanas o tejedoras que trabajan con palillos o producen otras prendas textiles. Aunque, igualmente, confeccionan una variedad de piezas y objetos de lana, como gorros, medias, o *trariwe* (faja), su especialidad es la elaboración del *makuñ*. Un “trabajo” que indican haber aprendido observando tejer a sus madres o abuelas desde la infancia y “ayudándoles” en tareas como “correr el ovillo”, “escarmenar” o “torcer lana”. Como lo recuerda la textilera Eliana Piniao (2025):

Yo aprendí de mi mamá ayudándole. No es que ella me decía: “hija, hazlo así”. Yo empecé hilando y lo primero que hice fue un par de medias, una salió más larga y la otra más grande, y así se las vendí a mi tío. Mi tío me compró el par de medias y me dio plata. ¡Uy, yo feliz con eso! Ahí me entusiasmé, porque recibí mis primeras monedas. Tendría unos diez añitos, pero me acuerdo que a los cinco ya empezamos a hilar. Claro, hilábamos de una hebra, pero gruesecito. Y mi mamá lo utilizaba para frazadas; no se perdía nada.

La habilidad de tejer es considerada por las textileras de esta zona como un “don”, un atributo vinculado espiritualmente con las arañas tejedoras y su capacidad innata para crear estructuras complejas y geométricas. Según los testimonios este vínculo —en muchas ocasiones— se sella desde el inicio de la vida; a cada niña nacida en una familia de tejedoras se le realiza un ritual en el que se coloca una telaraña sobre o alrededor de sus manos. Este acto simbólico busca transferir la destreza de la araña a la recién nacida, con el fin de que sus manos se conviertan en las de una “buena tejedora”. Esta práctica es recordada con claridad por Virginia Aucapan (2025), quien relata:

Bueno, mi mamá dice que el único secreto que nos hacían a nosotras como mujeres era ponernos la araña, el tejido de la araña. Dice que lo iban a buscar tempranito a los montes; son tejidos frescos de la araña.

Lo traían y lo hacían así, como una tirita bien torcida. Y eso se lo ponían a las niñitas aquí en la muñeca, como una pulserita del tejido de la araña. Y ves que por eso uno tejía mucho. “Sale

tejendera”, decían; “para que sea tejendera esta guaguita, le vamos a poner esto”. Es lo único que sé, pero no sé de otra actividad.

Por su parte, Eliana Piniao (2025) coincide en la importancia de esta ceremonia y describe cómo el entorno natural de su comunidad se entrelaza con la memoria familiar:

Lo que sí, yo tengo que ver con... no sé si ubican las arañitas que hacen grandes telares aquí. Eso sí que tiene que ver con nosotras. Mi mamá me cuenta que cuando yo era bebé, cuando recién nací, mi tío me puso telita de arañita en la manito, apretadita y dijo: “Esta va a ser la que me va a tejer las medias”.

Esa telaraña es especial, es una bien chiquitita, apenas se alcanza a ver; pero ella te urde, te deja, te quita por todos los lados. En los campos igual se ve, unos hilitos largos así.

De tal manera, el ritual “de la araña” no solo le otorga a la niña una facultad cognitiva especial para decodificar patrones visuales, sino que define su rol social dentro de la comunidad. Esta ceremonia permite que la futura tejedora reconozca en el comportamiento de la araña los mismos procesos que ejecutará posteriormente en el *witral*, es decir: urdir y tramar.

Mi mamá hacía muchas mantas, fajas y pantalones de carro; eso lo hacía de color pitrio y plomo. Ahí yo aprendí a tejer con ella, porque me enseñó su tejido. Mi mamá todavía está viva. Ella era muy tejendera: tejía a palillo y también hilaba. Era muy buena, pero ahora ya no hace nada por su vista. Mi mamá se llama Griselda del Carmen Pinchucheo Soto; ella miraba los puntos, como decía la ñana, miraba los puntos y los hacía (Testimonio de Sofía Llaitul, 2026).

En la actualidad, estas formas tradicionales de transmisión de conocimiento enfrentan la intervención de organismos estatales como el SENCE o PRODEMU. Al impartir cursos de capacitación técnica, estas instituciones suelen priorizar diseños y metodologías orientados exclusivamente a la estandarización y a la comercialización de productos. Este enfoque tiende a ignorar las lógicas territoriales y los tiempos de aprendizaje del *witral* tradicional —los cuales ocurren entre generaciones de mujeres que forman parte de una familia o una comunidad—, imponiendo una estética funcional al mercado que desconoce la profundidad simbólica y los protocolos de enseñanza propios del territorio Mapuche-*Kunko*.

Lo que he escuchado yo es que antiguamente en todas las casas sabían tejer; todas las abuelas y bisabuelas sabían. Siempre decían que ellas dejaban a su guagüita de repente ahí, a los laditos del telar, y que de esa manera se le iba entregando el conocimiento. Sí... a lo mejor por eso aprendí yo también. (Testimonio de Patricia Tromilen, 2025).

Técnica, herramientas y materialidad en el tejido del makuñ

El *witral* es la herramienta básica utilizada por las manteras para la confección de sus tejidos y consiste en una estructura cuadrangular de madera, fabricada tradicionalmente con varas de árboles nativo y amarras de ñocha. Un requisito indispensable para su armado es que la madera esté completamente seca; las varas “verdes” no son aptas, ya que tienden a curvarse o ceder ante la tensión de la urdimbre. Las textileras recuerdan que antiguamente para la fabricación de los telares se utilizaban largueros de hasta cinco metros, mientras que en el presente predominan estructuras más pequeñas y compactas, adaptadas al espacio interior de las viviendas.

[El *witral*] era de cuatro varas y media... antes lo medían por vara, no era por metro. Según mi mamá, ella lo hacía de cuatro varas y media para mantas medianas para hombres (...) Siempre se fue medido por vara, era la medida de ella, no se cambiaba eso. [Yo] lo he seguido usando, pero ahora ya uno está más moderno, igual, porque está haciendo esos telares. Pero yo cuando me mandan a hacer los telares así antiguos, yo lo hago así como lo hacía mi mamá. Lo digo así: a lo antiguo con las varas largas. No se utilizaba cualquier vara, no. Para eso se dejaba secando, porque las varas verdes tampoco sirven... de coihue que utilizaba mi mamá. Unas tremendas varas de cinco metros (Testimonio de Eliana Piniao, 2025).

Tanto el *witral* de varas tradicional como el telar contemporáneo, requiere de herramientas auxiliares para su funcionamiento, tales como *quilhuos*, *parampagues* y *tonon* que son piezas utilizadas por las textileras para dar forma al tejido. Los *quilhuos* son cuatro piezas —generalmente de alerce o luma— que permiten enrollar el tejido a medida que se avanza en la trama, optimizando el área de trabajo. Existe, además, un “*quilhuo* especial” que es utilizado para golpear y compactar el tejido con fuerza, se caracteriza por su mayor densidad y peso por lo que es fabricado en madera de lingue. Los *parampagues* y *tonon*, por su parte, son piezas que se utilizan para el cruce de las hebras y el soporte del tejido, se fabrican en maderas resistentes, garantizando la estabilidad de la tensión durante todo el proceso de manufactura.

Varias textileras, mencionan que algunos de estos accesorios les fueron heredados por sus madres y/o abuelas, por lo que conservar estos implementos representa para ellas un recuerdo significativo y un legado familiar asociado a su oficio.

El *tonón* también se fabricaba de alerce, o de colihue; ese era el otro. Y el *quilhuo* para dar el golpe, ese era de lingue. Yo tengo uno ahí; sí, es más pesado todavía. Lo tengo porque eso me lo dejó de herencia mi mamá, igual que los *parampagues* que son de alerce... igual los tengo ahí (Testimonio de Eliana Piniao, 2025).



La textilera Virginia Aucapan junto a su telar en la sede de la Agrupación Nehuen Lamuen. Lafquenmapu, 2025.

En cuanto a la materialidad, las manteras destacan su preferencia por el uso de la lana de oveja natural, por sobre la teñida o industrial, privilegiando colores naturales como el blanco, negro, plomos y cafés debido a su durabilidad y capacidad de repeler el agua. A su vez, relatan que antiguamente las lanas no se teñían, y que sus antepasadas textileras eran muy cuidadosas al escoger los colores, separando los vellones por tonalidades de color antes del proceso de hilado, asegurando así la uniformidad de color de cada pieza.



Hilados en tonos naturales de la textilera Erica Salazar (2025)

Las tejedoras obtienen la materia prima principalmente de sus propios rebaños y, en casos de escasez, recurren a otras hilanderas de San Juan de la Costa. No obstante, mencionan una creciente dificultad para conseguir lanas de tonalidades oscuras debido a la progresiva desaparición de las razas de ovejas que producen vellones de estos colores. Esta pérdida de diversidad genética se atribuye, por un lado, a la introducción de razas foráneas más comerciales y, por otro, a las transformaciones en la alimentación del ganado causadas por la escasez de pasto, el desplazamiento del bosque nativo y la sequía derivada de las plantaciones forestales. A este escenario se suma el problema de los ataques de perros asilvestrados y felinos a los rebaños, lo que ha provocado una disminución generalizada en la disponibilidad de lana en el territorio.



Ovejas en Amopilmo (2025)

La esquila para obtener la lana, se realiza tradicionalmente en el mes de diciembre preferentemente durante la luna menguante (*nagmenkuyen*), ya que se ha comprobado que esto hace que la lana sea más firme y que el pelo del animal crezca mejor posteriormente. Para este proceso, utilizan herramientas de corte como el tijeron (tijeras para esquila), dado que mencionan que el corte con máquina eléctrica debilita la hebra de lana y dificulta la tarea del hilado.

Sobre la lana de oveja provenientes de fábricas y curtiembres recae una fuerte crítica, calificándola de baja calidad porque es más débil, no retiene el calor igual que la artesanal y, al mojarse, sus tintes industriales suelen desteñirse y manchar otras prendas, como lo ejemplifica una de las maestras textiles:

Cuando se abrió la fábrica en Puerto Montt, Ulloa se llamaba el caballero que vendía lana de oveja. Ahí la gente se fue de chorro para allá a buscar esa lana, que era barata. El color era parejito, muy lindo. Y ahí traía los colores que ellas querían. Pero el tema fue que cuando llegaron acá empezaron a fabricar chombas, mantas, todo. Se fueron para atrás. Entonces, cuando uno hacía chalecos de esa lana de Puerto Montt, después usted la llegaba a lavar y esa cuestión quedaba como corpiño y una tremenda manga. Esta chica que vino a andar en denantito, ella se compró una manta, una ploma con rayas aquí, muy linda, de la lana de Puerto Montt. Y entonces, como tiene su hijo grande, el chico se fue de huaso a una actividad. Y como huaso, tenía blanquita la chaqueta. Cuando llegó a la casa, Virginia me dijo: “sabes que la manta le tiñó todo color lila”. Dice que un color morado tiñó la chaqueta atrás de la espalda. La manta se mojó y el agua bajó para abajo. Era como malla ese tejido, para nunca más (Testimonio de Virginia Aucapan, 2025).



Lanas teñidas con tintes naturales, Centro de Arte Textil Pulofche (2026)

Cuando necesitan teñir, las manteras utilizan elementos de la naturaleza como radal, *robo* (barro azul), quintral, pillopillo⁵, loyo, corteza de manzano, raíz de nalca, hojas de eucalipto y coyam lawen para obtener tonos plomizos o verde olivo; barba de palo, cebolla, cadillo o greda, de la cual obtienen tonos rojizos o cafés. Solo recurren a tinturas industriales cuando les solicitan colores fuertes como el calipso o rojo fuego, ausentes en las piezas tradicionales. Aunque admiten que no les agrada trabajar con estos tonos, lo hacen para satisfacer a sus clientas no mapuche. Por su parte, para fijar el color en la lana, emplean mordientes naturales y químicos como sal, vinagre, piedra azul (o piedra lipe) y piedra blanca (piedra alumbre), entre otros productos.

Esta transmisión de saberes y el uso de especies de la biodiversidad local se expresan en los testimonios de las tejedoras, quienes recuerdan las prácticas de sus antepasadas en el territorio, como relata la mantera Sofía Llaitul (2026):

Así teñía mi mamá, mi abuelita: el amarillo, el café claro; y al oscuro le ponía hollín, porque antes había puros fogones nomás. No había como ahora, que estamos elegantes; ahora ya llega el humo y estamos llorando. Así teñía mi abuelita: buscaba barro (...) El otro que buscaba hartito era pellín, le salía un rosado con el pellín. Y la tierra roja del camino era cosa para hacer manta, lo buscaban mucho, es una tierra bien rojita de acá. Ella hacía muchas mantas y fajas.

Junto con el conocimiento de las cortezas, plantas y barros, el dominio de los mordientes e incluso la experimentación con los residuos de la tinta forman parte de la maestría técnica que sobrevive en las familias de textileras. Al respecto, la señora Virginia Aucapan (2026) detalla el uso de fijadores y la destreza particular de su hermana:

El mordiente sirve para sujetar el color, como la sal o el vinagre. Yo, cuando tiño con quintral, lo hago con sal. Antiguamente se usaba la piedra lipe y la blanca, piedra alumbre, se usaba eso para curar el trigo. El sulfato ferroso es para fijar el color plomo.

Allá tengo a mi hermana, la menor de nosotros. Esa sí que es seca pa' teñir, yo no le llego ni a los talones. Tiñe de un color igual a como si fueran madejas de tienda; le pone las medidas justas, la cucharita de mordiente nomás, ¡pero tiene una mano! Igual busca el quintral, busca un manojito

⁵ Con pillopillo o loyo se obtienen tonalidades amarillas y verdes, según el mordiente utilizado.

para una madeja, pero la saca parejita. Yo no sé, pero tiene un don pa' teñir. En cambio yo tengo que embutirla hartito, porque si no, me sale café la cuestión.

Ella, con pillopillo saca amarillo, saca ese verde oscuro, el más claro y el amarillo. [Una vez] en el concho de esa tinta que quedó en el balde, la revolvió bien, puso lana y la dejó hasta el otro día para experimentar... ¿y sabe qué? Le sacó un color celeste.

Además del mordiente adecuado, el éxito del teñido es el resultado de una combinación de factores como la época del año, la fase lunar y el estado físico o anímico de la textilera al momento de realizar el proceso. Se destaca que un mismo procedimiento, aun utilizando los mismos elementos, puede dar resultados diferentes dependiendo de estas variables. De este modo, el periodo más conveniente para el teñido es la primavera, época en la que según las textileras, las plantas contienen mayor cantidad de savia y agua, lo que influye directamente en la calidad y fijación del color. Igualmente, se considera que el tiempo ideal es durante la luna menguante (*nagmenkuyen*), ya que permite obtener la tonalidad original de la planta y tonos “más oscuros y firmes”; por el contrario, para teñir colores claros se recomienda la luna nueva (*wekuyen*). Como sugerencia práctica, las manteras aconsejan calcular la cantidad de agua que posee la planta según la estación del año, ya que esto determinará la intensidad de la tintura.

Por otro lado, existen restricciones o períodos en los que se debe evitar este trabajo. Las textileras son enfáticas al señalar que durante la luna creciente no debe “teñirse para nada”. Tampoco es conveniente realizar la labor durante el período de menstruación de la mujer, ya que esto afectaría el proceso de teñido o el resultado del tinte. De la misma manera, se sugiere que si la mantera está “apurada” o se siente “débil”, evite teñir, puesto que dichos estados pueden influir negativamente en la intensidad y fijación del color.

En cuanto a la técnica del hilado - realizado con huso o, en algunos casos mediante máquina hiladora eléctrica- , las manteras mencionan que la confección del *makuñ* requiere una lana de “hilado firme” y “doble torsión” para resistir los golpes del telar. Este proceso exige una rigurosa selección y manufactura de la hebra, factores que determinarán la densidad, impermeabilidad y durabilidad de la prenda.

Dentro del saber textil local, existe una técnica o defecto conocido como el “hilado del diablo”. Este término se refiere a la lana que ha sido hilada o torcida al revés; es decir, en la dirección opuesta a la convencional. Las maestras textileras explican que es un material muy difícil de trabajar: al intentar tejer, la prenda “toma otra línea” y se deforma, quedando irremediablemente “chueca”.

Para las tejedoras, se trata de un hilado que prácticamente “no sirve para nada”, a menos que se destine estrictamente a la trama o a la urdimbre bajo condiciones muy controladas. Esta torsión inversa —que puede originarse por la falta de experiencia de la hilandera o por una tensión incorrecta en el huso o la rueca— es detectada de inmediato por las artesanas, quienes con solo mirar la hebra reconocen la anomalía. Aunque algunas intentan rescatar la lana volviendo a torcerla en el sentido correcto, advierten que el material pierde su docilidad, transformándose en un hilo rígido similar a una “pita”. Por ello, es importante observar detenidamente que el hilado esté bien hecho desde el principio.

Tradicionalmente, las tejedoras no utilizaban el metro para calcular las dimensiones del *makuñ*, sino la vara (83,6 cm). Bajo este sistema, una manta para un hombre de mediana edad requería una urdimbre de cuatro varas y media. En contraste, el *makuñ* para un jinete se extendía a las cinco varas, asegurando que el tejido cubriera las rodillas durante la cabalgata.

En la actualidad, aunque el tamaño se ajusta métricamente a la estatura del solicitante, los estándares de material siguen siendo exigentes: un *makuñ* de tamaño grande (de entre 1,70 y 1,80 metros) requiere, en promedio, 2,5 kilos de lana para la urdimbre y 0,5 kilos para la trama, lo que garantiza la densidad y la caída características de esta pieza.

Por ejemplo, si una persona mide 1,70, lo divide y queda 30 centímetros, al centro. Y entonces, si el cuello llega aquí, por ejemplo, a los 30, ahí para abajo tiene que llegar, digamos, la mitad. Exacto. Lo mismo que mide para allá, tiene que medir ahí para abajo (Testimonio de Patricia Tromilen, 2025).

Tradicionalmente, la estética del tejido vinculado al territorio *Kunko* se ha caracterizado por una sobriedad funcional y la ausencia de diseños complejos, con un marcado predominio de tonalidades oscuras como el negro, el plomo y el café. Según relatos locales, esta preferencia no era solamente visual, sino estratégica: la antigua población *Kunko* utilizaba estos tonos opacos para mimetizarse con el entorno boscoso y evitar ser detectada durante las incursiones de las tropas españolas.

Los *Kunkos* eran vistos como acérrimos enemigos de la corona española porque nunca se dejaron dominar. Fueron atacados constantemente y, al final, esta gente, los antecesores de este territorio, se fue replegando hacia la cordillera. Cuando los españoles llegaron y se instalaron en los valles, los ataques obligaron a la población a arrinconarse en las zonas altas. Pienso que hay una razón histórica de por qué las mantas y las vestimentas eran de colores oscuros y poco vistosas: había que esconderse de los españoles. No servía usar una manta llamativa, con diseños complejos, colores fuertes o géneros blancos. La ropa también es un indicador de esa resistencia y del resguardo (Testimonio de Norma Cancino, 2026).

A diferencia de otras identidades territoriales, la estética ancestral evitaba las figuras llamativas o “vistosas”. El *makuñ* tradicional solía ser de un solo color natural o, a lo sumo, incorporar listas o rayas simples. Incluso las mantas de los caciques se distinguían por sus tonos “plomos, casi negros”, desprovistas de los diseños que se observan en la actualidad.

Nosotras todas aprendimos que la manta del cacique es de un solo color y sin corbata. Antiguamente era negra o café ahumado, de un solo color (Testimonio de Virginia Aucapan, 2026).

Además, en la tradición textil, la corbata o humita es un elemento decorativo y práctico que se sitúa en la abertura del cuello del *makuñ*. Respecto a su origen, existe un debate vigente entre las tejedoras: mientras algunas sostienen que responde a un “estilo antiguo” propio de la zona, otras lo atribuyen a una influencia foránea. Pese a esta discrepancia, en la actualidad se confeccionan *makuñ* que incorporan esta pieza para mejorar la terminación y el refuerzo de la prenda. Asimismo, es posible encontrar mantas que prescinden de la corbata, manteniendo un remache tradicional realizado con la misma lana de la pieza.

En cuanto a la confección de las prendas, el método tradicional consiste en tejer un paño de gran longitud que se divide a la mitad para luego unirse mediante una costura central, otorgando la estructura clásica a la manta del territorio. No obstante, algunas tejedoras han comenzado a adoptar técnicas de otras zonas, como tejer la prenda en una sola pieza, lo que les permite incorporar figuras justo en el centro del tejido.

Respecto a la simbología, las manteras destacan la utilización de puntos como el “3 por 1”, que permite generar figuras o “escribir” sobre la trama, el “2 por 1” y el tradicional “grano de trigo” o *pikunto*. Entre la iconografía resalta el rombo (“la sopaipilla”), que representa a la comunidad o la defensa del territorio; y la cruz, que simboliza la cohesión familiar, la reunión de dos personas o, en lecturas más actuales, el saludo en lengua mapuche “mari mari”.



En la imagen se observa el rombo, *ñimin* en relieve. Además del punto grano de trigo o “pikunto” (2026).

Por su parte, el *ñimin* se refiere a la técnica de laboreado (diseño o dibujo) que se utilizaba antiguamente en la zona, antes de que se popularizaran estilos más contemporáneos. Esta técnica se caracteriza por manipular las hebras de “3 en 3”, un proceso que deja visible una pequeña línea de color (como rojo, negro o blanco) que va dando forma al patrón. Las tejedoras lo identifican como el tejido

“de nuestro territorio”, diferenciándolo claramente del estilo “temucano” o de las influencias coloniales españolas. Esta técnica es empleada actualmente en las diferentes variantes del *makuñ* que elaboran las textileras.

Para impermeabilizar la prenda, las textileras utilizan cardas⁶ para levantar la fibra de la lana y otorgar al *makuñ* sus particulares propiedades de abrigo y protección contra la lluvia. Este proceso se realiza una vez terminado el tejido y responde a un requisito del comprador más que una decisión de la artesana, existiendo la opción de realizarlo únicamente por el revés o por ambas caras de la manta. Cabe mencionar que algunas creadoras señalan que este procedimiento encoge el tejido, por lo que calculan “una cuarta más” al urdir el telar para compensar dicha variación. Debido a esto, es habitual que las artesanas tengan siempre a mano un “puñado de cardas” colgando en sus casas o talleres.

También la piden de repente, me han pedido así [que la carden] por debajo nomás, por el agua, y siempre le doy la recomendación cuando vendo así carda’, porque de hecho se va a hacer motita, le digo. Yo siempre paso una escobillita así para cardarla. Le va a quedar otra vez como nueva (Testimonio de Patricia Tromilen, 2025).

Por otra parte, el tiempo dedicado a tejer un *makuñ* varía significativamente entre las tejedoras, dependiendo de su destreza, la urgencia del encargo y la organización de las labores del hogar. Según los testimonios, la confección de una manta grande puede tardar entre tres y ocho días, con una dedicación promedio de media jornada diaria. Este oficio debe compatibilizarse con otras tareas cotidianas de la vida de campo, tales como la recolección y preparación de alimentos, el cuidado de la huerta, la crianza de animales y la recolección de leña.

Es importante considerar que estos plazos se refieren específicamente al proceso de tejido en el telar. La elaboración total es mucho más extensa, ya que contempla labores previas como el acondicionamiento del vellón, el lavado de la lana, el escarmenado, el hilado, el torcido y enmadejado; actividades que demandan una tiempo considerable antes del urdido. De igual forma, el cardado final añade una jornada extra de trabajo para asegurar la calidad y el acabado de la prenda.

⁶ Planta silvestre espinosa (*Dipsacus fullonum*) cuyas cabezas secas se usan para cardar la lana.

El makuñ, un tejido de protección que trasciende la muerte

El *makuñ* es la pieza más emblemática de la tradición textil Mapuche *Kunko*, la que actúa como un soporte de identidad, estatus social y protección espiritual que acompaña a las personas desde su infancia hasta el momento de su muerte.

De acuerdo a este imaginario, las tejedoras clasifican las mantas de acuerdo con su uso social, la edad, el género y la procedencia territorial de quien las solicita. Bajo estos criterios, elaboran distintas variantes que incluyen mantas cacicales o para autoridades ancestrales, de uso diario, infantiles, femeninas y versiones contemporáneas o con innovaciones.

Las mantas cacicales, como su nombre lo indica, están reservadas para los caciques y lonkos, autoridades tradicionales de este territorio. En la actualidad, se distinguen de las demás por urdirse en colores oscuros (negros o plomos) y porque su diseño incluye flecos en los cuatro “cantos” o bordes del tejido. Este estilo comunica a la comunidad que quien la porta ejerce un rol de liderazgo. Por lo tanto, es un textil que simboliza protección y representa autoridad.

La manta del cacique es especial; él no más la usa con flecos en los cuatro cantos, los otros no. Sino... no tendría diferencia, pero se diferenciaba de lejos. Uno ve a una persona de lejos y dice: “Ese es cacique”, aunque no lo conozca. Al ver la manta no más, ya sabías. Pero antes era de un solo color y sin rosas. Después se puso más *pituca*, con rosas y después más con los diseños. Ahora se usa con diseños y con flecos (Testimonio de Erica Salazar, 2025).

La señora Erica Salazar menciona, también, haber confeccionado *makuñ* de este tipo para diversas autoridades mapuche de la zona de San Juan de la Costa. En este grupo destacan, por un lado, quienes ya partieron: Antonio Alcañuz Canquil, cacique de Quilacahuín; Efraín Antriao Marileo, Apo Ülmen del Cacicado de Rahue-Chaurakawin; y Víctor Catrilef Naguil, lonko de la Jurisdicción de Huitrapulli y Caleta Milagro; y, por otro, el actual Apo Ülmen de la Jurisdicción de San Juan de la Costa, José Arturo Camiao. Algunas de estas piezas fueron encargadas por la señora Olga Llaitul durante el periodo alcaldío de Javier Oyanzo, como un obsequio protocolar para las autoridades tradicionales.

Esas me lo vinieron a pedir para los tres juntos, los tres caciques Alcaful, a Camiao y el de Los Hualles (...) Fue un encargo de una señora Olga Llaitul, en el tiempo cuando estaba don Javier Oyarzo de Alcalde, hace años. Se les hizo como un regalo a ellos. Serían los fondos culturales, digo yo, del municipio. La de Camiao era negra. Tenía rojo tejido en *ñimin*, porque se decía que se usaba acá antes. Cuando se empezó a hacer laboreado, fue el tejido *ñimin* primero que va tres en tres las hebras. Entonces va quedando una hebrita ahí, rojo, negro, blanco, así, una cosa así como esa. Pero no tiene la rayita que va al medio para arriba. Esa no la tiene... Otras comprarán en otra parte. Porque la que tiene, como le dice Jefy, todavía tiene su marca (Testimonio de Erica Salazar, 2025).

Los *makuñ* de uso diario a diferencia de las mantas de los caciques, son de carácter social y cotidiano, por lo que pueden ser utilizados por cualquier persona adulta de la comunidad. Es un textil que prescinde de flecos ornamentales y cuyos bordes de acabado están realizados con la técnica del *huachicao* (o *huachica*), un punto bajo que se ejecuta con aguja sobre un par de hebras horizontales como una forma de “cerrar el tejido de manera firme y simple”.

A veces [a mi mamá] le pedían sin fleco. Eran *huachicadas*, le llamaban a eso, cuando no era con fleco. Eso le llamaban ellos: *huachica*, *huachica* la manta. “No la quiere completo, así que hay que *huachicarlo*” (Testimonio de Eliana Piniao, 2025).



Textil con borde *huachicao* (2025)

Los *makuñ* infantiles se confeccionan en colores claros, como el blanco o tonos de gris muy suaves. A diferencia de las mantas de adultos o cacicales, las de los niños se elaboraban sin diseños complejos (laboreados), utilizando únicamente listados o “rayas”. Las tejedoras mencionan que urden mantas para todas las edades, desde bebés de un año hasta niños de diez años o más.

Lo que nos han enseñado es que, por ejemplo, para los niños siempre son más claritas, blanquita, siempre más clara. Los colores más claritos, como plomito. Hay unos plomitos bien clarito o blanquitas; siempre son como para niños (Testimonio de Patricia Tromilen, 2025).

Según las artesanas, aunque el *makuñ* es predominante una prenda masculina, existe una variante para mujeres caracterizada por su diseño simple y el uso del color blanco. Un elemento diferenciador son los flecos: mientras que en las mantas de los caciques estos se colocan en los cuatro cantos, en la versión femenina se limitan a dos bordes como diferenciador de género como se menciona en el siguiente relato:

Antes se usaban las mantitas blancas para las mujeres. Esas sí que eran blanquitas con rayita. No se usaban mantas oscuras; para la mujer no, poh. Esa era la forma de las mantas. Ahí se usaban con fleco, más asignado a las mujeres. Siempre decían antes que las mujeres nomás utilizaban manta con fleco. Los hombres, todo *huachicao*, como se les llama (Testimonio de Erica Salazar, 2025).

De acuerdo con las textileras, el *makuñ* femenino fue desplazado paulatinamente por prendas como el rebozo o el charlón (pañolón de cuadros) y, más recientemente, por el chal y la ruana. Estos últimos, con sus diseños cuadriculados, son considerados innovaciones surgidas a partir de capacitaciones externas; técnicas que las tejedoras continúan reproduciendo en la actualidad.

A su vez, en el territorio *kunko*, el *makuñ* cumple una función que trasciende la vida, actuando como un objeto de resguardo espiritual en el rito funerario. De acuerdo con los relatos de las tejedoras, estas mantas acompañan a la persona hacia el más allá, bajo la convicción de que la prenda debe “irse con su dueño al morir”. Existen diversas formas de disponer la pieza en el féretro, cada una con un sentido de cuidado hacia el difunto: puede colocarse doblada en el fondo a modo de lecho para que el cuerpo descanse sobre ella, envolviendo directamente a la persona fallecida antes de cerrar el ataúd, o bien depositándola sobre este al momento de descender a la fosa.

Y para morir, hay gente que manda a hacer mantas para llevarse; digamos, sí, para llevárselas. Yo tengo muchas mantas y fajas igual bajo tierra, en el cementerio. Hace un año, un poquito más, uno de Amopilmo se fue; tenía una manta casi nueva y se la llevó. Yo no fui a mirarlo, eso sí, no fui. Dijo mi marido que cuando echaron a mi padrino abajo de la tierra: “Se fue tu manta encimita del ataúd pa’ abajo”. Y él decía: “¿Por qué no la habrán puesto adentro?”. Porque los otros, que son mantas que yo misma hice, se los llevaron adentro, envuelta la persona. Abajo, don José Paillacán... esa se la llevó envuelta su señora. La señora Dolorisa Oyarzún se fue envuelta con la manta de su viejo. Entonces, él después dijo: “Quedé sin manta”; otra manta más le hice y con esa se fue... se la llevan. Como ser mapuche, lo único que llevan es una manta. Mi padre igual llevó su manta, pero se la llevó dobladita así, abajo en el ataúd; se fue como colchón. Ahí la puso mi primo, Juan Huilitraro. La puso en el ataúd y llevó su manta, un plomo ceniza era. Y así, hay cuántas mantas que se han ido abajo en la tierra, están ahí. Se va con su dueño, porque el mapuche siempre lo que más usaba era la lana: la chompa, los suéteres, las medias cuando las usaban con las ojotas... se veían muy lindos (Testimonio de Erica Salazar, 2025).

De esta manera, el uso ritual del *makuñ* en este contexto representa protección para el espíritu del difunto o difunta, así como un componente de su identidad y una conexión con el mundo espiritual (*wenu mapu*).

Por otro lado, las tejedoras describen que el *makuñ* experimentó cambios, tanto en técnica como en diseño, para adaptarse a las demandas del mercado actual y a las influencias de otros territorios. Esto ha dado paso al “*makuñ* moderno” o “con innovaciones”: un textil que, a diferencia de la manta tradicional, se teje en una sola pieza sin costura al medio o incorpora diseños de mayor complejidad que han sido transferidos en capacitaciones, en las que han participado las artesanas, integrando a sus textiles figuras como flores, ríos y montañas. La innovación abarca, además, la elaboración de mantas con capucha o ruanas con tintes industriales, lo cual es visto como un requerimiento para competir en el comercio local.

Yo siento que todavía estoy rescatando el telar, aunque lo he ido modernizando a estos tiempos. Por ejemplo, yo las mantas no las hago como mi tía; ella las hace más largas y yo no. Yo las hago de una sola pieza, copiando un poco la técnica a las temucanas, que las hacen sin costura al medio. Yo lo hago de una sola pieza, sin cortes, nada, sale tal cual, lista no tiene costura (Testimonio de Patricia Tromilen, 2025).



Colgante con diseño de araña, confeccionado por la textilera Patricia Tromilen como parte de un curso de capacitación (2025)

“Una manta por una oveja”: del chauque a la comercialización del textil

Antiguamente, la economía textil no se basaba en el dinero, sino en el *chauque*, un sistema de intercambio de bienes por equivalencia y necesidad. De esta forma, el *makuñ* se canjeaba por alimentos o animales; gran parte de la fabricación de esta pieza se destinaba al intercambio comunitario y solo algunas prendas se orientaban al comercio local, así lo recuerda una de las tejedoras:

[Las mantas] se cambiaban por trigo, por arveja, por oveja, cordero o, por último, por unos cerditos. Se hacían cambios. Y si alguien no tenía trigo, se cambiaba por trigo. Antes se utilizaba mucho más el chauque, que se le llama. Yo siempre digo chauque. Por ejemplo, un saco de trigo por una manta; vieran cómo cambiaba así, sin precio. Era como cambiábamos: si a mí me faltaba, el otro tenía. “Ya, si tú lo necesitas, eso te lo cambio por un saco de trigo, una manta por una oveja”. Podría ser un cordero, un cerdito. No había precio. El que tenía el animal no le ponía precio, el que tenía la manta tampoco, sino que era un cambio, ya... pero siempre se hacían cambios así como que calzaba como unidades. Por ejemplo, no se iba a cambiar una manta por un frasco de dulce, una cosa así. Era bonito y antiguo.

También se hacían las mingas, porque la señora igual le ayudaba a hilar. Por ejemplo, cuando empezaba, hacían las cosechas, las siembras... llevaban las familias completas a trabajar en una parte: los hombres trabajaban en lo que es la siembra y las mujeres en la *hilaura*. La señora tenía toda su lana limpiecita y todos empezaban a hilar. Una, dos que estaban cocinando, la otra: “estoy hilando”... y los hombres trabajando en el campo (Testimonio de Eliana Piniao, 2025).

El uso del dinero se consolidó hacia la década de 1980, época en que el *makuñ* se comercializaba mayormente en la Feria Rahue de Osorno, punto de encuentro entre comunidades mapuche, campesinos y comerciantes. En aquellos años, una manta podía venderse por un valor equivalente a entre \$20.000 y \$30.000 pesos actuales. En el presente, esta prenda tiene un precio significativamente mayor, lo que refleja el costo de la materia prima y las horas de dedicación. Los valores varían según el tamaño y la complejidad del tejido; por ejemplo, una manta mediana oscila entre los \$150.000 y los \$170.000 pesos chilenos, mientras que un *makuñ* de tamaño grande o con diseños puede costar entre \$180.000 y \$250.000 pesos. Debido al alto valor de la lana y al extenso tiempo de confección, la manta suele ser considerada un artículo de valor patrimonial o de lujo, destinada principalmente al uso ceremonial y para ocasiones especiales.

Por otra parte, algunas tejedoras utilizan redes sociales como Facebook e Instagram para agendar pedidos y comercializar sus piezas, lo que les permite llegar a compradores fuera de su comunidad. El trabajo de creadoras como Erica Salazar ha alcanzado incluso notoriedad nacional e internacional; ella confeccionó, por ejemplo, una réplica de la manta del cantautor Víctor Jara que fue enviada a Canadá, y ha vendido numerosas piezas a académicos de la Región Metropolitana a través de intermediarios locales. Su experiencia queda reflejada en este relato:

Don Víctor Jara, que era cantante, a él lo mataron en el tiempo del golpe de Estado; él tenía una manta como la de un cacique. Así era, y después se la llevó a la tumba; la llevó encima del ataúd y se fue con esa manta.

Después me mandaron las fotos y yo la hice igualita, porque un familiar de él quería una igual para recuerdo. Me contactó un abogado que había aquí en Osorno, don Roberto, que ahora está jubilado; él era abogado de los trabajadores, de los luchadores. Don Roberto me llamó y me dijo que la manta era para enviarla a Canadá (Testimonio de Erica Salazar, 2025).

De igual modo, algunas artesanas venden directamente a fundaciones y empresas, participan en ferias artesanales dentro y fuera de la comuna, o acceden a mercados mediante programas estatales y terceros; aunque advierten que, en ocasiones, estas entidades intentan pagar precios muy bajos por sus trabajos. En este contexto, existen ciertos reparos frente a la presión de los organismos estatales para la formalización ante el Servicio de Impuestos Internos (SII). Esto genera temor e incertidumbre, ya que la mayoría de las tejedoras no cuenta con ingresos mensuales constantes que justifiquen los costos y la burocracia de una formalización legal.

Para hacer frente a estos desafíos, las textileras se agrupan en comunidades indígenas o asociaciones, como por ejemplo las agrupaciones *Malen Wentrú Mapu* de Huitrapulli y *Nehuen Lamuen* de Lafquenmapu, con el fin de acceder a fondos públicos y municipales que les permitan comprar materia prima, adquirir herramientas y recibir capacitaciones para mejorar la comercialización. Sin embargo, señalan que estos recursos suelen ser escasos y que, en ocasiones, la disputa por su distribución genera conflictos internos entre las integrantes de estas agrupaciones, lo que implica un desafío para su organización.



Piezas textiles creadas por la mantera Eliana Piniao para la comercialización (2025)

La prohibición del makuñ y su resistencia cultural

Es importante mencionar que los testimonios recogidos describen un proceso histórico doloroso, marcado por el racismo y la discriminación en torno al uso del *makuñ* en el territorio *Kunko*. Este escenario generó diversas dinámicas de resistencia cultural que hoy buscan revalorizar la prenda como un símbolo de estatus, prestigio y pertenencia territorial.

Durante gran parte del siglo XX el uso de esta y otras vestimentas tradicionales fue sancionado socialmente y reemplazado paulatinamente en el entorno escolar de San Juan de la Costa, particularmente en las escuelas misionales⁷. Los niños y niñas que asistían a estos establecimientos con su indumentaria de lana sufrían el acoso de otros estudiantes, quienes los llamaban despectivamente “indios” o “yeguas”. Debido a este maltrato, muchos comenzaron a rechazar estas prendas, prefiriendo usar chaquetas, parkas y mochilas industriales para eludir las burlas. Esta dolorosa transición queda nítidamente retratada en el relato oral de la mantera Virginia Aucapan (2025):

Los mismos niños winkas le hacían bullying a los mapuche que llevaban las mantas y las medias afuera. Yo tengo recuerdo de que mi hijita (...) cuando era chiquitita y estaba en segundo año, la fui a dejar a la misión, al colegio con su hermanito. Entonces eran los dos chiquititos, ella en segundo y el chiquitito en primero. En esos años compramos los bolsones, porque mochila no existía. Entonces como ya no me alcanzaba [el dinero], le hice un bolsito de tejido a telar con hiladito, bien bonito a mi chiquilla, todo dibujado. Los Guarda de allá de arriba decían: “oye, allá viene la Marisa Yefi, la yegua. Viene la yegua con su maleta” y le hacían bullying. Después lloró ella y ya no quiso llevarlo. Ahora la conocían por “la yegua, su maleta”. “Yegua, oye yegua, ¿dónde dejaste tu maleta?”. Entonces ella dijo ya no quería, quería llevar una bolsa de nylon para sus cosas. Así que así tuvimos que hacer plata, ir a comprar esos bolsones y ahí se fueron.

⁷ El texto *Evangelizar, civilizar y chilenizar a los mapuche*, de Azócar y Flores (2017), corrobora esta política de asimilación forzada y chilenización al analizar la transición en los retratos escolares. En dicha obra se muestra el reemplazo gradual de la vestimenta tradicional mapuche por ropajes occidentales; así, hacia 1920, la totalidad de la infancia fotografiada ya porta uniformes escolares o militares de la sociedad global.

Es que por eso se fue perdiendo. Después, los mismos niños ya no quisieron poner media, no quisieron poner manta. ¿Por qué? Porque les hacían bullying los otros... Eso lo reclamamos un año nosotros en la Misión. Pero usted sabe que los profesores no son nada para arreglar (...) no se terminó nunca. Al final, se perdió la lana en los niños. Si los chicos de hoy no ponen lana, ¿uno que otro recibe? Se pone manta. Yo en mi chiquitito lo veo aquí: Yo le tengo una manta aquí, así que de repente se queda mirando bien esa manta. Si lo quiere, no lo quiere. Tengo que ponerme media chora para que lo coloque. Si no, no lo coloca... no sabe nada, pero ya le nace el rechazo.

La discriminación también fue ejercida por el profesorado de las misiones religiosas mediante la prohibición del idioma (*chesungun*) y el favoritismo según el color de piel o el origen familiar. Como estrategia de protección para resguardar a las niñas y niños del sufrimiento, muchas mujeres optaron por interrumpir la transmisión del conocimiento textil y de la lengua nativa. De este modo, el *makuñ* pasó a ser percibido temporalmente como un marcador de pobreza y exclusión social. Este estigma afectó de igual forma a otras prendas tradicionales como los “carros” (pantalones de lana), las ojotas, el morral y las alforjas, los cuales fueron reemplazados paulatinamente por cinturones, zapatos, ropa y accesorios de fabricación industrial.

En la actualidad, la valoración del *makuñ* ha dado un giro radical al transformarse en una herramienta de resistencia cultural. Así, lo que la mirada externa solía estigmatizar como un signo de carencia, hoy es considerado nuevamente una indumentaria de prestigio que refleja pertenencia territorial. Observar a las nuevas generaciones asistir a la escuela portando con orgullo sus *makuñ*, o utilizándolos en ceremonias comunitarias, es señal de un proceso de reivindicación histórica y de una revitalización de la cultural textil que comienza a superar décadas de silenciamiento forzado por el racismo y la colonización.

En definitiva, para las manteras de Pulotre, Huitrapulli, Amopilmo, Lafquenmapu y Purrahue y otras comunidades del territorio, la elaboración de esta prenda no es solo una técnica manual, sino que se trata de una labor cargada de simbolismo y conocimientos ancestrales sobre el territorio, un saber que resulta vital proteger.

Catálogo de obras 'El Makuñ y las Textileras del Territorio Kunko'



‘*Makuñ* de salida o *Makuñ* de cordillera’

Textilera Eliana Piniao Gualaman

Purrahue, San Juan de la Costa, Territorio *Kunko*

Medidas de la pieza: 1.44 x 1.22 mts.

Fecha creación: 2025

Materialidades y técnica: *Makuñ* confeccionado en lana natural ploma y con franjas en lana natural negra, tejido en telar de varas. Presenta un fondo de tonalidad plomo con ornamentación en *ñimin* (franjas negras) bordes con flecos y un sistema de cierre en el cuello tipo corbata. Hilado realizado por Elba Gualaman.

Uso y función: Indumentaria masculina de prestigio, confeccionada tanto para ocasiones especiales(salidas) como para su uso en la cordillera, donde resulta ideal gracias a su largo, que llega justo a la muñeca.

Simbología: Trama textil que evoca el *newen* (fuerza vital y espiritual)

Importancia histórica: La obra resguarda y revitaliza una técnica textil de herencia familiar y comunitaria.





‘Makuñ de uso cotidiano’

Textilera Sofía Cheuquian Rumian

Pulotre, San Juan de la Costa, Territorio *Kunko*

Medidas de la pieza: 1.37 x 1.32 mts.

Fecha creación: 2023

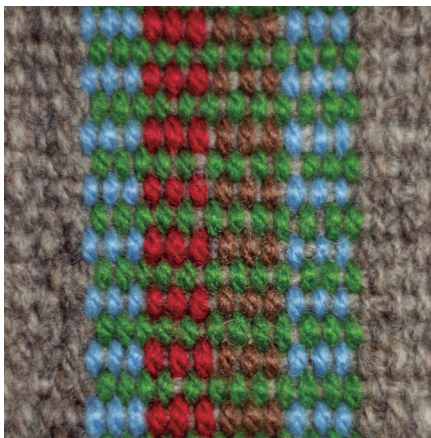
Materialidades y técnica: *Makuñ* confeccionado en lana natural café en diversas tonalidades, que permite generar una construcción irregular de franjas. Tejida con hilado fino, tiene corbata y terminaciones en *huachicado*. Realizada en telar de varas.

Uso y función: Manta de uso diario.

Simbología: Trama textil que evoca el plumaje de un ave.

Importancia histórica: Esta pieza se caracteriza por su funcionalidad técnica y su sobriedad estética, lo que la distingue de las mantas ceremoniales o de autoridad. Tradicionalmente, este *makuñ* se tejía en un solo tono natural de la lana de oveja, sin incorporar diseños ni dibujos. Su función primordial es brindar protección contra el frío y la lluvia.





‘Makuñ de Cacique Moderno’

Textilera Erica Salazar Calfulef

Amopilmo, San Juan de la Costa, Territorio *Kunko*

Medidas de la pieza: 1.63 x 1.55 mts.

Fecha creación: 2025

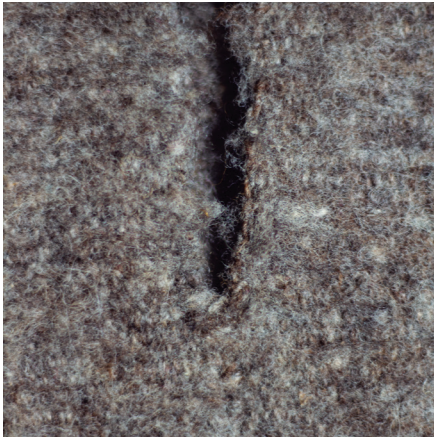
Materialidades y técnica: *Makuñ* tejido en Lana natural de base plomo y con aplicaciones de fibra sintética en tono rojo, azul y verde. Realizado en telar de varas en tonalidad plomo, ornamentado con diseños en ñimin de tipo peinecillo, con listas rojas, azules y verdes. Las terminaciones incluyen el cardado de la pieza y bordes rematados en flecos.

Uso y función: Indumentaria masculina de prestigio que denota estatus social y roles de autoridad comunitaria.

Simbología: Trama textil que evoca la tierra (*mapu*) y la protección espiritual del tono rojo (*kelü*)

Importancia histórica: La obra revitaliza un textil de uso ceremonial, históricamente destinado a instancias de representación comunitaria y articulación territorial.





‘Makuñ Antiguo para Cacique’

Textilera María Virginia Aucapan Rohe

Lafquenmapu, San Juan de la Costa, Territorio *Kunko*

Medidas de la pieza: 1.47 x 1.27 mts.

Fecha creación: 2026

Materialidades y técnica: *Makuñ* confeccionado en lana natural ploma, tejida en telar de varas, de diseño liso (sin aplicaciones). Presenta terminaciones cardadas, bordes huachicados y un sistema de cierre en el cuello con remache.

Uso y función: Prenda de prestigio orientada a la distinción social y la representación comunitaria.

Simbología: Iconografía y cromatismo que identifican al *makuñ* (manta) como una pieza exclusiva de autoridad y prestigio territorial

Importancia histórica: “La pieza representa un ejercicio de memoria y un recuerdo hacia el futuro”.





‘*Makuñ Mùchulla Kunko*’

Textilera Patricia Tromilen Salazar

Pulotre, San Juan de la Costa, Territorio *Kunko*

Medidas de la pieza: 1.78 x 1.35 mts.

Fecha creación: 2025

Materialidades y técnica: *Makuñ* en lana natural negra y blanca, confeccionada en telar de varas mediante la técnica de punto grano de trigo o *pikunto* con laboreo. Tejido en una sola pieza. Hilado realizado por Jovita Amulef.

Uso y función: Prenda masculina de prestigio de uso ceremonial.

Simbología: Iconografía que representa a la *mùchulla* (familia/linaje) reunida.

Importancia histórica: La obra revitaliza un *makuñ* tradicional, indumentaria históricamente destinada a quienes ejercen roles de autoridad y liderazgo en la comunidad.





‘Küifi makuñ - manta antigua’

Textilera Sofía Aidée Llaitul Pichuncheo

Pulotre, San Juan de la Costa, Territorio *Kunko*

Medidas de la pieza: 1.40 x 1.86 mts.

Fecha creación: 2025

Materialidades y técnica: *Makuñ* tejido con lana natural ploma, presenta un acabado cardado a lo largo y flecos en sus terminaciones con lanas de tinte natural. Realizado en en telar de varas.

Uso y función: Prenda masculina de autoridad.

Simbología: El color del textil simboliza el espacio sagrado del Abuelito Wenteyao.

Importancia histórica: La pieza es una réplica de la indumentaria ceremonial de los *lonkos* del territorio *kunko*, inspirada en las vivencias y el contacto directo de la creadora con dichas autoridades.



BIBLIOGRAFÍA

Alvarado, M. (2002). El esplendor del adorno: el poncho y el chañüntuku. En Hijos del Viento: Arte de los pueblos del sur, siglo XIX. Fundación Proa.

Agrupación Newen Lamuen. (2025). Tintes naturales para el arte textil. Nütram Lawen Ediciones.

Azócar, A. y Flores, J. (2017). Evangelizar, civilizar y chilenizar a los mapuche: Fotografías de la acción de los misioneros capuchinos en la Araucanía. Editorial Universidad de Sevilla.

Chacana, S. y Rodríguez, M. (2015). El saber y el hacer de la manta de cacique mapuche, cambios y continuidades (Informe de Investigación). Museo Regional de la Araucanía.

Chacana, S. (2025). El poder textil de las mujeres del Ngulumapu: Intercambio del makuñ/poncho mapuche durante los siglos XVIII y XIX. Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

Cheuquian, D. (2006). Artesanía Herencia Ancestral. FONDART Décima Región.

CONADI y PRODEMU. (2009). Tu fa kimün witrál lamuen butalmapu: Conocimiento del telar de la mujer williche de las grandes tierras (Serie Chaurakawin N° 7). CONADI / PRODEMU.

Foerster, R. y Menard, A. (2009). Fūta-trokikelu: Don y autoridad en la relación mapuche-wingka. Atenea, (499), 33-59.

Imio, D. (Curador). (2024). Archivo Visual Tejedoras del Treng Treng Kunko 2024. FONDART Regional Los Lagos. Nütram Lawen Ediciones.

Neira, P. y Barría L. (2023). Hacienda Rupanco: Una historia de despojo en el sur de Chile. LOM Ediciones.

Oyarzún, A. y Latcham, R (Eds.). (1929). Álbum de tejidos y alfarería araucana (Basado en textos de Alonso de Ovalle y otros cronistas antiguos). Museo de Etnología y Antropología.

Pinto, J. (2003). La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión (2ª ed.). Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

‘El Makuñ y las maneras del territorio Kunko’
Una revisión comunitaria del arte textil mapuche



Impreso en papel couché opaco 170 grs. / interior
papel couché opaco 300 grs. serigrafiada / tapa
Tipografías Biblioteca Sans, Cocomat Pro y Ultralight.



'El Makuñ y las maneras del territorio Kunko'
reúne los resultados de un ejercicio comunitario
de revisión del arte textil mapuche a partir de la manta,
emblemática pieza de uso ancestral,
símbolo de autoridad, identidad y territorio.



NÜTRAM LAWEN
Ediciones