

Universidad de Chile
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Escuela de Diseño

SANTIAGO, DICIEMBRE 2010

ICONOGRAFÍA TEXTIL MAPUCHE



PROYECTO PARA OPTAR AL TÍTULO DE DISEÑADOR GRÁFICO

Presentado por: Luis Enrique Mella Campos  Profesor Guía: Carlos Rudy Morales Albornoz



“ANIMAL ESTÉTICO ES EL HOMBRE, LO ÚTIL QUE
NECESARIAMENTE TENEMOS QUE BUSCAR PARA SOBREVIVIR ESTÁ
GRATAMENTE ENDULZADO POR LO BELLO”

CLAUDIO MALO GONZÁLEZ

AGRADECIMIENTOS

Luego de una importante y larga etapa, un período lleno tanto de dificultades, como de satisfacciones y alegrías. Y al mirar años atrás me surge la necesidad de agradecer amistades, sonrisas, buena onda, cariños y palabras de todas aquellas personas que hicieron de esos años de universitario, algo inolvidable.

Gracias a mi familia por estar siempre unida apoyando, ayudando y mimando a cada uno de nosotros; de dotarme de fortaleza para superar todos los momentos difíciles y ofrecer siempre una palabra de aliento.

A mi padre por su confianza eterna en mis capacidades, por alentarme a seguir y contar siempre con sabias palabras para enfrentar la vida

Gracias a mi madre, por estar siempre a mi lado, por su sabiduría y paciencia eterna, por la fortaleza que me muestra cada día, por entregarme el valor para seguir siempre adelante.

A mis hermanas, por estar siempre cerca, por la preocupación, el cariño y el amor, por mostrarme lo lindas madres que son, y por regalarme cuatro sobrinos hermosos que me alegran todos los días.

Al Ballet Folklórico Antumapu y su gente que me acercaron al folklore, me han enseñado a querer lo nuestro, gatillando, ahora, mi interés por nuestro patrimonio, además de disfrutar de una vida artística que me ha permitido llevar una vida feliz.



ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	6
NECESIDAD	8
ANTECEDENTES DEL PROYECTO	8
Justificación del Proyecto	9
Objetivo general	11
Objetivos específicos.....	11
Resumen de Proyecto.....	12
Metodología de investigación	12
ÁREA TEMÁTICA	15
La Cultura.....	15
El Folklore Tradición Popular.....	15
Importancia Del Folklore.....	18
Dar A Conocer El Sentir Y Pensamiento Del Pueblo Mismo (Ramón Laval).....	19
Patrimonio Cultural	19
Artesanía	20
Textiles.....	20
Orígenes de la tradición textil mapuche.....	21
El diseño textil mapuche	27
Simbología de la textilería mapuche	29
Los colores en la cultura mapuche.....	31
Vocabulario de Términos en Mapudungun	36
ÁREA DISCIPLINARIA.....	41
Diseño Editorial	41
Principales secciones de un libro	47
Exterior del libro	47
Interior del libro	48
Sistema de Impresión	50
Proceso de normalización de las formas	51
Creación de motivo	52
Proceso de producción de CD	54

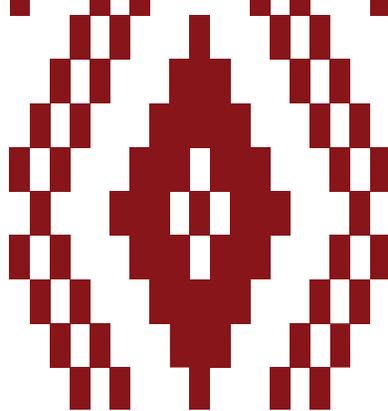
Mastering	54
Replicación	54
Terminación.....	54
TIPOLOGÍA EXISTENTE.....	55
Estudios de textiles Mapuches	55
Recursos para Diseñadores	60
Proceso Editorial.....	63
PLANIFICACIÓN PROYECTUAL.....	69
Conceptualización	69
Título del libro	69
Paleta de colores.....	72
Propuesta de Diseño.....	76
Páginas tipo.....	77
Consideraciones de producción	80
GESTIÓN Y DIFUSIÓN DEL PROYECTO	81
Análisis de situación	81
Fuentes de patrocinio y colaboración	82
Patrocinios	84
Posibles fuentes de Producción	86
PRESUPUESTO	87
Detalle del presupuesto.....	87
Difusión.....	89
CONCLUSIONES FINALES	90
BIBLIOGRAFÍA	91
Web.....	91
ANEXO	93

INTRODUCCIÓN

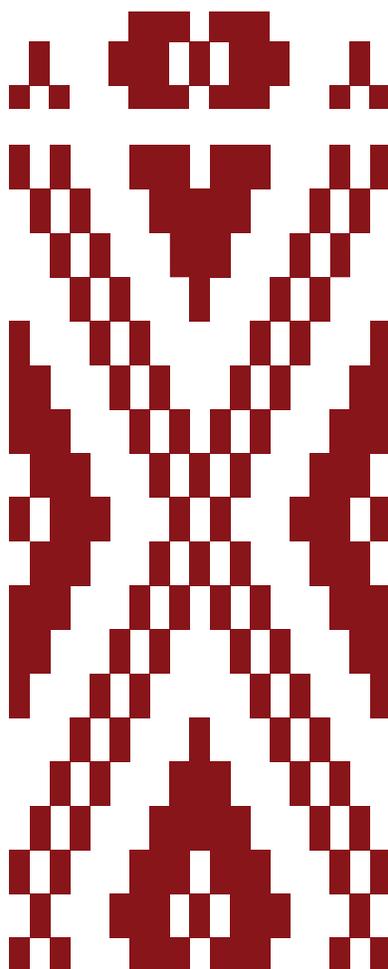
Durante un tiempo he vivido con una duplicidad de funciones donde he compartido mi actividad como diseñador con una labor en el folklóre a través de la danza, en el Ballet Folklórico Antumapu de la Universidad de Chile. Es en esta agrupación donde he desarrollado gran parte de mi labor en diseño, a través de la realización de una gran cantidad de piezas, afiches, programas, Web, etc. encontrándome siempre con la dificultad de encontrar referentes y recursos gráficos para representar lo nuestro.

En esta búsqueda constante me he detenido en los íconos presentes en un patrimonio cultural de nuestro país como son los textiles mapuches, y cómo estos pueden ser rescatados, valorados y a su vez ocupados y entregados como una herramienta para que todos nosotros y otros profesionales afines puedan conocer y utilizar, si estiman conveniente.

En ponchos, fajas, cintillos, etc.; existen una variedad considerable de íconos, colores, símbolos, etc.; que aún no han sido recogidos por una actividad como la nuestra que constantemente necesita de referentes en diversos ámbitos, así como existe hoy un boom por la aplicación de pinceles, patrones e íconos, al momento de diseñar, son estos mismos los que podríamos ocupar si existiesen homologados para las distintas herramientas de diseño como Photoshop, Illustrator, etc.; que entreguen un lenguaje patrimonial de diseño lleno de íconos de los mismos retroalimentándose, de esta forma, ambos lenguajes.



PRIMERA PARTE
PRESENTACIÓN
DEL PROYECTO



ANTECEDENTES DEL PROYECTO

NECESIDAD

En la actualidad nuestra sociedad está conformada mayoritariamente por una pluralidad cultural, y nosotros nos reconocemos al mismo tiempo como integrantes de la sociedad global y de grupos insertos en ella que participan de culturas propias. El diseño gráfico como actividad valora generalmente lo foráneo, y con la irrupción de una multiplicidad de herramientas nuevas, de fácil acceso a través de Internet, como pinceles, íconos, patrones, etc. el diseño pasa por alto las referencias e iconografía que son propias de nuestra cultura.

En mi experiencia particular como diseñador he conocido y aplicado muchos de los referentes que se ofrecen gratuita y fácilmente a través de diversos sitios especializados, dando lugar a una infinidad de elementos como íconos, pinceles, paletas de color, etc., ya que la necesidad de comunicar con códigos actuales hace que nosotros busquemos referencias en las vanguardias foráneas, haciendo que nuestro trabajo pase por alto nuestras propias referencias, llenas comúnmente de un rico universo simbólico que se puede explotar.

El tema de nuestras culturas precolombinas, a pesar de los constantes rescates hechos por estudiantes de ésta universidad y otros investigadores de la disciplina que son en su mayoría de un carácter más bien antropológico, no ha sido investigado cabalmente aún por el diseño, a pesar de que es una parte fundamental de nuestra identidad y visión de mundo, representante de lo más arraigado de nuestra identidad.

Entonces a raíz de esto nos surge el problema la obsolescencia de los elementos patrimoniales chilenos en la actividad del diseño, siendo arrasados por herramientas foráneas de más fácil asimilación, no existiendo investigaciones en nuestra disciplina que de cuenta de un rescate, valorización y difusión de los significados y carga comunicacional que poseen los íconos de los textiles mapuches, como valor simbólico y cultural y como patrimonio visual de nuestro país.

JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO

Por una parte, esta investigación, en la generalidad del caso, aborda una temática de interés nacional en la que se ha generado un énfasis, por parte del gobierno, en estos últimos años, esta temática es la que tiene que ver con la cultura del país.

Reconociendo a Chile como un país con un tremendo desconocimiento de su patrimonio, disciplinas como la nuestra, que se ocupa de la comunicación masiva, resulta indicada para cambiar esto y posibilitar la utilización de nuestros propios referentes y riquezas culturales.

Además actualmente, en el mundo global de hoy, se vive una necesidad por identificar aspectos de nuestro patrimonio que sean representantes nuestros y nos permita competir y diferenciarlos en el mundo en este nuevo escenario.

El ex – presidente de la república, don Ricardo Lagos (2000), señaló que “en un mundo crecientemente globalizado solo subsistirán con genuina identidad los países que sean capaces de aumentar su espesor cultural, los países que no logren esta mayor identidad, se confundirán unos con otros la generalidad de las casos tiende a adoptar características de culturas vecinas dominantes, produciéndose un fenómeno de asimilación. Lo que la globalización demanda hoy a los distintos países no es una renuncia a las lealtades nacionales a favor de lealtades mundiales, sino una ampliación de las primeras a fin de dar cabida a aquellas que es preciso reconocer a nivel continental y mundial.

La preservación de nuestras raíces culturales, Le dará al país su sello propio que le permita diferenciarse con el resto de las naciones.

Por eso ahora que la ciudad y la cultura de masas desplaza los intereses hacia polos más novedosos y de más fácil asimilación. Abordo esta temática de manera de resaltar los valores nuestros, parte de nuestras raíces y valorar el conocimiento de las distintas culturas nuestras.

Como alumno de diseño y activo participante de la actividad folklórica a través de mi participación en una agrupación como el Ballet Folklórico Antumapu de la Universidad de Chile, espero aportar con mi visión y mi experticia, a la proyección de este tema y que sirva, me imagino, a distintos profesionales sean del área artística, textil, folkloristas, diseñadores gráficos, vestuaristas, etc. Destacando los distintos significados y el pleno conocimiento del sentido de los diferentes motivos.

Por otra parte; el hombre, a través de su desarrollo y evolución cultural, va dejando huellas que se ven reflejadas en su incesante actividad creadora, plasmada en manifestaciones materiales y espirituales, que han posibilitado el conocimiento a diferentes realidades e historias. Es así, como se forja una memoria colectiva que contiene expresiones de diversa índole, destinadas a satisfacer diferentes necesidades de expresar y hacer tangibles sus

creencias, a través de expresiones materiales de su cultura e identidad. De esta manera se va construyendo un patrimonio propio, mediante el cual, el aspecto visual es fundamental para hacer común una forma de sentir y ver el mundo, y buscar ser reconocidos y comprendidos por los demás.

Los textiles de la cultura mapuche en el sur de nuestro país surgen como una forma de plasmar visual y espiritualmente una visión de mundo en un acto concreto de comunicación entre ellos mismos, con los demás y con la naturaleza que les rodea, constituyendo una muestra de su cultura y como esta se diferencia, en su singularidad, del resto del mundo.

De sus formas de expresión, reflejadas y heredadas como patrimonio, es posible recuperar esta cultura y con ellos entregar, al resto del país, un espejo donde verse reflejado y reconocernos entre el resto.

De estas representaciones textiles, es posible rescatar un aspecto muy relevante para el diseño gráfico, y que no ha sido abordado en investigaciones de la disciplina, ni valorado desde el punto de vista visual: a través de los íconos presentes en los textiles se constituye un patrimonio visual que refleja características únicas de una cultura que ha ido evolucionando e incorporando nuevas concepciones y visiones de mundo a través del tiempo. Un patrimonio que al no ser valorado como se merece, se ha olvidado con el paso de los años, pero que puede ser enriquecido y registrado, reconstruyendo así, parte de nuestra identidad.

Finalmente todo esto, será abordado en una pieza editorial, un libro; que posee un valor fundamental, el perdurar en el tiempo y que permite albergar en su interior, un contenido cargado de elementos de la historia y la tradición de un lugar, persona o acontecimiento. El libro es entonces, un instrumento que permite al hombre comunicarse con el otro y traspasar conocimientos de generación en generación. A través de él, el lector es capaz de interpretar la palabra escrita y la imagen de un pasado, haciéndola suya en el presente.

El libro, además de ser “contenido”, es también un vehículo de expresión artística y cultural, es decir, un objeto estético, que al ser debidamente diseñado, se transforma en un objeto de diseño. Durante siglos, ha sido el instrumento que ha permitido la transmisión de experiencias y conocimiento entre pueblos y diferentes culturas, desde la copia de manuscritos hasta la invención de la imprenta, llegando a evolucionar en elaborados métodos de reproducción mecánica y su posterior difusión electrónica, transformándose hoy, en algunos casos, en un objeto virtual. Desde esta perspectiva, cabe destacar la diferencia que existe entre un objeto tangible y uno virtual, como páginas Web o piezas multimediales. En un libro, el lector toma una actitud más contemplativa, a raíz de sus imágenes que son estáticas permitiendo además la posibilidad de comparación entre una pieza y otra;

pudiendo transformarse, entonces, en un objeto de colección, deseado, guardado, cuidado y revivido una y otra vez.

Finalmente el libro es un bien cultural, y uno de los principales elementos transmisoras de conocimiento, educación y, por lo tanto, de cultura.

OBJETIVO GENERAL:

- ◇ Contribuir a la cultura visual de nuestro país acercando estos elementos icónicos del patrimonio cultural chileno a la actividad, promoviendo y homologándolas para su uso como herramientas cotidianas para el diseño actual.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- ◇ Difundir y dar a conocer, los distintos elementos icónicos y formales que conforman el universo textil mapuche.
- ◇ Conocer los elementos más pertinentes para el desarrollo.
- ◇ Estimular el conocimiento y buena utilización de los distintos símbolos encontrados.
- ◇ Convertir este proyecto en un aporte a la difusión de nuestras raíces.
- ◇ Estimular la creación de redes con otros estudios similares.
- ◇ Dotar a la disciplina de herramientas y referentes propios para futuras aplicaciones de diseño.

RESUMEN DE PROYECTO

En concreto el proyecto consiste en una publicación editorial, donde se explique y difunda de manera visual y didáctica los motivos, íconos y patrones propios de la cultura mapuche presente en sus textiles.

Para esto propongo la edición de un libro referencial, que cuente, en una primera parte, de forma explicativa el significado de las distintas formas, piezas textiles y telares mapuches que se encuentren. Y en una segunda parte abordar los distintos íconos desde la forma, mostrando su construcción formal su síntesis reticular y como se puede abordar su uso como patrones y herramientas de diseño.

Además integrará un disco compacto que contendrá los mismos íconos trazados y en pinceles, homologados para programas de diseño como Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, etc.; de forma de dotar al usuario de herramientas para proyectar estos elementos en futuras aplicaciones diseño o de otra actividad afín, donde, con el apoyo del libro contará con el conocimiento necesario de que se refiere cada forma.

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

El tipo de investigación está restringido o enmarcado por sus características particulares de cómo yo me he acercado al tema a través del tiempo, y la cercanía que tengo al participar en una agrupación folklórica universitaria. De esta forma se opta por realizar una investigación de tipo exploratoria, donde a través del contacto directo con la fuente de información en los distintos vestuarios mapuches que ocupa el ballet en su rutina de presentaciones, podemos recopilar fotográficamente una buena cantidad de textiles mapuches, como también contar con el apoyo de expertos en el tema que ayuden a través de entrevistas al levantamiento del contenido del libro.

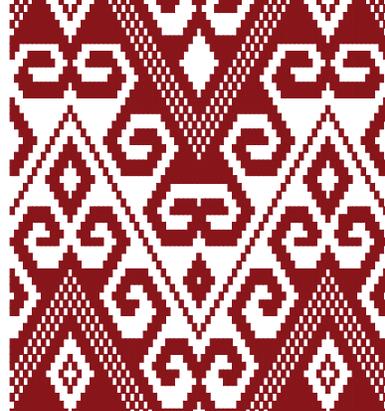
Una parte importante, también, de esta investigación exploratoria se realizará a través de visitas a museos ligados a la temática, como por ejemplo: “museo de arte precolombino”, que reúne la mayor cantidad de estudios antropológicos de culturas precolombinas, y presenta también muestras de textiles en su muestra estable. Otro museo que reúne una interesante muestra en torno al tema precolombino es el Museo de Colchagua, en la sexta región.

Otro punto de recopilación de información importante serán las ferias artesanales donde se reúnen cultores mapuches actuales que utilizan esta actividad como un método de sustento y son los promotores y conservadores actuales de la actividad, en el mercado de Temuco se concentra hoy por hoy, una gran cantidad de piezas que podemos atender.

Sin embargo esto no es suficiente, ya que por tratarse de representaciones recreadas de la cultura mapuche, será necesario realizar también revisión bibliográfica, donde existe un buen número de investigación ligada a la antropología, que explica y detalla de forma científica a través de estudios hechos con anterioridad, lo concerniente a los significados de la iconografía, además de la cosmovisión y visión mapuche, y por complemento de su cultura.

También resulta necesario abocarse a la investigación existe información recopilada en documentales que abordan el tema mapuche desde distintos ámbitos, destacando entre estos los de la productora Surimagen, con documentales dirigidos por Francisco Gedda.

Una vez recopilados los distintos textiles, motivos e íconos, se procederá a la clasificación de los mismos como diseños geométricos (como rombos, cruces, laberintos, etc.) y diseños figurativos (como avestruces, patos, flores, ramas, etc.).



SEGUNDA PARTE

**MARCO
TEÓRICO**



ÁREA TEMÁTICA

LA CULTURA

M. Herskovits, define cultura, como, la parte del entorno que ha sido hecha por el hombre por lo cual toda manifestación material o espiritual del hombre va conformando la cultura en la que está Inmerso y que sirve de sostén a las próximas generaciones.

Dichas manifestaciones conducen a un nuevo sentido de la palabra cultura, que se relaciona con el sello distintivo de un país, con el espíritu más permanente que lo anima y vivifica, con la identidad que ese país tiene y que lo caracteriza, que a la vez lo diferencia de otras naciones. M. Dannemann afirma que la cultura fluye en distintas versiones y la folklórica es una de ellas.

La cultura y el arte, son fundamentales para la interacción social, el desarrollo de la sensibilidad y la capacidad creadora, la promoción de nuestra identidad cultural y el trabajo creativo.

La cultura contribuye a la formación de una identidad nacional; se convierte hoy en una auténtica categoría en movimiento, en la que conviven tanto la tradición como la novedad, lo propio y lo ajeno, lo único y lo diverso donde se combinan los conceptos de estabilidad y cambio.

- ◇ Estabilidad: (dada por nuestra memoria).
- ◇ Cambio: (dado por lo que se construye a partir de nuestra memoria).

EL FOLKLORE TRADICIÓN POPULAR

El Folklore como señala R. Corso, en su desarrollo histórico, tiene sus precursores en todos aquellos espíritus agudos que, hacia fines del Medioevo señalaron el contraste entre el hombre rústico y el hombre educado y en todas aquellas personas que exaltaron la literatura popular frente a la literatura palaciega y cortesana, y que en época ya cercana a nosotros han sido los eruditos que consideraron las leyendas como un nuevo tesoro para el estudio de la mitología los cantos, como una fuente importante para el estudio de la historia de las composiciones literarias y las costumbres como un elemento revelador para el estudio sociológico y psicológico.

La palabra folklore apareció por primera vez en una carta que el arqueólogo William John Thoms; (1803 1885) publicó, con el seudónimo de Ambrose Merton en la revista londinense Athenaeum el 22 de agosto de 1846. Esta carta proponía que los estudiosos de las tradiciones populares, que entonces discutían sobre el nombre que debían dar a la materia

de sus investigaciones sustituir la denominación de popular antiques y popular literature por la nueva palabra de la cual solo sus componentes (folk y lore) se encontraban en el diccionario de la lengua inglesa.

El folklore, como lo define Hugo Harting (profesor de folklore) es la comunión de esa riqueza espiritual y cultural de nuestro pueblo que guarda como lo más preciado de sus tesoros. Folklore es una ciencia que se preocupa de estudiar a través de la música, danzas, artesanías y costumbres todo ese bagaje rico en sabiduría de nuestro pueblo.

El presidente fundador de la sociedad de folklore chileno R. Lenz (1909), definió al folklore como "una rama de la etnología ciencia que investiga las leyes de la formación de la humanidad con el objeto de presentar un cuadro de su vida psíquica. -No se ocupa de lo que piensa el individuo, sino en lo que piensan las pueblos como colectividad." El folklore es aquella rama de la ciencia del hombre que recoge los mitos y todas las manifestaciones de creencias populares, las leyendas, los cuentos, cantos, bailes, proverbios, adivinanzas, supersticiones y costumbres.

Como señala M. Dannemann , "el folklore es, un elemento fundamental de la cultura humana en lo que se reconoce el espíritu que anima al ser humano. Por su naturaleza la cultura es libre en su esencia ideacional, y también debería serlo siempre en sus expectativas aspiraciones y realizaciones.

La más libre de todas las versiones de la cultura es la folklórica, por su capacidad de intercomunicación por su pertenencia recíproca comunitaria, por su energía de cohesión social.

Ninguna canción, como la canción folklórica, ningún cuento, como el cuento folklórico ninguna comida, como la comida folklórica, muestran más raigambre de libertad y unen más a quienes las conservan y practican como elementos de su patrimonio cultural, por encima de diferencias que en otras versiones de la cultura separan y producen antagonismos."

Lo que hace, siente y piensa el pueblo de manera espontánea anónima, tradicional y funcional es un proceso evolutivo en permanente pero lenta transformación. El folklore, por lo tanto no es un conjunto de hechos muertos y curiosos sino elementos vitales funcionales en cambio permanente. Un auténtico folklore es aquel activo, viviente, en proceso de evolución y creación espontánea debido a la existencia de grupos culturales diversos que conservan sus tradiciones Lo demás es una especie de folklore de arqueología. M. Dannemann (1998) dice que hoy se comprueba un renovado y creciente interés por el folklore no sólo en centros académicos y en grupos de difusión sino que también en instituciones que han considerando su importancia para la educación, para el turismo, o para el estímulo de la economía rural mediante la promoción de las artesanías.

Como define M. Dannemann (1998) al folklore se le asignan distintas significaciones provenientes de las diversas actividades que genera, por lo que es imprescindible delimitarlas y diferenciadas para lograr un global conocimiento de él. El Folklore – Vida está compuesto por conductas habituales que funcionalmente efectúan personas de todos los grupos humanos, como muy propias de éstos, no para exhibirlas ante un público sino para satisfacer sus necesidades espirituales y materiales en su ambiente siguiendo tradiciones muy representativas de su identidad.

En la cultura folklórica confluyen siete diferentes tendencias de interés por ella:

La primera es **la ciencia del folklore** que en los últimos treinta años se ha aproximado a los principios métodos y objetivos de la antropología cultural, más que a los de cualquier otra ciencia del hombre. Se produce una labor científica si se explica el uso (de un hecho o un objeto) en relación con su medio después de haberlo observado, descrito, analizado, clasificado y sistematizado, con el apoyo de una pertinente bibliografía, procurando situar la explicación de su práctica en el ámbito de una teoría de la cultura, sobre la base de una o más hipótesis operantes.

La docencia del folklore es una actividad de nivel universitario en el proceso de formación académica

La proyección folklórica se circunscribe a la difusión a la mostración de expresiones folklóricas, lo que en alguna medida podría considerarse una reutilización o imitación de la cultura folklórica.

La aplicación del folklore, procura usarlo como un instrumento incentivador al servicio de diversos objetivos, tales como el mejoramiento económico mediante el apoyo o las artesanías rurales, la promoción del turismo, el éxito del quehacer pedagógico, la activación de la creatividad artística.

La intervención folklórica, se refiere a la penetración que los investigadores realizan en grupos humanos para reactualizar, o fortalecer, o debilitar o eliminar, alguna manifestación de dicha cultura.

La conservación del folklore, como ocurre en otras instancias de la cultura, se obtiene principalmente mediante archivos, bibliotecas y museos. En distintos lugares del mundo se han organizado y se guardan colecciones de impresos, cintas magnéticas fotografías, filmes, videos, objetos, que constituyen tanto testimonios histórico culturales como elementos de organización

La preservación folklórica busca cuidar la práctica de los bienes culturales folklóricos vigentes defenderlo de las arremetidas que la cultura universalista lanza contra las culturas

locales cuyas identidades tienen su más legítimo expresión en el folklore. De una manera amplia y constante, evita, disminuye o elimina obstáculos contra el folklore vida y de las actividades que de él se desprenden.

IMPORTANCIA DEL FOLKLORE

La identidad, es la expresión abierta y pluridimensional por medio de la cual el hombre totaliza su experiencia del ser persona, su singularidad, su autonomía, su responsabilidad y su libertad.

En la identidad el hombre explicita sus modos particulares y específicos de estar inserto en el mundo, con las otras y en los otros, asumiendo responsablemente los actos que origina creativamente.

“Identidad es enraizarse en el pasado, en lo que fuimos en la comprensión y respeto de nuestras tradiciones. Identidad también es compromiso con lo que somos y es esfuerzo y confianza en lo que deseamos ser.

No sólo es mantener lo que existe sino, es la estructuración de un proceso que permita trabajar y luchar por concretar lo que aspiramos ser, con inteligencia perseverancia, esfuerzos, recursos y unidad en la diversidad, con solidaridad en un destino común.

Identidad es un proceso de realización y autorrealización que se construye solidariamente, permanentemente. Es un proceso que, estando hecho, no se sustenta eternamente en el tiempo, ya que nunca es una conquista definitiva sino una búsqueda permanente” (D Gómez, 1995).

Y como afirma M. Dannemann (1998) una parte considerable de la identidad chilena es el folklore sin duda, la versión más profundamente genuina de la cultura.

El sentirse identificado implica experimentar una relación afectiva de pertenencia recíproca con los otros en un universo determinado que se revela natural, socio histórico y culturalmente. Desde la identidad surge el arraigo, estableciéndose entre ambos una sólida relación de interdependencia. El arraigo resulta ser la expresión más alta y fecunda de la identidad, interpela al hombre para que se tome a sí mismo desde sí mismo y desde allí, desde su interioridad, haga más efectivo su modo de vivir social, que es, en última instancia, el único modo que lo humaniza por cuanto sólo es en la práctica de los comportamientos socioculturales comunitarios en donde se produce el verdadero encuentro con los otros en la solidaridad y el compartir.

Como describe M. Dannemann “el folklore potencializa la capacidad del hombre para un eficiente desempeño social, transformándolo en actuante consciente y activador de su

cultura en oposición al desarraigo en donde por carecer de identidad, y, en consecuencia, de realidad, el hombre se queda atrapado en el sujeto objeto a la intemperie, orillando la realidad y de espaldas a ella. Desde el arraigo, en cambio, emerge el hombre humanizado solidario, integrado, abierto al cambio y capaz de asumirlo de manera crítica y responsable y creativa. Surge el hombre que se compromete con los otros en los fines y objetos que perfilan su comunidad. El hombre arraigado es futuro de sí mismo, porque es capaz de prometer y comprometerse”.

DAR A CONOCER EL SENTIR Y PENSAMIENTO DEL PUEBLO MISMO (RAMÓN LAVAL)

Hay evidencia en la historia de la humanidad según lo mencionado por H. San Martín (1970), que “cuando el arte decae y se desintegra es porque ha perdido contacto en el fondo con sus fuentes populares. Esto es cierto porque el arte popular representa la búsqueda más directa de lo humano y de lo tierno que hay en el hombre. Nos acerca al hogar ancestral y nos enseña a mirarnos a nosotros mismos a través de las cosas más simples y mínimas”. En cierto sentido el arte popular tiende inconscientemente a restablecer el equilibrio entre el arte culto, racional y las formas primigenias creadas por el instinto más que por la razón.

Por otro lado, el arte popular revela, al igual que el arte primitivo y que el infantil, que el impulso artístico es de naturaleza y motivos diversos y que se encuentra presente, aparte del grado de cultura y de conocimientos en los pueblos y en los individuos menos cultos y que su inspiración se nutre del contacto íntimo del hombre con la tierra y con las cosas domésticas mínimas.

‘El conocimiento del folklore de una región es tan útil como conocer su historia: ayuda a precisar el carácter y el sentido de lo regional en sus diferentes épocas y ayuda a detener la avalancha de la indiferenciación del desarraigo de la tierra’ (H. San Martín, 1970).

Las nuevas generaciones, por medio de la práctica y el conocimiento de nuestras tradiciones, lograrán respetar y asumir nuestra cultura, nuestras raíces, como señala F. Sepúlveda (1966, p.44), la tradición, aquí, no es dar la espalda al futuro y paralizarse en la contemplación del pasado, sino ir al futuro potenciando el presente con el saber útil del pasado, que elaboró una estrategia para pararse frente a la vida y también frente a la muerte.

PATRIMONIO CULTURAL

Se refiere a un conjunto de bienes materiales e inmateriales que forman parte de prácticas sociales, altamente valoradas y relevantes de ser transmitidas de una época a otra o de una

generación a la siguiente. En este sentido el patrimonio cultural se convierte en un conjunto de aspectos de una cultura que es necesario rescatar, cuidar y proyectar al futuro, (CNCA, mayo 2005)

La valoración del patrimonio cultural cobra especial relevancia en la reafirmación de nuestra memoria e identidad cultural, reafirmación particularmente necesaria en el mundo globalizado actual en el que nuestro país se inserta de modo activo. (Comisión de Institucionalidad Patrimonial, agosto 2006).

ARTESANÍA

Las tareas manuales generalmente comienzan en la infancia como una actividad lúdica. Esas actividades constituyen el acto de transmisión generacional de las costumbres y pautas culturales y, junto con las técnicas, se comunican los símbolos iconográficos y los elementos estéticos que configuran los patrones de pertenencia a grupos y/o pueblos determinados.

La elaboración de piezas a partir de dichas pautas culturales y estéticas, que se repiten como rasgo característico a pesar de los elementos individuales que cada artesano pueda incorporar creativamente, es lo que les otorga el sello de objeto artesanal. Artesanía no es sólo un elemento realizado en forma manual; es necesario que transmita las características del grupo cultural al que pertenece, y que lo represente y se reconozca en él. Es ese contenido esencial de identificación con un pueblo o cultura lo que diferencia a las artesanías de las manualidades.

TEXTILES

“El desarrollo de habilidades del hombre está vinculado al afán de resolver necesidades. Así vemos que, junto con la construcción de la vivienda y los medios de recolección y/o producción de alimentos, se produce un amplio desarrollo de las actividades dedicadas a la vestimenta. Al ensamblaje de ramas y hojas para la construcción de reparos o el transporte de alimentos y agua, pronto se agrega el tejido de fibras más pequeñas. La observación del abrigo proporcionado a los animales por su pelo llevó al hombre a investigar el modo de elaborar dichas fibras para su beneficio hasta llegar a su hilado, transformando los vellones en interminables hebras de cálida lana. Luego, en la construcción de los telares hallamos variadas formas en las que los distintos grupos resolvieron la fabricación de las telas. En todos los casos el principio es el mismo, común también a la cestería: el entrecruzado de hebras en lo que se conoce como trama y urdimbre”¹.

Paralelo a esto, el hombre crea un mundo cosmogónico que le permite comprender su finitud, afrontar sus temores frente a lo desconocido, y encontrar un marco de seguridad para su fragilidad. Así va elaborando un bagaje de símbolos que emplea en ritos celebrados

¹ MASTANDREA María, Telar Mapuche de pie sobre la tierra, manual de Tejido, 1987, p. 7.

para favorecer la caza, apaciguar las fuerzas de la naturaleza, ofrendar a sus dioses o acompañar el viaje de los difuntos hacia el más allá. Todo ello recreado mediante imágenes que vuelca en sus pinturas, primero en las rocas, luego en los cueros con los que construye sus viviendas o cubre su cuerpo, y posteriormente en los utensilios y vasijas y en el tejido de sus mantas y prendas.²

ORÍGENES DE LA TRADICIÓN TEXTIL MAPUCHE

La tradición textil mapuche tiene sus orígenes en el período Precolombino. Desde las primeras crónicas y escritos coloniales, se encuentran descripciones que dan cuenta tanto de la forma de vestir de los indígenas de Chile, así como de las técnicas y procedimientos empleados en su hechura. Por ejemplo, el cronista González de Nájera refiriéndose al trabajo realizado por las mujeres mapuche lo describe así: “Sus ejercicios son hilar y tejer lana de que visten en telares que arman de pocos palos y artificio. Dan con raíces a sus hilados todos colores perfectísimos, y así hacen los vestidos de varias listas, el negro para el cual no tienen raíces, lo dan muy bueno, cociendo lo que han de teñir en cieno negro repodrido”.³

La actividad textil estuvo exclusivamente en manos de las mujeres, fueron ellas las encargadas de vestir a su pueblo y proveer el abrigo familiar. Tejieron una gran variedad de productos como parte de la vestimenta cotidiana y también de uso ritual. Alonso de Ovalle cuenta: “...ni aún usan de aforros en ninguna de las piezas de que usan, ni ponen una debajo de otra. El calzón llega a besar la rodilla... abierto y suelto como calzón de lienzo y está inmediato a la carne, porque no usan camisa. El cuerpo lo visten con la que llamamos camiseta y ellos macuñ, que va también inmediata, y no es otra cosa que hasta una vara y media de tela de lana, hecha una abertura en medio, a la larga, tan grande cuanto basta para entrar por ella la cabeza, y ceñida luego por la cintura con una cinta o cordel, sin que tenga otra hechura o artificio; como tampoco le tiene la manta que corresponde a la cama y llaman choñi, de que usan cuando van fuera de casa...”⁴

Respecto de la indumentaria usada en los rituales, el mismo cronista dice: “En sus fiestas, bailes y regocijos, aunque no añaden más vestido, se mejoran en la cualidad dél, porque guardan para estas ocasiones los vestidos de mejores colores y variadas listas y de más finas lanas y más costosos tejidos... En la cabeza se ponen en estas ocasiones unas como guirnaldas, no de flores sino de lana de diversidad de colores muy finos, en que ponen a trechos hermosos pájaros y otras curiosidades de su estimación...”

2 MASTANDREA María, Op. Cit., p.7.

3 WILLSON Angélica, Textilería Mapuche arte de mujeres, Ediciones CEDEM, Colección Artes y Oficios N°3, p. 4.

4 Ibid., p.4.

Durante este período, las mujeres mapuche desarrollaron técnicas de hilado, tejido a telar y métodos tintóreos con vegetales. El incremento de esta “industria” textil estuvo vinculada a otras actividades económicas, como domesticación de camélidos y tareas de recolección, las cuales proveyeron de las materias primas esenciales para la producción textil, destinada básicamente al autoconsumo familiar. En su factura, se utilizaron instrumentos simples como el huso y el telar y dieron a sus tejidos formas sencillas y sin gran ornamentación, salvo la vestimenta de tipo ritual que presentaba una mayor variedad de diseños y colorido⁵.

Algunos especialistas interesados en el origen y desarrollo de la textilería mapuche, han establecido comparaciones de las formas, diseños y coloridos de esta producción, con textiles provenientes de culturas vecinas que habían alcanzado un mayor grado de perfeccionamiento. Como resultado de estas indagaciones, se sostiene que la textilería mapuche habría recibido influencias de la cultura Tiahuanaco, posteriormente de la cultura Inca y también de las culturas regionales de la zona norte de nuestro país. De este modo, la incorporación y reelaboración de elementos foráneos son parte de un mismo proceso, a través del cual este pueblo logró marcar un sello y un estilo cultural que se expresa en las singularidades de su tejido.

La oveja traída por los conquistadores a nuestro territorio y tempranamente adoptada por los mapuches se constituyó en la fuente de materia prima esencial para la producción textil, reemplazando completamente a la antigua lana de chilihueque (guanaco), camélido criado en pequeños piños, lo cual impidió un mayor incremento de la actividad textil. El cronista González de Nájera expresa: “Sólo había en aquel reyno una suerte de carneros... a que comúnmente llaman los nuestros ovejas de la tierra... Hay pocos destos carneros, por lo que no los tienen a manadas, críanse con regalo: aprovéchanse los indios de su lana para vestirse...”. De este modo, la introducción de la oveja y la adaptación de elementos culturales provenientes del español, marcaron el inicio de lo que fue esta actividad en siglos posteriores.

Durante la colonia, la textilería mapuche alcanzó su máximo desarrollo: se perfeccionan las técnicas y aumentan los volúmenes de producción. El arte textil se vio favorecido porque no sólo se orientó al autoconsumo, sino también al comercio e intercambio permanente con los españoles.

Es importante destacar que el comercio e intercambio con los españoles, siempre se dieron dentro de un marco de relaciones fronterizas. Una característica de este período es el rechazo, pero también la adopción de elementos foráneos, los cuales fueron utilizados para el desarrollo de su propia “industria” textil, que adquiere una gran relevancia dentro del marco económico de la época, pues posibilitó el acceso a otros bienes no producidos por la etnia.⁶

5 Ibid., p.4.

6 Ibid., p.5.

EL ORIGEN DEL HILADO⁷

La tradición oral, es la forma más antigua por medio de la cual distintos pueblos han transmitido a las nuevas generaciones aspectos importantes de la existencia humana, de su historia, costumbres y tradiciones. Veamos cómo la tradición oral mapuche se refiere al origen de la textilería.

“Un día, una chiquilla lavaba mote en el río, llegó un viejo y se la robó; se la llevó para sus tierras. Se casó el viejo con la chiquilla. Dicen que le dijo: “Me voy para la Argentina, cuando vuelva yo, me tienes que tener toda esta lana hilada”. Se fue el hombre y la niña quedó llorando ¡cuándo sabía hilar! llorando allegadita al fogón y en eso el choñoiwe kuzé, el fuego vieja, le habló: “No tienes para qué afligirle tanto yo voy a llamar a lalén kuzé para que te ayude”. Al ratito apareció, bajando por el fogón la Araña Vieja y le dijo a la chiquilla: “tienes que hacerlo como yo, mírame y aprenderás a hilar”. Así que pasaron los días, cuando llegó el hombre, las lanas estaban hiladas. Lalén Kúzé todas las noches fue a ayudar a la niña y juntas terminaron el trabajo”.

En este relato, podemos apreciar cómo una parte del trabajo textil se vincula con el ámbito de lo sagrado y con el sentido religioso de la sociedad mapuche. La sabiduría es un don que entrega Chao Ngenchén (Dios) a los humanos, pues todas las expresiones de la vida están apoyadas por él. Este vínculo está representado por dos deidades femeninas tutelares, el “fuego vieja” y la “araña vieja” quienes entregan este saber a la mujer joven. También, nos remite a un orden social, donde existe una división sexual del trabajo: las mujeres dentro de la sociedad mapuche serán las encargadas de facturar el tejido de su pueblo. Nos habla de la existencia de reglas de matrimonio, donde la unión de la pareja se realiza a través del “raptó” de la novia: la mujer será arrancada de su comunidad natal para ir a vivir a la tierra del esposo. Una vez allí, deberá demostrar que sabe ejecutar los trabajos que corresponden a su sexo.

Respecto a la forma de aprendizaje, ésta nos remite a los antiguos sistemas de enseñanza vernacular basados en la imitación gestual; las ancianas y las mujeres adultas serán el referente que tendrán las jóvenes para alcanzar los atributos femeninos. Así, la vejez representa la sabiduría, los ancianos son respetados y valorados, a través de ellos se establece una continuidad entre pasado y presente.

EL APRENDIZAJE DE LO FEMENINO: TEJEDORA Y MUJER⁸

El aprendizaje de la textilería, dentro de la cultura mapuche, ocupa un lugar importante en el proceso de socialización femenina. Las mujeres desde pequeñas, aprenden las artes y trabajos que su sociedad ha asignado para ellas desde tiempos inmemoriales. De abuelas a madres e hijas, se va transmitiendo una sabiduría que es el legado de antiguas

7 Ibid., p.6.

8 Ibid., p.7.

generaciones, y que ha permitido la continuidad de una tradición cultural que identifica a los mapuche y en particular a sus mujeres, por ser éstas las artífices de esas creaciones.

De este modo, recae sobre ellas la vital tarea de hacer el tejido para vestir a su pueblo, proveer del abrigo familiar y generar ingresos para las “faltas”. Así, dar vida y protegerla son aspectos que van indisolublemente unidos a la existencia de las mujeres.

Aprender a hilar, conocer las técnicas del teñido y del tejido, son conocimientos que deben ser internalizados por las mujeres para cumplir cabalmente con los atributos femeninos. Por lo tanto, será una preocupación familiar que las hijas estén preparadas para el trabajo y que en el futuro sean “buenas tejedoras”. Esta inquietud se manifiesta a través de la realización de prácticas mágicas asociadas a la cosmovisión y a los mitos de origen de la textilera: poner telas de araña alrededor de la muñeca de la mano de las niñas, o bien pasarles pequeñas arañas sobre la palma de la mano para que sean buenas hilanderas. Estos ritos se realizan en el momento del nacimiento, infancia o adolescencia de una mujer y tienen por objeto facilitar el proceso de aprendizaje. Para entender el sentido más profundo que tienen estas prácticas mágicas, revisamos el siguiente relato:

“Mi mamá contaba que antes a la mujer mapuche le colocaban una lanita que se encuentra en un árbol -me parece que es hualle-, es una lanita especial, está en las montañas; pero la encuentra sólo la que tiene suerte, es una lanita bien finita. De guagüitas a las niñas mapuche le envolvían la muñeca de la mano, entonces ellas iban a ser como arañas para hilar o para tejer, salían expertas en tejido. Yo le decía a mi mamá, que por qué no me buscaba una, que por qué no me buscó cuando era guagüita. Yo soñé que iba a hilar algún día; pero pensaba que iba a ser más lenta porque no me puso la telita. Ella me decía: “Ya de grande es difícil, de guagüita es bueno, hay que buscarlo en el monte, es un poco difícil; pero se encuentra”. (Margarita Painequeo, Temuco, 1988)

Durante la etapa de aprendizaje, los sueños también van a jugar un rol importante. El vínculo que se establece entre lo humano y lo divino a través de los mensajes oníricos tendrá múltiples significados: estos pueden ser reveladores en el sentido que a través de ellos Ngenchen (Dios) entrega sabiduría, o premonitorios de cómo las mujeres van a realizar el oficio.

Rosa Rapimán expresa: “Soñé que iba un hombre subiendo por una montaña, iba con una manta cacique. Además llevaba un trarilonko (cintillo) igual ¡y se veía tan bonito! que yo decía: igual puedo hacer esa manta. Yo pienso que Dios me dice que yo no tengo que quedarme con lo que sé no más, si . no seguir creando y viendo. Yo pienso que Dios transmite cosas por intermedio de sueños, porque creo que uno es predestinado; por ejemplo, en mi casa no querían que yo estudiara esa especialidad de tejidos y yo sola no más lo hice”.

Así, las mujeres mapuche desde pequeñas se muestran interesadas en aprender el arte del tejido; para ello tendrán como referente a las mujeres adultas de su familia y poco a poco irán imitando y reproduciendo los gestos de este complejo entramado. La observación y la práctica cotidiana, incorporándose a tareas menores de preparación de la lana, marcarán el inicio de este proceso de aprendizaje.

En cuanto a la forma en que las mujeres logran el conocimiento y aplicación de las distintas técnicas y procedimientos textiles, existen dos modalidades. La primera, consiste en la observación cotidiana de las labores de hilado, teñido y tejido que realizan su abuela, madre o hermanas mayores y es lo que comúnmente ellas denominan “aprender mirando”, porque sólo en algunas ocasiones recibe la ayuda o guía de parte de alguna de sus parientes. Un aspecto importante de esta forma de aprendizaje son las “prácticas escondida” que realizan las niñas mapuche, que consisten en ensayar en el telar de la madre o en pequeños telares improvisados que ellas mismas construyen en lugares donde no las vean.

En el segundo caso se recurre a la enseñanza especializada de una maestra o ñimife. Estas maestras, generalmente son mujeres adultas o de avanzada edad que se destacan dentro de su comunidad por sus habilidades como tejedoras y por su disposición para enseñar. Para acceder a la enseñanza de una ñimife, es necesario convenir con anterioridad la forma de pago y el modo en que ésta se realizará: si será un sistema de internado o un traslado diario por el lapso de una o dos semanas a la casa de su maestra. En ambos casos, la joven debe llevar preparados todos los materiales requeridos y sus propios instrumentos textiles. Una vez allí, se incorpora a los quehaceres cotidianos de su maestra, para luego acceder a sus enseñanzas. El método empleado por la ñimife, consiste en la aplicación práctica de los conocimientos. Es decir, va elaborando un tejido y la joven lo realiza paralelamente en su telar. La maestra la guía y sigue atentamente todo el proceso de aprendizaje, el cual finaliza cuando la joven logra confeccionar un muestrario o una prenda tejida con la técnica de su maestra. En ese momento se debe realizar el pago a la ñimife, el cual puede ser en dinero o en especies.

En relación a esta forma de enseñanza, es común escuchar a las jóvenes decir que las ñimifes “son mañosas” y que tienen poca paciencia. Al parecer, aprender los conocimientos de la maestra siempre es un tránsito “doloroso” donde las jóvenes se sienten afectadas por el trato riguroso que ésta les da. Por ello, es importante que las aprendices tengan ciertas cualidades personales que faciliten este aprendizaje, como por ejemplo: haber visto tejer cuando niñas, tener “buena cabeza” (capacidad para memorizar las técnicas y los diseños). En caso de no poseer estas cualidades, se puede recurrir a ciertos remedios que ayudarán a mejorar la memoria.

María Curinao cuenta lo siguiente:

“Algunas no sabe nada, cuesta mucho para tejer, se da remedio para que aprenda al tiro. Para que no se olvide nada, hay un lawen (remedio) de eso cardal, ese que da florcita, ese se lo toma y ahí no se le olvida más el tejido. A mi me costó mucho para aprender, mi mami lo hirvió, tomé una taza y no olvidé más.”

En ambos casos, la aprendiz va a desplegar toda su capacidad para observar y memorizar las técnicas y diseños; aprenderá a reconocer las cualidades tintóreas de las plantas, utilizará los elementos que entrega la naturaleza y los hará renacer a través de sus tejidos. La primera prenda tejida por ella, será un paso importante para entrar a la vida adulta, demostrará que sabe trabajar y que puede valerse por sí misma. En el plano económico, la venta de su primer tejido la hará incursionar en el mercado, transar sus productos para conseguir ingresos que permitan obtener las “faltas” para el grupo familiar⁹.

El desarrollo de la actividad textil contempla una serie de etapas sucesivas, que van desde la obtención y preparación de las materias primas, siguiendo con el hilado, teñido de las lanas, hasta llegar a la etapa final de tejido.

En este proceso intervienen aspectos importantes de la creatividad femenina, que van más allá de la aplicación práctica de ciertos conocimientos técnicos. Eso se manifiesta en la forma particular en que cada artesana selecciona la técnica de tejido que va a utilizar, y a través del modo en que une y combina los distintos diseños y coloridos. Para ello, la artesana crea un modelo mental de su tejido que le sirve de referente en la ejecución de las distintas etapas del trabajo. Este ejercicio mental y creativo, se sustenta en la existencia de una tradición textil que actúa en la memoria de las mujeres como depósito de conocimientos o matriz común, desde la cual emergen infinitas creaciones.

Si observamos las distintas etapas del proceso textil, podemos darnos cuenta que entran en juego otros aspectos importantes de la existencia de las mujeres que se vinculan a una cosmovisión específica, donde todas las acciones de la vida están integradas. Por ejemplo, es común escuchar a las mujeres decir que han soñado, o que le cantan y rezan a su tejido, para que les salga bien, para que quede bonito, para tener suerte en la venta.

Margarita Painequeo lo expresa así:

“Mi mamá contaba que cuando la tejedora se ponía a tejer, lo hacía así cantando, tenía una canción para tejer. Que Dios quiera que le resulte bien -pero todo en una melodía de canción-. Siempre las abuelitas lo hacían así, se ponían a cantar tejiendo.”

A través de estos relatos, podemos darnos cuenta que con el solo hecho de realizar un tejido, entran en juego otros aspectos de la vida como lo religioso, lo económico, lo social y lo cultural.

⁹ WILLSON Angélica, Textilería Mapuche arte de mujeres, Ediciones CEDEM, Colección Artes y Oficios N°3, p. 9.

EL DISEÑO TEXTIL MAPUCHE

La particularidad del tejido mapuche es que todo el diseño se efectúa a partir de la urdimbre, ya que es la única que queda a la vista. Esto lo diferencia de otros tejidos a telar en los que interviene la trama en combinación con la urdimbre o sola en la formación de motivos, figuras o diseños textiles.

Los famosos “paisajes o pinturas tejidas”, típicos del norte de la Argentina y de toda Latinoamérica (peruanos, bolivianos, etcétera) se realizan a partir de una trama bien apretada que cubre totalmente la urdimbre (generalmente realizada con lana o hilo auxiliar más fino, y bien abierta). Ello permite ir creando las formas más diversas, intercalando diferentes clases de lanas y/u otros materiales en la trama, formando incluso distintos relieves o texturas.¹⁰

En el telar mapuche toda la planificación del motivo, denominada “labor” o “laboreo”, se efectúa a partir de la urdimbre. Lo mismo ocurre en el caso de querer realizar un rayado. El tejido de piezas con diseño escocés no es posible, ya que la trama se pierde dentro del tejido.

El uso de lana hilada a mano constituye el “sello” de identidad del tejido mapuche; y esto resulta un factor determinante al momento de planificar una pieza, pues el tiempo del hilado es largo y la posibilidad de conseguir lana ya hilada a mano, escasa. Cada artesana reserva para sí su propia lana y sólo es posible comprarla a aquellas abuelas que ya no tejen, pero en la ciudad no quedan muchas de ellas. Es por ello que para la trama, al quedar oculta, puede usarse una lana auxiliar.¹¹

Analizaremos ahora las tres técnicas básicas del diseño en telar mapuche: rayado, peinecillo y labor o laboreo.

Rayado

Es la simple combinación de vueltas de distinto color que se van intercalando al montar la urdimbre sobre el telar. El tejido rayado o listado se denomina “huirilen” en lengua mapuche y el uso de colores fuertes y vivos, característicos de estos tejidos, permite la obtención de hermosas piezas donde contrastan los verdes, amarillos, marrones y naranjas con las gamas naturales de blancos, grises y tostados.

Peinecillo

Esta técnica da como resultado una pieza con efecto de rayado horizontal a dos colores. Las rayas que se forman tienen el ancho de una vuelta de tejido, ya que en cada vuelta los colores se van intercalando. El trabajo se basa exclusivamente en la combinación de dos colores de urdimbre, y su efecto se produce simplemente por la posición de cada color en

¹⁰ MASTANDREA María, Op. Cit., p.55.

¹¹ Ibid., p. 55.

la cruz. Mirando el telar una vez urdido, vemos que todas las hebras situadas por delante del listón auxiliar inferior son de un color, mientras que las que pasan por delante del listón superior son del color opuesto.

Labor

Ésta es la esencia del telar mapuche, ya que a través de ella se logran los característicos diseños que constituyen su identidad cultural. Es, la técnica más compleja del tejido pues combina una forma particular de urdido con la elaboración de los dibujos a partir de la selección manual de las hebras en cada vuelta de tejido. Esto hace que sea mucho más lento y requiera mucha concentración en todo su desarrollo.

El trabajo que se realiza en el laboreo consiste en forzar deliberadamente a determinadas hebras a permanecer delante del tejido (cuando por su posición en la cruz de la urdimbre deberían irse hacia atrás) en la vuelta de tejido en que deseamos que se forme el dibujo. Así se forman hebras largas” que van formando el diseño. Asimismo, otras veces escondemos hebras que vienen traídas hacia adelante por el cruce de la urdimbre produciendo el efecto de borde blanco alrededor del diseño elegido.¹²

Es aquí donde se aprecia el uso de esquemas geométricos con patrones lógicos que permiten la aplicación de diagramas sistematizados. Y es aquí, también, donde nos encontramos perdidos si no contamos con el dibujo a la vista y el gráfico de hilos y vueltas contadas para poder realizar e; diseño. Resulta sorprendente ver a una tejedora mapuche “laboreando” con gran habilidad y rapidez sin ninguna muestra a la vista mientras cuenta las hebras hacia arriba, pensando de antemano el dibujo que se formará conforme avance el tejido, así como un ajedrecista imagina varias jugadas hacia delante antes de mover una pieza. Y ese asombro se agiganta aún más cuando la vemos indicar varias labores distintas a sus alumnas en forma simultánea.



 Peinecillo



 Laboreo

¹² Ibid., p. 56

SIMBOLOGÍA DE LA TEXTILERÍA MAPUCHE

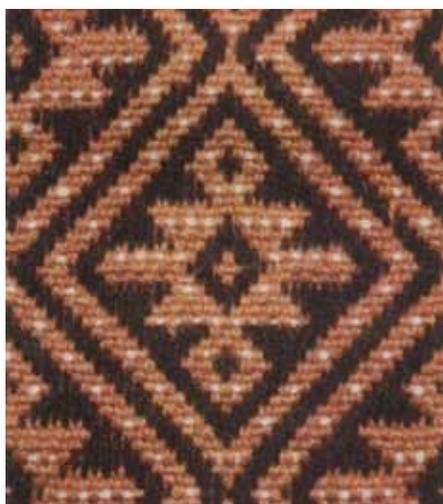
El conocimiento de la simbolización de cada cultura nos lleva a entender cuál es su concepción de la realidad, cómo conciben la vida humana, sus aspiraciones, etc.

Los diseños de los tejidos mapuches utilizan figuras geométricas que se reiteran constantemente en infinitas combinaciones, produciendo una gran variedad de dibujos compuestos por tres formas básicas: rombos, triángulos y cruces¹³.

Juan Benigar en su trabajo sobre el concepto del espacio en los araucanos, expresa:

“El araucano procede de modo diferente al nuestro para nombrar figuras geométricas, nosotros preferimos las abstracciones matemáticas; él se expresa plásticamente. Si miramos los dibujos en los tejidos indígenas, nosotros hablaremos de líneas quebradas, de triángulos, de cuadriláteros, de espirales. El araucano tomará las cosas como representaciones esquemáticas de objetos de su experiencia, hablará en figuras: el triángulo sin base será wili waka, la pezuña de vaca; el triángulo completo se convertirá en estribo, sitipu; el rombo pequeño será ge waka, ojo de vaca; el cuadrilátero mayor kuchiw choike, parte posterior del avestruz; la espiral será un simple gancho, chokiv. Y así sucesivamente. ¿Líneas paralelas? Ni de líneas ni de paralelismo nada sabe la lengua, pero al verlas, enseguida está pronta la frase: Rüpü rüpü ly, igualitas como el camino están”.

Gladis Riquelme Guebalmar realizó un estudio denominado El principio tetrádico en diseños textiles mapuches, donde observa “la presencia reiterada y constante de elementos vinculados con el número cuatro”. Ella menciona que “el número cuatro es una de las categorías fundamentales de la cosmovisión mapuche. La divinidad mapuche está organizada en torno al número cuatro, y lo mismo ocurre con el cosmos”. Tal como ella lo destaca, en la cosmogonía mapuche adquieren especial relevancia los cuatro puntos cardinales y las cuatro estaciones del año, lo que por otra parte no resulta extraño en



Rombo doble

¹³ Ibid., p. 17.

pueblos con una profunda interrelación con la naturaleza. La investigadora concluye que “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”.

Rodolfo Casamiquela realiza un pormenorizado análisis de las pictografías en su libro *El Arte Rupestre en la Patagonia*, y en ellas encontramos los mismos laberintos, clepsidras, rombos y triángulos entrelazados que caracterizan a los diseños del laboreo en los textiles. El investigador menciona la representación de figuras humanas entrelazadas mediante el uso de dibujos geométricos que se utilizan en las ceremonias de imposición del nombre. Estas figuras antropomórficas estilizadas simbolizan a los antepasados de un individuo y con ellos su linaje. Es por eso que en cada grupo o familia había diseños característicos que los representaban y que se repetían en sus tejidos transmitiendo su apellido.

También encontramos en el trazado de las grecas una preparación para el viaje que deberían realizar después de la muerte hacia el mundo de los espíritus ancestrales, ya que esos dibujos laberínticos representaban el camino a recorrer, al que sólo sortearían con éxito si lo conocían con antelación. En toda la región patagónica se ha hallado gran cantidad de piedras con diseños, bosquejos y dibujos grabados o pintados que podrían servir de ayuda para la memorización y guía de los tejidos.

Ruth Conejeros analiza en su trabajo *La medicina arte textil mapuche* la representación constante de elementos que adquirirían carácter mágico o trascendente por la presencia de ellos en sus creencias o la importancia para su subsistencia. Así menciona “la LLALIN o ARAÑA, símbolo de la sabiduría y maestra del tejido; LAFATRA o SAPO, dueño del agua; el PEWEN o ARAUCARIA de vida milenaria; el CÓNDROR de vuelo majestuoso, el GUANACO, proveedor de alimento, el CHOIKE o Avestruz, ave sagrada”.



 *Laberintos*



 *Llalin o araña*



 *Choike o avestruz*

Estas representaciones aparecen de dos formas bien definidas: por un lado en la estilización de figuras llevada a formas geométricas, tal como mencionáramos en la comparación con los estudios de Rodolfo Casamiquela; y por otro, en una variedad de diseños figurativos, algunos de ellos destinados a las fajas, trabajados a veces en sentido transversal al tejido, los que se visualizan correctamente al quedar la faja colocada en posición horizontal.

Todas las actividades cotidianas están signadas por elementos simbólicos provenientes del concepto de que cada acción tiene una consecuencia y que todo suceso produce algún efecto. Todos los fenómenos, hechos y acciones tienen significados trascendentes. Y por ello las distintas tareas relacionadas con el tejido tienen ciertas reglas que deben seguirse y respetarse. Benigar estudió la noción de causalidad y expone al respecto: A los seres míticos les está reservado un papel importantísimo en la ideología nativa. Parece que están en el fondo de todas las cosas y de todos los sucesos. Todo está lleno de influencias invisibles que el incauto ignorante fácilmente despierta en su contra. El hombre que se atreve a mirar en la olla donde la mujer tiñe su hilo provocará que la pintura se corte y el hilo quedará mal teñido. La mujer tiene listo el hilo para un tejido: más bien sobraré, y no faltará. Pues bien, basta que un muchacho travieso se atreva a jugar con los ovillos como pelotas, para que el hilo no alcance.

LOS COLORES EN LA CULTURA MAPUCHE

Tradicionalmente los colores se conseguían a partir de la utilización de tintes con elementos vegetales y tierras de cada región, sin embargo esto una práctica que se va perdiendo en los últimos tiempos. Los colores más característicos de los tejidos son el rojo logrado con la yerba relvún y la nalca, el amarillo con el michay, el negro con un barro negro y maqui u hollín, el color marrón o pardo oscuro con radal y cochayuyo y el azul oscuro con añil mezclado con bulley y romaza; hoy en día los tintes naturales han sido reemplazados por anilinas industriales.

Los colores tienen un significado dependiendo de cada cultura, en el mundo mapuche los colores además operan de manera particular en su simbología. Hay colores para las fiestas o para uso doméstico, colores para hombres y mujeres; niños y adultos; funerales o nacimientos, etc.

A continuación, se exponen algunos conceptos de cómo son los sistemas de representación de los colores para la cultura mapuche. Cómo ellos, provocan sensaciones y son fuente de creación estética.

Los colores en la cultura Mapuche forman entre sí una compleja red simbólica. Es decir, la significación de cualquier color depende de sus asociaciones con otros colores, y su sentido, del contexto a que se le asocie, formando un verdadero sistema simbólico¹⁴.

¹⁴ MEGE Pedro, Colores en la cultura mapuche, boletín Museo de Arte Precolombino, p. 66.

El significado de los colores¹⁵

Los colores son fundamentalmente luz, la cultura mapuche designa con el mismo término al color blanco y a la luz: lig. Por otro lado, el término küri designa al color negro y ausencia de luz, la oscuridad. Color y luz logran una síntesis de significado que obliga a considerarlos a ambos para su comprensión. El matiz, la luz que posee el objeto, siempre designa la intensidad del color. Por ejemplo, en la taxonomía cromática mapuche, plochods y pelokelü, aluden a los colores amarillo y rojo, donde el prefijo pelo significa “mayor luminosidad”.

Küri, el color madre

En la vestimenta, el negro es el color original, donde los demás colores se posan. Ciertas prendas básicas son negras (kepan y chiripa) y solo se aceptan colores en sus márgenes. El fondo negro es la estabilidad, el color más sólido.

Generalmente se ha supuesto que el negro es un color atributo de los demonios y espíritus negativos, sin embargo, las vestimentas tradicionales son negras. Pareciera más bien que lo nefasto es la ausencia de luz, la oscuridad total, la falta de color. La conceptualización mapuche al respecto no es lo bastante explícita, confundiendo a los investigadores. Un análisis más profundo, revela la existencia de la misma categoría küri para dos realidades: la ausencia de luz o color, y el color negro.

La ambivalencia del significado del negro fluctúa entre su simbolización de lo destructivo –la oscuridad- y de lo estable – el color negro-, que está sumergido en un contexto de luz; color de los verdaderos hombres: “los hombres bajo el sol”. Por ello, el negro, en su significado de lo destructivo, es siempre opaco; en cambio, al asumir una significación de lo estable, es brillante. La esfera de wekufü (fuerzas negativas o demoniacas) es opaca; en las prendas de vestir de calidad, la lana negra brilla.

Küri estaría en un sentido de lo fuerte poderoso. ¿Qué ser más avasallador y poderosos que wekufü en la oscuridad de la muerte? ¿Quién más fuerte que el hombre cubierto de ropa negra?

Lig, luz pura

El blanco en su materialidad es luz; este color debe ser asociado a la claridad; es luz concreta, sólida.

Este color simboliza a la vida, a la existencia en su grado más sublime, en oposición a la oscuridad de la muerte.

Sin embargo en determinados contextos la luz blanca no es de ninguna manera vida; como ciertas figuras míticas nocturnas que son luz concentrada, fosforescentes. Es el caso de witrantalwe y anchimallen, espíritus de la noche cargados de una luz enceguecedora,

¹⁵ Ibid., p. 66

frecuentemente vestidos de blanco. La luz blanca de esos seres pertenece al dominio de la oscuridad, medio dominado por wekufü. Su luminosidad se carga de una significación diferente al sumergirse en un medio de tinieblas y muerte.

Kelü, fluido de vida y muerte

El color rojo está referido básicamente a la sangre de diferentes tipos y, dentro del contexto del tejido, cuando adquiere valor significativo, siempre es sangre que fluye.

La sangre que fluye por menstruación es una sustancia poderosísima, y lo es aún más la de la menarquía, con la cual la machi pinta su kultrún. Dentro de lo femenino, es la materia germinadora de la vida, es la sustancia de la gestación.

En lo masculino, esta sangre es impureza, lo que envenena por contaminación. El hombre evita este tipo de sangre, no utiliza en su ropa los símbolos que se recubre de este rojo en particular.

El mundo masculino está impregnado de otro tipo de sangre que fluye: la sangre que mana de toda herida, producto de la agresión. Es una sangre pura y vivificante para los hombres, que se toma del corazón aúr, palpitante de hombres y animales. En rojo en las vestiduras masculinas es, por lo general, sangre de violencia, que es reflejo del poder que da el dominar los cuerpos de los semejantes y extraños.

Por esto vestirse con prendas rojas o con motivos rojos es señal de poder, de la fuerza que da o quita vida y que se relaciona con dos dominios diferentes: lo femenino y lo masculino. Si el hombre ocasiona el fluir de la sangre, es el índice de su poder. Si emana de las entrañas de la mujer, es también el poder de lo femenino. La utilización de estos símbolos implica cargarse el cuerpo con signos impresionantes y cruciales dentro de la visión mapuche: la fuerza que anima la sexualidad, las señales de la guerra y la gestación.

Chod, el color bondadoso

Existe una luz calor benigna, la amarilla. El sol y la luz se representan icónicamente por el amarillo. Más que luz, el sol es calor germinador de vida. Esta emana por encima de la bóveda celeste, en el calor del supramundo, dándose un nexo con el azul (kallfu) el color de la bóveda celeste; asociado, a su vez con el blanco brillante de la luna y las estrellas. En los nguillatún, esta asociación de los colores se expresa por medio de banderas azules, blancas y amarillas.

El amarillo se asocia persistentemente al oro, el metal de los dioses. En el wenu-mapu se gabita en el oro, que es mundo de la luz más brillante; tanto así que milla (oro) y chods son palabras homónimas del referente oro y luz brillante.

En el mundo sobrenatural wekufü vive en un mundo donde todo lo que le rodea es de oro, aún su vestimenta. Pero este oro-amarillo está rodeado de una absoluta ausencia de luz, sumergido en un espacio subterráneo. El oro amarillo que no genera luz, no brilla, es frío, mate y da vida a este ser maléfico y destructivo.

En el nguillatún, el amarillo simboliza a pillán (espíritu de antiguos guerreros, protector de los mapuches) que habita en el centro de los volcanes. El volcán se expresa en la lava amarilla.

Karü, el color del exceso

El verde se asocia directamente a la tierra, a una tierra donde todo es verde en una proyección ideológica de la abundancia y la prosperidad, donde lo verde, el mundo vegetal, que a la vez todo lo nutre, se realiza con gran profusión y de manera inalterable.

Es un verde tan presente, que ha saturado a la imaginación mapuche. De ahí lo escaso de su presencia en representaciones de arte textil.

Otra razón de su poca presencia en las expresiones mapuches sería que el verde es lo natural, y el artes es una expresión que se distancia de lo natural por un ejercicio cultural, trabajo de humanos. En este dominio de lo trabajado, el verde solo se insinúa.

Kallfu, color de la esperanza

El azul es un color que simboliza, por lo general, el espacio celeste o el agua, dependiendo en qué contexto se sitúe. Es considerado como de gran importancia por esta doble representación: espacio sacro y líquido vital.

La identidad cielo-agua es muy pronunciada y la frontera entre estos dos elementos es difusa. El cielo posee una ambigüedad de colores a partir de una dicotomía de elementos que lo pueden ocupar. Puede llenarse de luz, situación atmosférica que se denomina lifken (despejado, limpio); siendo el color de este estado el azul. Pero al contener agua, el cielo se cubre de nubes chiwai, siendo el color predominante el negro.

Durante el nguillatún (rogativa), los mapuches utilizan esta dualidad terminológica para referirse al cielo: “Ferenemiñ, kallfü wenu: ferenemiñ, kurü wenu”. Traducible a “favorécenos, cielo azul; favorécenos cielo negro”. Lo más notable, es que ambas calidades se sintetizan en un solo concepto: kallfüchiwai, cielos serenos (llenos de luz = azules) y nublados (llenos de agua = negros). Ambos son implorados a partir de su mutua complementariedad. Así, negro y azul forman una dicotomía indisoluble, cuyo significado solo se descubre en el nguillatún. El negro, en este contexto de lo azul, ya que el cielo es el universo de lo azul, sufre una valoración benéfica, asumiendo una significación en relación a la germinación, a la vida.

Además, en algunos guillatún se viste a una pareja de jóvenes de azul, montando en caballos blancos y alazanes. Los denominan kallfü malén (la joven azul) y kallfü wentru (hombre azul), y se les atribuyen poderes medicinales.

Se puede decir, en términos generales, que el azul es el color de lo constructivo y al relacionársele otros colores, los impregna de valor positivo, germinadores y componedores de lo que representan.

Colores machos y hembras

Hay un dominio del color que es el monopolio de la mujer, los colores de las flores, que se asocian a lo femenino, a la fertilidad realizada, expresada en un símbolo concreto. Tres de los colores preferidos por la tejedoras mapuches son kelükolküsha, copihue rojo; ligkokülsha, copihue blanco; y chilko, la fucsia silvestre. Estas flores tienen colores fuertes y puros, sin ningún matiz, solo los colores a los que aspira la tejedora en sus tejidos más elaborados. Las flores componen un patrón cromático para la mujer y de ellas saca el modelo de los colores más valorados.

El dominio que hace suyo el hombre es el de los caballos. Este animal simboliza el poder social y político de un hombre. Según el número de caballos que el hombre posea, dependerá su prestigio.

Se asignan a los caballos diferentes colores, los más comunes son: ayüch, overo con grandes manchas blancas; kallvüayus, overo negro; kosko, marrón claro; katiau, bayo; palao, bayo claro; piau, rocillo; pürul, rocillo; shushe, castaño; trapikölü, castaño. Por un problema de traducción al español se pierde precisión cromática. Escapándose sutilezas de las tonalidades.

Lo confuso (colores cotidianos) y lo distinto (colores rituales)

Los colores cotidianos son difusos e imprecisos, son tonalidades que se entremezclan sin fronteras precisas. Esto es evidente en la vestimenta y adornos de hombres y mujeres, sobre todo en las mantas masculinas y en los tocados femeninos.

Las mantas de diario, kachumakuñ, mantas grises, kurümakuñ, mantas negro-verdoso o café claro, que poseen las tonalidades de la lana natural, mezclan marrones, grises, blancos y negros, generando un efecto de indeterminación cromática. Las mantas rituales sobremakuñ y trarikanmakuñ, en cambio, son de colores fuertes y definidos, que se consiguen por teñido, predominando el negro, rojo, verde y amarillo.

En situaciones rituales, el tocado de las mujeres (peskiñ) se llena de cintas de colores: rojo, azul, verde, amarillo, celeste y blanco. Las cintas son analogías de pelo que funcionan y se mueven como pelo, son cabellos ceremoniales.

Los colores naturales son confusos, cotidianos; los colores artificiales, distintos, son rituales. La cultura mediatiza o natural para transformarlo en ritual, lo exalta en colores artificiales.

VOCABULARIO DE TÉRMINOS EN MAPUDUNGUN¹⁶

En la lengua mapuche (niapiidungu) existe un amplio vocabulario referido a la textilería. Por ejemplo, encontramos denominaciones que aluden al proceso textil, instrumentos empleados en su factura, diseños, técnicas, tipos de prendas y sus características. Estas expresiones, ponen en evidencia la continuidad entre pasado y presente de una actividad que es parte de ese universo cultural.

I. Instrumentos textiles

aspawe:	(del castellano) aspa. Instrumento confeccionado con tres palos de coligüe, uno como eje central y los otros dos en forma de cruz opuesta. Se usa para hacer madejas.
chinküd:	tortera, pequeña pieza de piedra o greda, de forma redonda con un orificio al centro. Se coloca en el extremo inferior del huso y sirve para regularizar los movimientos giratorios del mismo.
inan ngürewewe:	el segundo ngürewewe. Instrumento de madera muy pulida que se usa para ir apretando el tejido.
kulíu:	huso, instrumento de madera que se usa para hilar.
külowe:	travesaños que componen el telar, van ubicados en forma perpendicular a los largueros y sirven para tensar los hilos de la urdimbre.
püramtononwe:	palitos de colihue, que se ubican en forma paralela a los largueros del telar y sirven para facilitar el movimiento del tononwe.
rangelwe:	que está entre. Dos maderas cilíndricas que se ubican en forma perpendicular a los largueros del telar, sirven para separar los lisos de la urdimbre.
tononwe:	vara de coligüe que sirve para separar los hilos de la urdimbre, facilitando de este modo el paso de los hilos de trama.
trape:	trenza, de lana o de cuero que se usa para amarrar los largueros y travesaños del telar.
wichawichalwe:	los largueros del telar.
witral:	telar, se denomina al telar en general, sin hacer distinción de las partes que lo componen.

¹⁶ WILSON A., Op. Cit., p. 13

II. Proceso textil

weke müll:	lana de oveja.
keditun:	trasquilar. Cortar la lana a las ovejas.
zhapadkalafun:	paletear la lana. Proceso a través del cual se limpia el vellón de impurezas.
ruwekaln:	escarmenar. Proceso de preparación del vellón antes de ser hilado, consiste en el estiramiento de las fibras.
útokal:	rollo de lana, lulo, para comenzar a hilar.
füun:	hilar.
püftun:	dar vuelta el huso con los dedos.
püftuñimkunn:	poner en movimiento el huso.
winúrrün:	torcer la lana, estirlarla y enrollarla en el huso.
fü u:	hilo.
llañu kal:	lana fina.
pichikerume:	hilo delgadito para tejer chamanto.
piulo:	lana gruesa, se emplea para hacer pontros.
traifi kal:	lana gruesa.
wiñü füu:	hilo de un torcido. Lana hilada de una sola hebra.
tünain:	hacer madejas el hilo.
lüfüun:	mandar a hilar.
peun'ün:	torcer el hilo
trapüm füu:	lana torcida. Lana hilada de dos hebras.
wiñúdün:	desenredar.
witral:	el urdido, al comenzar a tejer. También se denomina de este modo el telar.
ngüren:	el urdido, cuando se está tejiendo.
düwén:	tejer.
düwewe:	la hebra atravesada del telar. Hebras de trama
ngüpükan:	dibujar en tejidos.
ngürenaUmün:	trabajar con el ngürewewe = ñereo. Consiste en apretar los hilos de trama de un tejido con un instrumento de madera que se denomina ngürewewe.
ñimikan:	laboreo. Proceso a través del cual se hacen los dibujos en el tejido.
wüñoñaitun:	deshacer un tejido empezado.
düpill wital:	terminación del tejido.
wachin:	coger con trampa; huachicar (vulg) el tejido, asegurar su borde con un hilo que va en forma de espiral juntando así los últimos hilos del tejido.

III. Las prendas y sus características

apotrarin makuñ:	manta amarrada.
chamallwe:	faja chica.
chañantuku:	pelero para el caballo, y también para sentarse. En la actualidad, también es usado como choapino.
chape:	trenza delgadita con que se cierra el bolso.
chiñai:	flecós, franjas.
choneu:	huincha o cordoncilla que cosían las mujeres alrededor de sus capas.
chumpitrarüwe:	faja de lana con que se ciñen las mujeres y que por su dibujo se llama chumpi. En las orillas es de color blanco con negro, y en el centro lleva un dibujo de color rojo con amarillo.
dümin o ñamin makuñ:	manta con dibujos entretejidos.
ngürepran pontro:	frazada blanca que no lleva franjas de colores.
kerka:	el tejido en blanco y negro.
kerka kason:	pantalones de hilado grueso, blanco y negro.
lama:	tejido de hilado grueso y con gran variedad de diseños.
maleta pürapürawe:	prevenciones, alforjas que se llevan en la montura.
nikür makuñ:	manta con dibujos blancos, los cuales se logran a través de un proceso de amarrado de los hilos con mallo kura para protegerlos de la acción de los tintes del resto del tejido.
nekür makuñ:	manta áspera o de cacique.
ñeren pontro:	frazada simple sin dibujos.
ñimin pontro:	frazada con dibujo.
pontro:	frazada.
rayen makuñ:	manta con flores.
trarü lonko:	faja o venda que ciñe la frente.
trarüwe:	el cinturón (ancho) de las mujeres; cualquier ceñidor.
wachin:	pequeñas trenzas de terminación de un pontro que van en las cuatro esquinas.
wachíf:	tejido de doble faz o que tiene dos lados.
wirin pontro:	frazada con franjas de colores.
wirin trariwe:	faja o cinturón con franjas de colores.
wüdanpey (üm):	abertura del poncho

IV. Tintes

añiltun:	teñir con añil (añil = rofū = tintura negra que se encuentra en algunas vegas).
chodwekura:	tierra para teñir de amarillo.
kallfütun:	literalmente sería teñir de color azul, pero en la actualidad también se usa cuando se tiñe de color negro.
karülfüun:	azular el hilo.
kelün:	teñir de colorado.
kulle:	con ella se prepara el hilo antes de teñirlo de rojo.
kumpülli:	tierra colorada.
kurütun:	teñir de negro.
küllai:	el árbol quillay, cuya corteza es utilizada para lavar y para teñir hilo.
lüfo:	la romaza, su raíz sirve para teñir de negro.
mallo kura:	pedra parecida a la tiza, con la cual se prepara una pasta que sirve para cubrir los hilos de la urdimbre. Con este procedimiento se protegen algunos hilos de la acción de los tintes, los cuales quedan sin teñir y con los cuales se forma el dibujo. Se usa para hacer las mantas denominadas nükür makuñ.
nentun:	sacar una muestra (de teñidos).
porkura:	pedra parecida a la de azufre y que se usa para teñir lana de un color amarillo pálido, casi verdoso como limón.

V. Colores

chillko:	fucsia.
chod:	amarillo.
choüplang:	naranja.
kakéume wirinngelu:	multicolor.
kallfú:	azul.
karü:	verde.
kashü:	gris.
kelü:	rojo.
kolü:	café claro y oscuro, pardo, castaño.
koñolwe:	morado.
kurn:	rojo oscuro.
kurü:	negro.
palao kolü:	rosado.

VI. Especialidades textiles

füufe:	hilandera.
flirnikafe:	mujer que sabe todas las labores de mano.
ñirnife:	mujer que domina la técnica del ñimin

VII. Diseños textiles

nümka:	planta
asukura:	del castellano azúcar. Diseño geométrico que se encuentra en variados tipos de prendas y define la denominación de las mismas: asukura makuñ. Alude a la forma del antiguo terrón de azúcar.
kopiwe:	flor o fruta del kolkópiu.
külpuwe ninun:	laboreo con garfio, que se cuelga.
lukutuwe:	lugar donde se arrodilla. Este dibujo aparece en las fajas usadas por las mujeres mapuche y también en algunas mantas. Su significado remite a la esfera de lo religioso.
mañimin:	cadena.
mawida:	montaña “árbol que está plantado y que brotan todas sus ramas”.
nge-nge:	ojitos
pichikemenkúe:	cantaritos.
rayen:	flor.
relmu ñimin:	dibujo con rayas como las del arco iris.
sipuela:	del castellano espuela.
trarin ñimin:	dibujo amarrado, “como que está agarrado”.
wangülen:	estrella.
welungüsef:	cruzado, trenzado, encajado.
willodmawe ñomin:	laboreo enrollado “abraza con el garabatito”.
wiriwel:	escrito, con rayas. Líneas oblicuas y paralelas del tejido en cuyo centro casi siempre va otro dibujo.

ÁREA DISCIPLINARIA

DISEÑO EDITORIAL

El diseño editorial se encarga de diseñar las publicaciones, y por publicación entendemos escritos impresos como un libro, una revista un periódico, etc. Que ha sido publicado, además que cuenta con la intención de comunicar información a un público.

Existen numerosas categorías y tipos de publicación diferentes, todos ellos dirigidos a públicos diferentes, desde consumidores hasta clientes corporativos o comerciales. Las revistas periódicos y libros son los más obvios, pero el mundo de las publicaciones también incluye los informes anuales de las corporaciones, catálogos de producto, boletines, gacetas, etc.

En términos de diseño de publicación, existen seis áreas clave que pueden afectar un diseño acabado:

- ◇ Formato
- ◇ Retícula
- ◇ Tipografía
- ◇ Color
- ◇ Cubierta o cabecera, y
- ◇ Uso de las imágenes¹⁷

La combinación de estos elementos, que detallaré a continuación, es lo que permite que el diseñador fusione el contenido de una publicación aportándole, al mismo tiempo, una identidad única.

Formato

El formato se refiere a la manifestación física de una publicación. Es la manera en la que se presenta la información al lector. Libros, revistas, folletos, catálogos son algunos de los formatos más usados en el diseño editorial.¹⁸

Libro

Al hablar de un libro podemos decir que hay diferentes formas de construirlo, y existen infinitas variaciones, pero sea como sea, varias hojas de papel encuadradas juntas

¹⁷ BHASKARAN Lakshmi, ¿Qué es el diseño editorial?, 2006, Editorial Index Book S.L., Barcelona, España; p. 52

¹⁸ . Ibid., p. 8.

comprenden un libro en sí, y su estructura básica sigue siendo la misma: cubierta, páginas de portada, páginas preliminares (Índice, introducción, etc.), cuerpo principal (ya sea texto o imágenes) y materias finales (contenidos, glosario, créditos, etc.).

Un libro de referencia es uno más de las distintas variaciones de libros que existen, la calidad referencial está dada en parte por su público objetivo, gente que necesita aprender de algo, y a su vez por su contenido, que condensa alguna materia en particular, y la forma en que está dispuesto este contenido, el cual requiere utilizar jerarquías para ayudar a moverse por ellos, haciéndolo más fácil de manejar y entender.

Es imperativo que cualquier diseñador esté familiarizado con el contenido del libro desde el principio, ya que el formato y estructura deben estar relacionados con él. En general, los libros que utilizan un gran número de imágenes presentan más problemas de diagramación que los que contienen solo texto.

Al contrario de otro tipo de publicaciones como revistas mensuales o informes anuales; un libro de referencia debe ser capaz de superar la prueba del paso del tiempo por tanto requiere gran habilidad y oficio por parte del diseñador, como es permanente no hay cabida para los errores en su diseño.

Encuadernación

La encuadernación del libro se verá influida por numerosos factores, como el número de páginas, el grosor del papel, la durabilidad deseada, la cantidad a imprimir y si es importante que el libro pueda abrirse por completo. La función es también una consideración clave. Si el libro tiene que ser manejable y de consulta fácil, además de



 *Encuadernación en rústica con cuartillas cosidas en caballete*

poseer una gran durabilidad; es más adecuada una encuadernación en rústica con cuartillas cosidas en caballete.

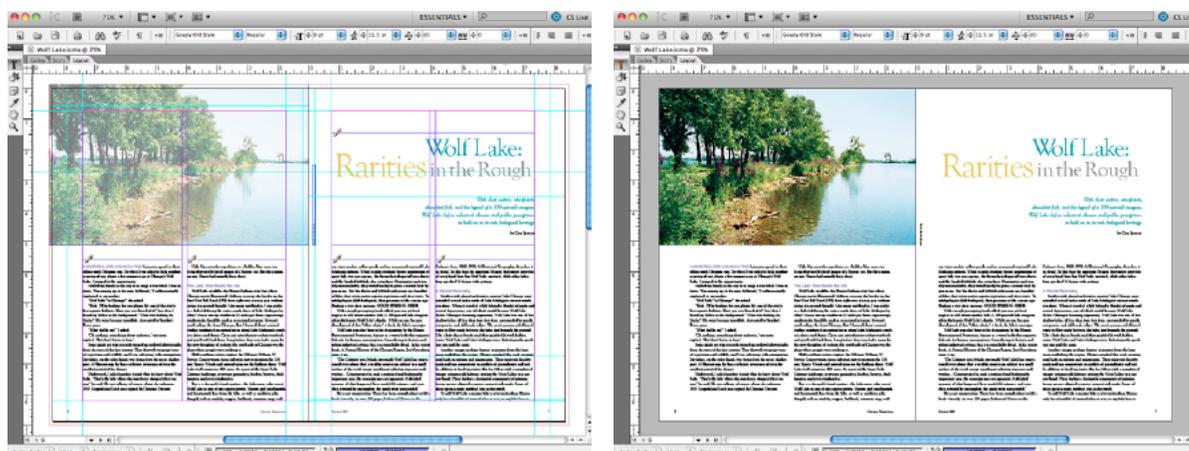
Sea el tipo de libro que sea, su cubierta es, en efecto, el packaging del producto, por lo que debe anunciar el producto y al editor al mismo tiempo. Por esta razón, su diseño debería enfocarse de la misma manera que una campaña publicitaria. Ahora que se publican más libros que nunca, hay mucho en juego: cada sobrecubierta compite directamente con cientos de títulos parecidos que la rodean. Un buen diseño debe atraer la mirada del cliente potencial e informarle con rapidez y claridad sobre el libro y por qué debería comprarlo.

Jerarquía y Maquetación

La maquetación es una de las herramientas que el diseñador tiene para dirigir a lector por el contenido. La maquetación de una publicación hace referencia a la ubicación del contenido (texto y/o imágenes) y a cómo se relacionan estos elementos entre sí y con la publicación como un todo. Una buena maquetación puede hacer que sea fácil orientarse por la publicación y que sea agradable leerla, mientras que una maquetación mal diseñada puede dejar al lector confundido y frustrado.

Organizar la página en que se trabaja se consigue en gran medida ideando una o más retículas para la publicación que permitan organizar los diversos elementos en la página. La retícula será invisible para el lector, que sólo es consciente de la estructura que el diseñador ha creado a lo largo de la publicación. El contenido y la forma en que se usará la publicación determinarán, en mayor parte, la maquetación. Una novela requiere una maquetación muy diferente a la de un diccionario.

Jerarquía



 Texto con jerarquía y maquetación

La jerarquía hace referencia a los diferentes estilos tipográficos empleados por el diseñador para guiar al lector por la maquetación. En general, cuanto mayor y más dominante sea el elemento, más alta será su posición en la jerarquía.

Una de las principales tareas de diseño en una publicación es crear una jerarquía visual fuerte y coherente en la que los elementos más importantes destaquen y el contenido se organice de forma lógica y agradable. La jerarquía del texto permite al diseñador organizar el texto visualmente en la página, y denota diferentes niveles de importancia según el uso de diferentes tamaños y estilos de fuente.

Los lectores tienen que poder encontrar informaciones concretas de manera rápida y fácil, y una jerarquía eficiente les ayudará. La organización y equilibrio gráfico generales de la página es lo que atrae o distrae al lector. Una página sin estructurar con texto gris sólido que no ofrezca ninguna guía visual sobre cómo consumir la información es difícil de leer y aburrida de mirar. Igualmente una página dominada por atrevidos elementos tipográficos distraerá la atención del contenido en lugar de llevar al lector a él. Un buen diseño equilibra una potente maquetación y una estructura jerárquica clara que facilite la orientación en la publicación, y que sea fácil de leer y agradable a la vista.

Retículas

La retícula es una de las herramientas más importantes en el diseño editorial, se usa para ubicar y contener los diferentes elementos en un único diseño, asegurando un resultado mucho más exacto y calculado. Retículas diferentes pueden producir resultados harto diferentes. En términos de estructura básica, una retícula, o una selección de retículas, puede ayudar a definir los parámetros, proporcionando flexibilidad en el diseño. El uso de una retícula es una de las maneras más efectivas de organizar una gran cantidad de información en una página y asegurar una coherencia visual en la publicación. Mientras algunos diseñadores prefieren una retícula estricta, otros consideran que esas normas de diseño están ahí para romperlas. Por supuesto, la decisión depende de cada diseñador.

Hasta cierto punto, el formato y tipo de publicación dictan el estilo de retícula a usar. El uso de una retícula de columna única puede crear un diseño limpio y minimalista, pero sería inadecuado para una publicación con mucho texto, ya que las longitudes de línea serán exageradas y el texto será difícil de leer. Por el contrario, si se usan varias columnas para una publicación con muchos elementos visuales, se crea un diseño fragmentado carente de coherencia visual. También puede incorporarse una segunda retícula para los contenidos especiales o excepcionales. Es importante recordar que dichas desviaciones sólo debe detectarlas el diseñador; el lector no debe ser consciente del cambio de retícula.

El uso de un sistema de retícula estricto no sólo acelera el proceso de producción al permitir al diseñador introducir el contenido con rapidez, sino que también proporciona al lector una mayor sensación de familiaridad.

Sin embargo, las normas pueden romperse. Si siempre se trabaja con una retícula muy estricta, el proceso creativo puede verse afectado y el resultado puede ser carente de imaginación y aburrido. De hecho, algunas de las soluciones más creativas aparecen cuando se abandona la retícula.

Tipografía

La tipografía hace referencia a la manera en la que las ideas escritas reciben una forma visual, y puede afectar radicalmente a cómo percibimos un diseño. Los tipos de fuentes tienen personalidad propia y son un excelente medio para comunicar. Un tipo, de fuente puede ser autoritativo, relajado, formal, informal, austero o humilde, mientras que un tipo de fuente gráfico es casi una imagen por derecho propio.

El debate entre visibilidad y legibilidad es una consideración importante para el diseñador. Por ejemplo, una guía telefónica requiere un nivel alto de orden y coherencia visual, un informe anual debe ser autoritativo y captar los valores de marca de la empresa. La tipografía puede usarse para conseguir excelentes efectos en ambos tipos de publicación a fin de conseguir dichos objetivos.

En general, se utiliza más de una fuente al diseñar una publicación. Ello crea de inmediato una jerarquía y proporciona un punto focal a la página. La jerarquía del tipo es la guía visual usada para distinguir entre diferentes titulares y cuerpos de texto. Ello, se consigue a través del uso de diferentes tipos de fuentes y diversas variaciones de tamaño. En un libro, se usan diferentes tamaños y grosores de fuente para distinguir entre el título del libro, los títulos de los capítulos y el texto principal.

La mayoría de los tipos de fuentes vienen en familias. Una familia de tipos contiene todas las diferentes variaciones de un tipo de fuente concreto, incluyen los diferentes grosores, anchos y cursivas. Ello permite cambiar el tipo manteniendo las características de esa familia concreta, consiguiendo así una continuidad en la publicación.

Imágenes

Las Imágenes desempeñan un papel integral en la identidad visual de cualquier publicación pueden cambiar de forma espectacular su aspecto estético, tanto como elemento subsidiario de un texto principal o como fuerza conductora de todo el diseño. La forma de usar las Imágenes en las publicaciones depende de toda una serie de factores, como quién es el público objetivo de la publicación o qué función tendrán dichas imágenes. En general, una

imagen posee muy poco tiempo para comunicar su mensaje, así que es imperativo elegir el tipo de imagen más adecuado según la ocasión.

Entre las consideraciones a tener en cuenta cuando se incorporan imágenes a un diseño está la resolución; que hace referencia al nivel de detalle de la imagen; cuanto mayor sea la resolución, mayor será la calidad de la imagen. Para imprimir, lo estándar es una resolución de 300ppp (puntos por pulgada). Cuando la resolución de una imagen es demasiado baja para imprimirla al tamaño deseado, se produce el pixelado, destrozando un diseño perfecto.

El tipo de imagen más común es la fotografía y, con el rápido avance de la tecnología digital, la velocidad a la que pueden tomarse, enviarse y colocarse imágenes fotográficas en un diseño es más rápida que nunca.

Para equilibrar las imágenes con los demás elementos de la página existe toda una serie de técnicas que puede usar un diseñador para asegurar, que una imagen tenga el impacto máximo: yuxtaposición, reportaje y el uso de imágenes secuenciales son tres de ellas. Las imágenes también pueden manipularse para mejorar su aspecto. La manipulación de incluso la imagen más básica puede transformarla con resultados sorprendentes. Aunque las fotografías tienen la capacidad de comunicar un mensaje con claridad absoluta y sin tocarlas, en el mundo digital actual (reportajes aparte) esto es algo raro. Ahora, casi todas las imágenes en libros, revistas, etc., han sido retocada o manipuladas.

Color

El color es una de las herramientas más importantes que posee el diseñador gráfico. Puede usarse para comunicar muchísimas emociones y sentimientos, para captar la atención de inmediato y para avisar.

Hoy en día, la impresión a color no es el proceso caro que fue en su momento, así que se usa la impresión en cuatricromía incluso en los trabajos de impresión más básicos.

El sistema de color más usado en la impresión editorial es el CMYK (cian, magenta, amarillo y negro en sus siglas en inglés), mientras que el RGB (rojo, verde y azul) se usa sobre todo para la edición digital. También pueden usarse colores de policromía especiales para crear efectos gráficos específicos reemplazando uno de los colores estándar o mediante el uso de una plancha de impresión independiente.

El color puede usarse de numerosas maneras en el diseño editorial. Tanto si se desea llamar la atención, destacar cierta información o provocar una reacción emocional específica. Se suele usar un sistema de codificación por colores para ayudar al lector a moverse por una publicación o para organizar diferentes tipos de información.

PRINCIPALES SECCIONES DE UN LIBRO

Cuando se comienza a concebir una determinada publicación, se debe tener presente que el principal objetivo es acercar el contenido de ella, al lector. Por ello, es necesario construir una estructura o anatomía que invite y ayude a viajar por las diferentes partes y secciones que constituyen el libro, seleccionando un abanico tipográfico pertinente y un entorno visual que sea el mejor anfitrión para esa invitación. Cuando se habla de secciones, se hace referencia a las diferentes partes en que se puede dividir un libro, una revista o un periódico. Existen secciones utilizadas por todos, pero algunas son más características en determinados tipos de publicación. En el caso del libro, las más comunes son las siguientes:

EXTERIOR DEL LIBRO

Sobrecubierta o camisa: Es una cubierta suelta de papel, que va colocada sobre la cubierta con la cual se protege el libro. Se utiliza en algunos casos para añadir calidad a la publicación, y como elemento decorativo protector de la edición. Normalmente posee el mismo diseño que la cubierta, pero en aquellos libros en los que la cubierta es de piel o tela, la sobrecubierta es de papel y contiene los datos de la obra (título, autor, editorial).

Solapa: Es una prolongación lateral de la camisa o sobrecubierta que se dobla hacia el interior. Generalmente se utiliza para incluir datos sobre la obra (sinopsis), el autor (biografía) u otras colecciones o títulos de la misma editorial.

Tapa (cubierta): Son cada una de las dos cubiertas de un libro encuadernado. Las cubiertas de un libro pueden ser de diferentes materiales: papel, cartón, cuero, tela u otros menos comunes. La parte anterior de la cubierta, debe estar en relación con el contenido del libro. Los elementos que normalmente aparecen en ella son: el título de la obra, el autor y la identificación gráfica de la editorial.

Guardas: Son hojas de papel en blanco que unen el libro y la tapa, y sirven como protección de las páginas interiores.

Lomo: Es la parte del libro en que se unen los pliegos de hojas, constituyendo el canto del libro. Dependiendo de la cantidad de páginas, del gramaje del papel y del tipo de encuadernación, varía su grosor. Normalmente, en él se coloca el título y el autor del libro, y la editorial o logotipo de la misma. Estos datos se pueden disponer de abajo hacia arriba, o en dirección inversa.

Contratapa: No posee un uso predeterminado. En las novelas se utiliza para presentar una reseña del contenido, o en ciertos casos, para ubicar la biografía del autor. También, puede ser la continuación del diseño de la tapa.

INTERIOR DEL LIBRO

Página de cortesía o de respeto: Son páginas en blanco que se colocan al principio, al final o en ambos sitios dependiendo de la calidad del libro.

Portadilla o anteportada: Es la primera página impar anterior a la portada interior. Se suele escribir sólo el título de la obra o también, el nombre del autor.

Contraportada: Es la página que está en la cara posterior de la portadilla. A veces contiene otras obras del autor o algún otro aspecto determinado de la obra. A veces, no lleva ningún tipo de contenido.

Portada, portada interior o página de título: Es la primera página impar que contiene el nombre de la obra, el nombre completo del autor y la casa editorial (y en la mayoría de los casos el logotipo de ésta). Suele contener los mismos datos de la tapa.

Créditos o página de derecho: Es la página ubicada en la parte posterior a la portada, que contiene los datos específicos de la edición: año y número de la misma, nombre de los colaboradores (diseñador, fotógrafo, ilustrador, traductor, etc.), el año en que se reservaron los derechos representados por el signo © (copyright), el lugar de impresión, la casa editorial y el ISBN (Internacional Standard Book Numbers), que corresponde al código numérico del país de edición editorial y temática del libro.

Índice o contenido: Es la página que contiene los contenidos del libro, ordenados cronológicamente en relación a las páginas, con el fin de poder ubicar los temas y distribución de los mismos. Puede ir ubicado al principio o al final del texto principal.

Dedicatoria: Es el texto con el cual el autor dedica la obra a alguien especial. Se suele colocar en el anverso de la hoja que sigue a la portada.

Agradecimientos: Página en la cual el autor del libro agradece a quienes colaboraron de alguna forma con la publicación, investigación o elaboración del libro.

Prólogo, prefacio o introducción: Es el texto previo al cuerpo de la obra, que sirve como preparación y presentación de la materia principal del libro. Puede estar escrito por el autor, editor o por alguien que conozca profundamente el tema relativo la obra.

Epígrafe: Es una página reservada para una expresión, frase, sentencia o cita, que sugiere algo del contenido del libro o lo que lo ha inspirado.

Cuerpo de la obra o texto principal: Es la parte medular del libro que contiene la presentación, el prólogo, la introducción, los capítulos o partes, anexos, bibliografía, además de las ilustraciones, láminas o fotografías. Su capítulo final es el de las conclusiones.

Cabecal o encabezamiento: Es la ubicación del nombre de la obra, autor, capítulo o fragmento, ubicado en la parte superior de cada página correspondiente al texto principal. Se puede utilizar o no.

Pié de página: Es la ubicación habitual del folio o numeración de página y de las notas o citas correspondientes al texto principal.

Folio o numeración de página: Es la indicación de la numeración de cada una de las páginas. Para la numeración se considera partir de la portada en adelante. No se folian las páginas fuera del texto principal ni las blancas.

Epílogo o último: Sección final de la obra en la que se expone alguna consideración general acerca de ella, o se describe el desenlace de las acciones que no han quedado terminadas en el contenido.

Apéndices o anexos: Complementos o suplementos del cuerpo principal del libro, constituidos por documentos importantes, cuadros, datos, etc.

Bibliografía: Listado de obras consultadas por el autor para la elaboración de su obra. Se las puede ubicar en las solapas, si las hubiera, en la contraportada o al final de la publicación.

Colofón: Generalmente se ubica en la última página del libro, y es el lugar donde se especifica el lugar de impresión, fecha y nombre de la imprenta. También puede incluir el número de tirada (copias impresas), tipografía usada, papel y datos técnicos de diseño.

Todas estas secciones, se utilizan en relación a las características y funciones de cada publicación, según se requiera, no siendo necesario, por lo tanto, la utilización de todos los puntos aquí presentados.

SISTEMA DE IMPRESIÓN

Existen distintos tipos de sistemas de impresión, cada uno más apropiado para distintos fines, en este caso para la producción de nuestro libro lo apropiado es el sistema offset. Por su ventajas, cuanto a su buena calidad de impresión, posibilidad de mayores tirajes, y por su uso en la impresión de papeles, a diferencia de otros sistemas como la Flexografía o Huecograbado (para sustratos plásticos, principalmente en envases), o la impresión digital más apropiado a tirajes cortos. Por otra parte es necesario analizar la impresión en serigrafía para la producción del CD.

Sistema de Impresión Offset: La impresión se realiza mediante unas planchas tratadas que se encuentran situadas sobre unos cilindros, por cada color (Cian, Magenta, Amarillo y Negro).

El offset, se basa en el principio físico de repulsión agua-aceite que no se mezclan, por eso el método usa tinta con base de aceite y agua. Los elementos impresores aceptan la tinta grasa y rechazan el agua, y los blancos rechazan la tinta y aceptan el agua.

La imagen a imprimir, una vez colocada en la placa, recibe la tinta y el resto absorbe el agua, así la imagen entintada es transferida al otro rodillo, que lo transfiere al sustrato.

El sistema offset es el más utilizado por los impresores por la combinación de buena calidad y economía.

Impresión por serigrafía: Serigrafía es el método de impresión que funciona a base de la aplicación de tinta a una superficie a través de un película montado sobre una malla fina de fibras sintéticas o hilos de metal, montadas sobre un bastidor. La película es creada por un proceso fotográfico que deja pasar la tinta donde la emulsión ha sido expuesta a la luz. La tinta se esparce sobre la malla y se distribuye con una espátula para que pase por las áreas abiertas y plasme la imagen.

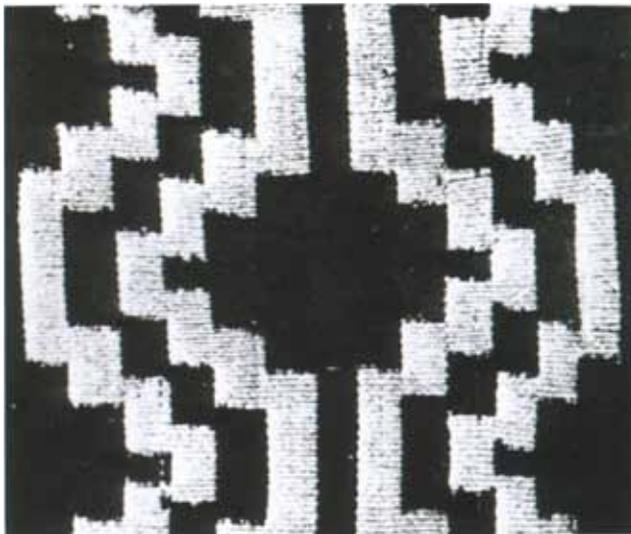
Es uno de los procesos más versátiles ya que puede imprimir en casi cualquier superficie incluyendo: metal, vidrio, papel, plástico, tela o madera. Y es, por tanto, la forma principal de impresión en discos compactos, donde se ocupan máquinas de hasta 6 colores los cuales pueden realizar impresiones en cuatricromía, mas dos colores especiales, o en su defecto imprimir solo con colores especiales.

PROCESO DE NORMALIZACIÓN DE LAS FORMAS

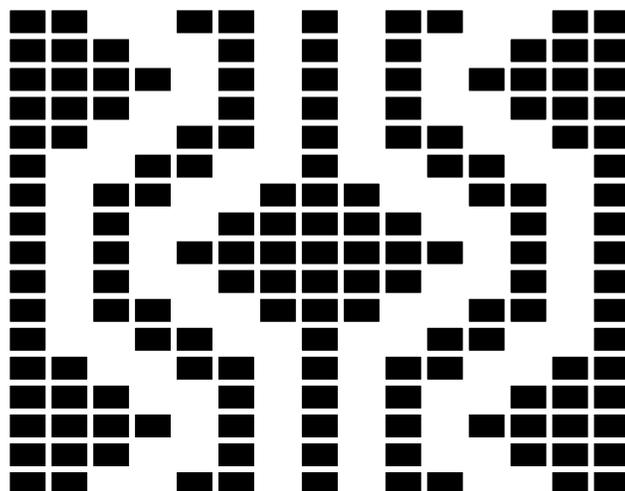
Debido a la naturaleza geométrica que poseen las representaciones mapuches en sus textiles, derivado, cierto, de su concepción en el tejido; resulta viable de traspasar estos diseños a una cuadrícula modular que permite la normalización de la forma, comprender su construcción formal y da la posibilidad de poder reproducirla y manejarla con libertad.

De esta forma tenemos a modo de ejemplo:

Diseño característico de la técnica conocida como "ikat" o tejido pampa

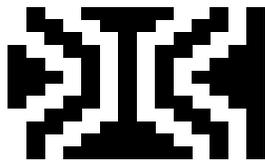


Construcción reticular

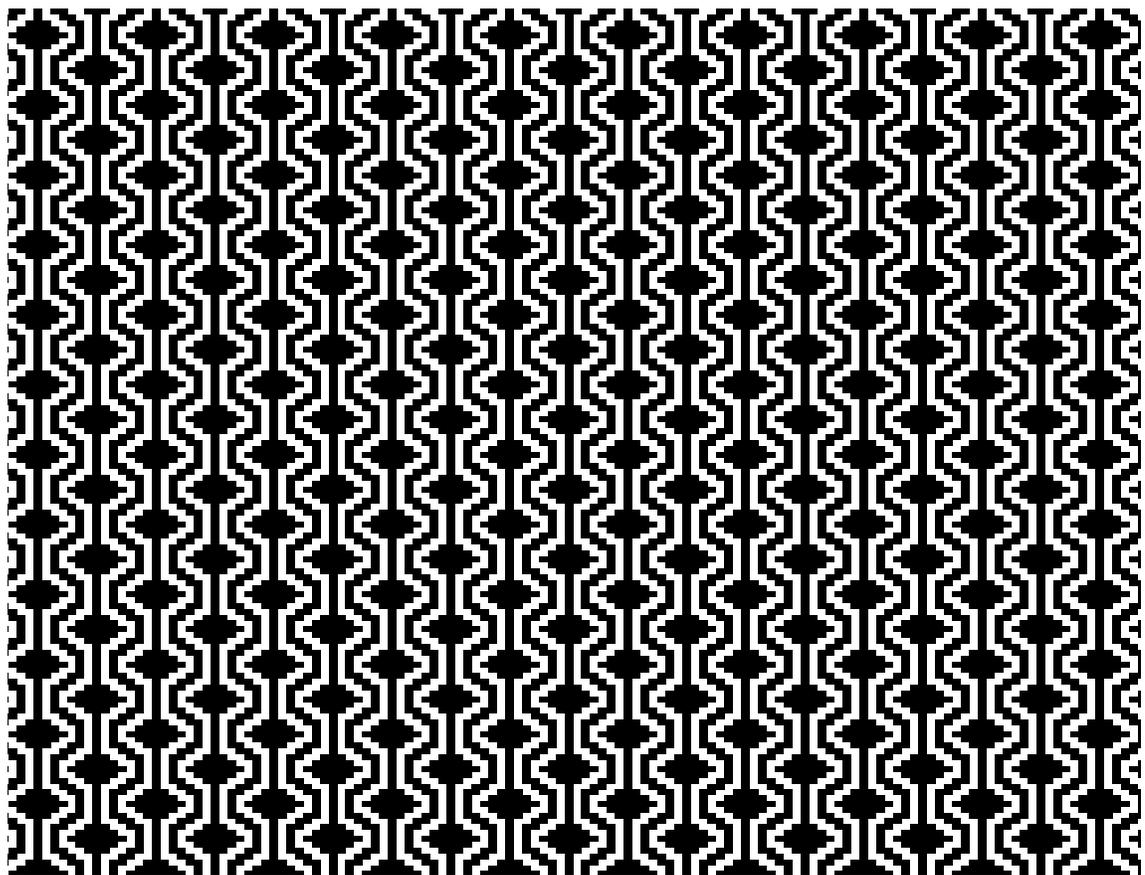


CREACIÓN DE MOTIVO

Al crear el motivo de relleno, para un programa como Adobe Illustrator, es necesario pensar en el resultado geométrico que efectuará la figura al unirse con copias de si misma. De esta manera, la forma de diseño Ikat nos queda así:



Motivo aplicado:

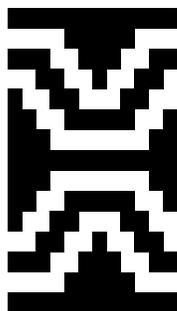


Para crear el motivo seguimos el siguiente proceso:

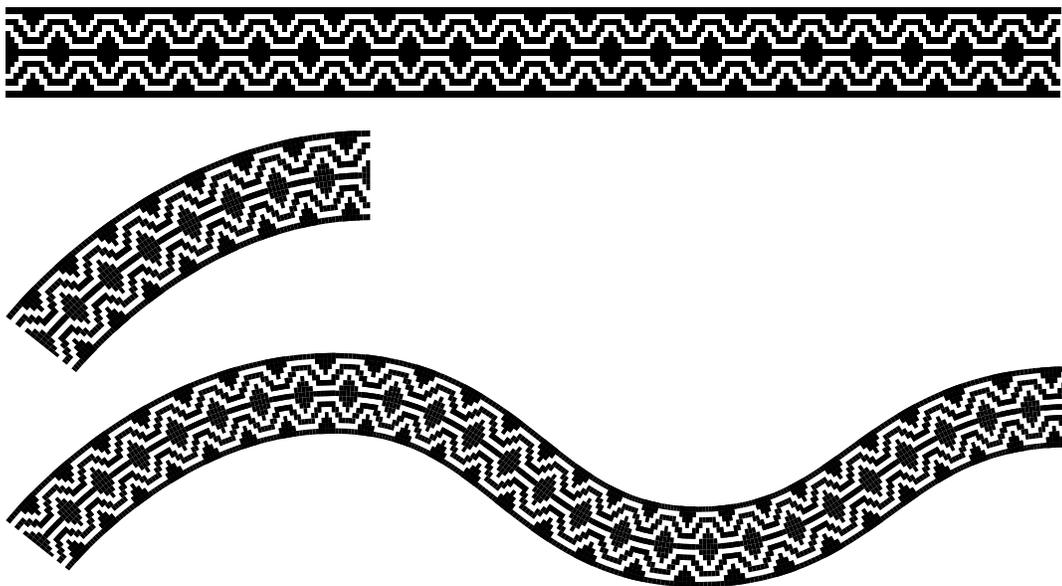
- Una vez creada la figura que vamos a ocupar la seleccionamos
- Vamos al menú edición > Definir motivo
- Le asignamos un nombre en la ventana emergente
- Finalmente lo aplicamos a las formas que necesitemos desde la paleta de muestras de motivos.

Creación de un pincel de trazo

De igual forma que al crear el motivo de relleno, en la creación de un pincel de trazo para un programa como Adobe Illustrator, es necesario pensar en el resultado geométrico que efectuará la figura al unirse con copias de si misma. De esta manera, la forma de diseño Ikat nos queda así:



Pincel de trazo aplicado:



Para crear nuestro pincel de trazo seguimos el siguiente proceso:

- Una vez creada la figura que vamos a ocupar la seleccionamos
- En la ventana de pinceles, desplegamos en menú emergente y seleccionamos nuevo motivo
- Le asignamos un nombre en la ventana emergente
- Finalmente lo aplicamos a las líneas que necesitemos desde la paleta de muestras de motivos.

PROCESO DE PRODUCCIÓN DE CD

El proceso de producción de discos compactos sean estos de cualquier, contenido de información tiene el siguiente proceso:

- ◇ MASTERING
- ◇ REPLICACIÓN DE CD
- ◇ TERMINACIÓN

MASTERING

Este proceso es aplicado a discos principalmente musicales donde se crea un disco original con calidad superior para su posterior replica, esto se hace a través de la utilización de software de masterización que ordenan y elevan la calidad del sonido, con la ayuda de un ingeniero especialista en el tema. En el caso de nuestro trabajo el disco propuesto contendrá archivos tratados personalmente, por lo tanto este proceso no es necesario y la empresa

REPLICACIÓN

Como su nombre lo indica este es el proceso de replicación de los discos ya masterizados Este proceso al igual que una imprenta en el caso de los impresos lo realizan empresas especializadas en Chile la única fábrica existente para la producción física de CDs es la empresa LaserDisc. La fabricación toma forma a través de prensas hidráulicas y moldes. La grabación es muy sofisticada y bastante distinta a la de una simple copia. Sin embargo existen empresas que ofrecen el servicio de copiado de CDs, los cuales de forma similar a una impresión digital son más recomendados para tirajes cortos al ser una fabricación no en serie.

TERMINACIÓN

La principal forma de impresión de CDs se realiza a través de un sistema serigráfico existen máquinas de alta velocidad, con tecnología que permite trabajar simultáneamente hasta en 6 colores, para lograr novedosos y atractivos diseños.

Para completar todo el proceso de impresión sin descuidar la calidad ofrecemos servicios de bajada de películas y todo lo necesario para la correcta impresión de sus productos.

Todo el material gráfico provisto por el cliente es examinado minuciosamente por nuestro departamento de diseño.

TIPOLOGÍA EXISTENTE

ESTUDIOS DE TEXTILES MAPUCHES

Los estudios que se han generado en torno a la iconografía textil mapuche han sido vistos por proyectos que abordan el tema de forma antropológica, los que se acercan buscando el significado y un análisis de la cultura mapuche a través de sus manifestaciones artísticas, estos trabajos es posible encontrarlos en el museo de arte precolombino, los cuales en parte de su contenido incluyen menciones al tema mapuche su cosmovisión e iconografía presente en sus artesanías.

Por otra parte existen otros estudios que se acercan desde una perspectiva del análisis del trabajo en telar, en concreto son manuales de tejido en telar que enseñan la técnica y las formas de los telares mapuches a su vez explican en parte cuales son las figuras que se van creando.

Textilería Mapuche Arte de Mujeres, de Angélica Wilson.

Boletín que aborda la textilería mapuche, a través de una investigación que recorre la historia, los significados, etc. Sin embargo, no aparecen imágenes.



Arte Mapuche Arte de Mujeres, de Angélica Wilson.

Boletín que aborda la textilera mapuche, a través de una investigación que recorre la historia, los significados, etc. Sin embargo, no aparecen imágenes.



Mapuche mujeres. Museo Chileno de Arte Precolombino.

EL JARRO PATO Y LA MUJER MAPUCHE

El denominado "jarro pato", un vaso barroco y aligado, que en sus rasgos se asemeja al jarro, constituye una forma más antigua en la producción artesanal. Aparece antes de nuestra era en el Perú y la forma se ve en el collar del hombre mapuche y en el tío, como los arroyos y en la cultura Mapuche, de la zona central.

En el arte del siglo XVIII, aparece en la zona central del primer trío de nuestra era, junto con los primeros muestrarios, como artefactos de la región, que han recibido la denominación del Pato.

En el Museo de Arte y Etnología, el nombre de jarro pato se refiere al jarro, que en su forma, se asemeja a un pato, con un cuello largo y delgado, y un cuerpo ancho y abombado. En su forma, se asemeja a un pato, con un cuello largo y delgado, y un cuerpo ancho y abombado. En su forma, se asemeja a un pato, con un cuello largo y delgado, y un cuerpo ancho y abombado.

Investigaciones realizadas a cargo de A. Fariña y E. Oyarzun han demostrado que este jarro es un artefacto común en la zona central de Chile, desde el siglo XVIII hasta el siglo XX. Este jarro es un artefacto común en la zona central de Chile, desde el siglo XVIII hasta el siglo XX. Este jarro es un artefacto común en la zona central de Chile, desde el siglo XVIII hasta el siglo XX.

1. Jarro Pato (siglo XVIII).
2. Jarro Pato (siglo XVIII).
3. Jarro Pato (siglo XVIII).

EL ARTE TEXTIL

Las mujeres mapuche elaboran sus tejidos en telares de la zona central. En la zona central de Chile, las mujeres elaboran sus tejidos en telares de la zona central. En la zona central de Chile, las mujeres elaboran sus tejidos en telares de la zona central.

El arte de la ganadería entre los mapuches se remonta al siglo XVIII, con el uso de la lana de las ovejas y la fabricación de tejidos de lana. Este arte de la ganadería entre los mapuches se remonta al siglo XVIII, con el uso de la lana de las ovejas y la fabricación de tejidos de lana.

Las labores de las fibras se hacen utilizando telares que consisten en un marco de madera que sostiene la trama. Este arte de la ganadería entre los mapuches se remonta al siglo XVIII, con el uso de la lana de las ovejas y la fabricación de tejidos de lana.

El arte de la ganadería entre los mapuches se remonta al siglo XVIII, con el uso de la lana de las ovejas y la fabricación de tejidos de lana. Este arte de la ganadería entre los mapuches se remonta al siglo XVIII, con el uso de la lana de las ovejas y la fabricación de tejidos de lana.

Mapuche (siglo XIX). Fotografía tomada de: Museo Chileno de Arte Precolombino.



Mapuche (siglo XIX). Fotografía tomada de: Museo Chileno de Arte Precolombino.

La joyería de plata entre los Mapuches, Carlos Aldunate del Solar.

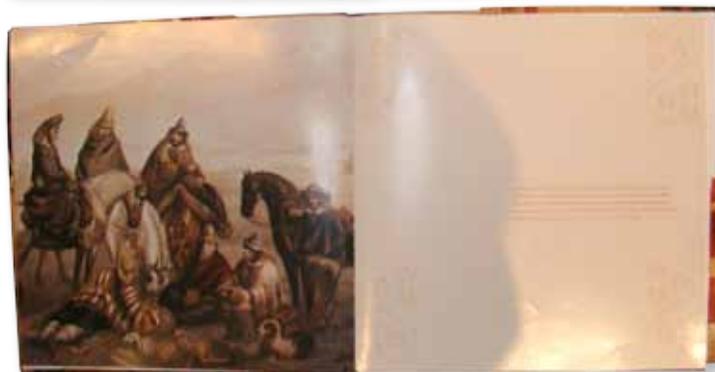
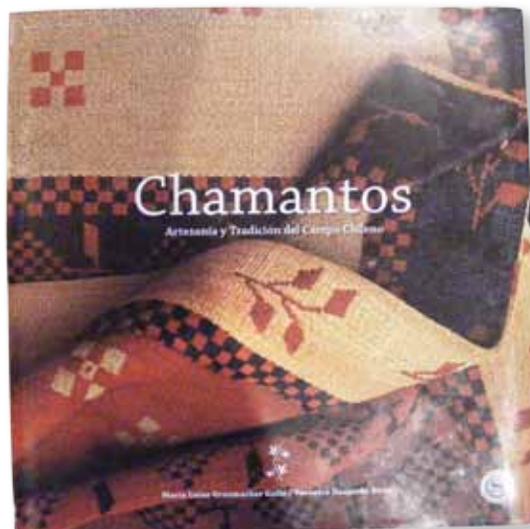
Boletín que aborda la textilería mapuche, a través de una investigación que recorre la historia, los significados, etc. Sin embargo, no aparecen imágenes.



Chamantos, Artesanía y Tradición del Campo Chileno

Autoras: María Luisa Gruzmacher Gallo y Verónica Guajardo Rives

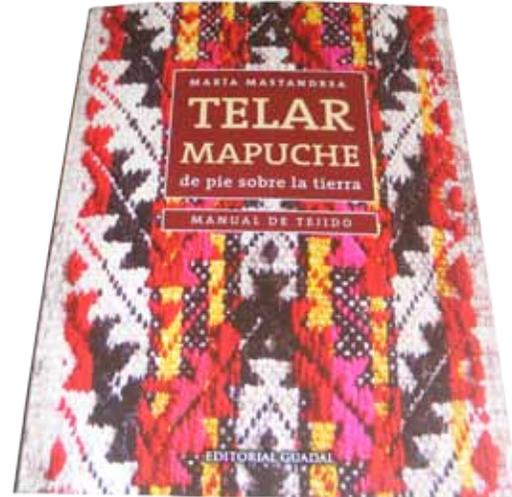
Libro recopilatorio de los Chamantos de Doñihue, este es un trabajo que se acerca bastante a nuestro proyecto ya que contiene una rica muestra de la manta característica del huaso chileno, que se basa en el tradicional poncho mapuche. .



Telar Mapuche, de pie sobre la tierra,

Autor: María Mastandrea.

Manual de tejido, con una acabada investigación de la textilería mapuche, está centrado en la realidad argentina del tema, y enseña la técnica de urdimbre en el telar como también entrega una recopilación de motivos y figuras. Este es uno de los trabajos que más se acercan a lo propuesto en este proyecto, desde la perspectiva del tejido, me ha servido además de referencia e inspiración para abordar este tema.



RECURSOS PARA DISEÑADORES

En otra arista del proyecto están toda una serie de sitios Web que entregan recursos para diseñadores y son comunidades que comparten, de forma abierta, a través de creative commons, pinceles, íconos y todo tipo de recursos de distinta índole. Sin embargo pero de la búsqueda que hoy podemos, hacer no se ha encontrado alguna parte donde ofrezcan recursos que se basen en las raíces patrimoniales chilenas, ni menos a su vez íconos inspirados en la cultura mapuche.

Dentro de los objetivos se propone crear redes o lazos con sitios y estudios similares, estos lazos se darán en la medida de contactar a estos sitios y proponer este estudio para el uso de diseñadores.

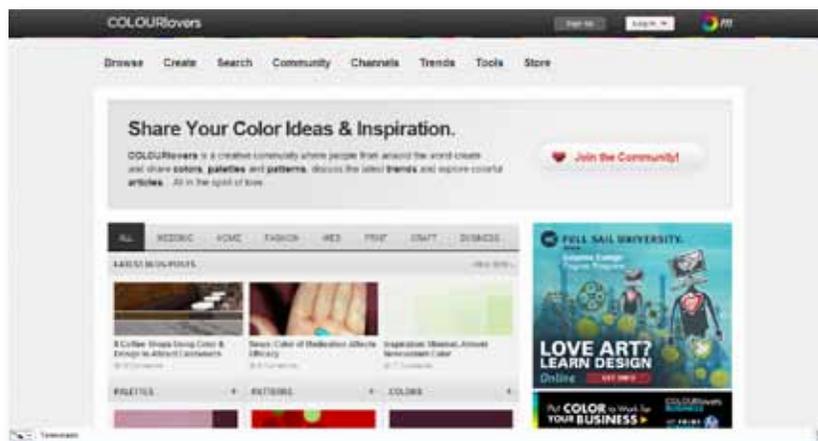
 www.bluevertigo.com.ar

Sitio Web argentino que recopila vínculos a una basta cantidad de sitios de recursos para diseñadores, como banco de imágenes, pinceles, íconos, etc. sean estos gratuitos o de pago.



 www.colourlovers.com

Comunidad Web, donde se recopilan y la gente aporta paletas de color.



www.smashingmagazine.com

Blog y Comunidad Web, donde se recopilan una serie de recursos, noticias y tutoriales ligados al mundo del diseño.



www.qbrushes.com y www.qvectors.com

Conjunto de sitios que reúne recursos como pinceles (qbruses) para Adobe Photoshop, objetos trazados, íconos, etc (qvectors), para Adobe Illustrator. Son de descarga gratuita





TERCERA PARTE
DESARROLLO
DEL PROYECTO



PROCESO EDITORIAL

La edición del libro implica un proceso, que entre otros aspectos abarca los siguientes puntos los cuales pasaremos a detallar.

- ◇ Investigación y recopilación de contenidos
- ◇ Registro de propiedad intelectual
- ◇ Edición editorial o autoedición.
- ◇ Cotización de la impresión del libro.
- ◇ Inscripción en el ISBN
- ◇ Impresión del libro

Investigación y recopilación de contenidos

Como una publicación de autoría propia la investigación y recopilación de los contenidos será hecha por mí. Donde para la creación de los mismos será necesaria una investigación exploratoria, que como vimos anteriormente, está fortalecido por la cercanía que tengo al participar en una agrupación folklórica universitaria.

A través del contacto directo con la fuente de información en los distintos vestuarios mapuches que ocupa el ballet donde participo, podemos recopilar fotográficamente una buena cantidad de textiles mapuches, como también contar con el apoyo de expertos en el tema que ayuden al levantamiento del contenido del libro. Particularmente contaría con el apoyo de Eugenio Bastías, investigador de la cultura mapuche y exintegrante del Ballet Antumapu.

Como vimos, también, una parte importante, de esta investigación se realizará a través de visitas a museos ligados a la temática, como por ejemplo: “museo de arte precolombino”, que reúne la mayor cantidad de estudios antropológicos de culturas precolombinas, y presenta también muestras de textiles en su muestra estable. Otro museo que reúne una interesante muestra en torno al tema precolombino es el “Museo de Colchagua”, en la sexta región.

Otro punto de recopilación de información serán las ferias artesanales donde se reúnen cultores mapuches actuales que utilizan esta actividad como un método de sustento y son los promotores y conservadores actuales de la actividad, en el mercado de Temuco se concentra hoy por hoy, una gran cantidad de piezas que podemos atender.

Selección de contenidos

Con el fin de entregar con claridad los contenidos al lector, y que este se guíe de forma lógica a través del libro, como explicaremos más adelante los contenidos estarán divididos

en una parte de antecedentes de la cultura mapuche como su cosmovisión y significados de los distintos símbolos, donde entra principalmente información de fuente bibliográfica, y apoyo de expertos. Y en la parte medular del libro presentaremos la recopilación de imágenes principalmente a través de una cantidad existente de fotografías de recopilación propia, como también de fotografías de fuente bibliográfica.

A saber los temas serán:

La cultura y la cultura mapuche en particular: Resulta necesario para ubicar al lector en contexto del tema en cuestión; es por esto que el primer gran tema será explicar la cultura mapuche, sus características, su historia, ordenamiento social, etc.

Artesanía: aspectos relativos a la artesanía para ir adentrando al lector en el tema más específico que nos convoca, narrando que se entiende por artesanía y cuáles son los requisitos para considerar una pieza como artesanal.

Telares mapuches: como tema eje central que nos convoca, explicando el proceso de producción y el sentido como actividad típica de la vida de la mujer mapuche.

Cosmovisión mapuche a través de los íconos: a fin de explicar y contextualizar al lector sobre lo que necesita los significados de las representaciones mapuches, para de esta forma entender a futuro las gráficas que verá y utilizará.

Íconos: Es la sección medular de la publicación. Definiendo y explicando lo que es un ícono y su importancia en la transmisión de la identidad de un pueblo o cultura, al estar asociados a significados comunes para los hombres de determinado grupo cultural. Luego se presentan los íconos recopilados de los textiles, con su normalización iconográfica, y la fotografía desde la cual fue rescatado dicho ícono. A la vez, se entrega información teórica respecto al significado de cada uno de ellos.

Revisión y corrección de estilo de los contenidos

Una vez reunidos los contenidos y escrita la obra, es necesaria una revisión, ortográfica y gramatical, como también una corrección de estilo que de una buena redacción y procure el buen entendimiento del texto por parte del lector.

Resulta necesario que esto sea realizado por un profesional con una mayor experticia en el tema, como periodistas idealmente, donde personalmente cuento con la colaboración de Alejandro Pavez, periodista de la Universidad de Chile, para esta labor.

Una vez corregido el texto se procede al diseño mismo del libro con los contenidos finales.

Registro de propiedad intelectual

Copyright ©

Una vez creada una pieza, es importante pensar en sus derechos de propiedad intelectual. El copyright protege la propiedad creativa y agrupa varias categorías: derecho de reproducción, derecho derivativo, derecho a hacer adaptaciones de una pieza original, derecho de distribución, derecho a vender una pieza, derecho de exhibición y derecho de funcionamiento o ejecución de la pieza.¹⁹

El copyright es una ley que otorga al creador de una pieza los derechos de controlar las formas en que ésta puede ser utilizada y evita que otros la copien.

El uso del símbolo © no crea una protección de los derechos de autor, pero es importante asegurarse de que aparece en cada pieza de trabajo creativo porque:

- ◇ Demuestra quién es el autor, cuándo fue creada la pieza y que el autor está afirmando su derecho como poseedor del copyright.
- ◇ Informa de que no tienen derecho a copiar el trabajo sin permiso del autor.
- ◇ Es una declaración de que se han cumplido las formas legales para que esa pieza tenga derecho de propiedad intelectual.

Un aviso de copyright debe contener: © [nombre del propietario del copyright] [fecha en que fue creada la pieza].

Un copyright se obtiene cuando creas una pieza original, automáticamente uno posee los derechos de propiedad intelectual sobre ella para toda la vida y durante 70 años más, después de la muerte. No hay que publicar o registrar la obra para poseer su copyright, pero el copyright no protege ideas, nombres y títulos, sino la expresión de dichas ideas.

Como propietario del copyright, se puede escribir una carta de “Cese y Renuncia” para comunicar a alguien que deje de usar la obra sobre la que uno tiene los derechos de autor, incluso si no ha sido registrada. Se Puede demandar por un copyright en cualquier momento, pero la demanda no puede proceder legalmente a menos que se haya registrado la obra.

Puede ocurrir que el autor del trabajo, al final no sea el dueño del copyright. Por ejemplo, los dueños de la empresa poseen automáticamente el copyright de todo lo que sus empleados crean mientras trabajan para ellos. También es posible que un autor transfiera su copyright mediante un acuerdo o a cambio del pago de royalties.

¹⁹ BHASKARAN Lakshmi, ¿Qué es el diseño editorial?, 2006, Editorial Index Book S.L., Barcelona, España; p. 52

Las Leyes de copyright se aplican igual para trabajos en Internet como para los que no se suben a la red. Por consiguiente, es infracción de los derechos de autor colocar publicaciones o gráficos en Internet sin el consentimiento del propietario.

El copyright se protege en el extranjero bajo Sistema internacional del Convenio de Berna. Cada país que se inscribe en el Convenio de Berna (actualmente alrededor de 150 países) acuerda tratar los trabajos que provengan de otro país miembro del Convenio de Berna como si fuesen originarios del propio país. Por lo tanto, un libro americano que es vendido en Alemania, sería protegido en Alemania tal como si el contenido se hubiera originado ahí.

REGISTRO DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Concede un medio de prueba sobre de la autoría o creación de una obra, a la cual se pueden adherir los autores nacionales y los autores extranjeros domiciliados en Chile.²⁰

La ley N° 17.336 de 1970 sobre Propiedad Intelectual protege los derechos que, por el solo hecho de la creación de la obra, adquieren los autores de obras de la inteligencia en los dominios literarios, artísticos y científicos, cualquiera sea su forma de expresión; y los derechos conexos que ella determina. El derecho de autor comprende los derechos patrimonial y moral, que protegen el aprovechamiento, la paternidad y la integridad de la obra.

Protegen al autor y a su obra intelectual. También protege a los denominados titulares de derechos de autor, vale decir cónyuge sobreviviente, herederos, cesionarios y legatarios. Además, la ley ampara los derechos conexos de los artistas, intérpretes, ejecutantes y productores fonográficos.

Para realizar el proceso de registro, se debe entregar un ejemplar completo de la obra y llenar el formulario de inscripción, cancelando los siguientes valores según el tipo de obra que se trate:

- ◇ Proyectos de ingeniería y arquitectónicos, programas de computación: 35% de una UTM.
- ◇ Obras cinematográficas, incluidos videos: 40% de una UTM.
- ◇ Cualquier otra inscripción: 10% de una UTM.

EL ISBN - INTERNATIONAL STANDARD BOOK NUMBER ²¹

Es un sistema internacional de numeración e identificación de títulos de una determinada editorial, aplicado también a Software, utilizado por los editores ingleses el cual ha sido adoptado por los comerciantes del libro como también por las bibliotecas.

²⁰ www.dibam.cl/derechos_intelectuales/faq.asp

²¹ www.isbnchile.cl/

El fundamento del sistema es identificar un título de una determinada editorial. Una vez atribuida la identificación, este número sólo será aplicable a esa obra y no podrá ser reutilizado.

Es importante destacar que el ISBN es aplicable, independiente del destino que el editor le asigne al libro, ya sea para venta, obsequio o circulación interna.

A partir de una reunión realizada en Berlín en 1967, el sistema fue oficializado internacionalmente y ratificado posteriormente por la ISO (International Standard Organization) como norma internacional en 1972 - ISO 2108- 1972. Actualmente consta de 13 dígitos, divididos en 5 segmentos:

- ◇ Prefijo de 3 dígitos que identifica internacionalmente el sector del libro (actualmente, corresponde al 978)-
- ◇ Seguido del identificador del país o área geográfica. En el caso de Chile corresponde al 956.
- ◇ Los dígitos que identifican al editor, cuya extensión es variable y lo asigna la Agencia Oficial.
- ◇ El indicador de título, que corresponde a los dígitos que identifican un título determinado y es otorgado por la Agencia Oficial.
- ◇ Un dígito verificador o dígito de control que permite la verificación automática de toda la secuencia numérica.

De esta forma el ISBN es idéntico al código EAN Bookland de 13 dígitos, que ya aparece en el código de barras impreso de la cubierta posterior de los libros. El bookland es un código de barras especial que se utiliza para representar los números ISBN y precios en las tapas de los libros. Un código de barras EAN de 13 dígitos para representar el número ISBN y un código de barras suplementario de 5 dígitos que indica el precio del libro y la moneda en la que dicho precio está expresado.

Valores 2010 (incluyen IVA)

- ◇ REGISTRO I.S.B.N. AÑO 2010 = \$7.300.
- ◇ ASIGNACIÓN DE CÓDIGO DE BARRA EN FORMATO JPG = \$3.500.
- ◇ REGISTRO I.S.B.N. + CÓDIGO DE BARRA EN FORMATO JPG = \$10.800.

Creative Commons²²

Creative Commons o “Campos Creativos Comunes” www.creativecommons.org es una organización formada en 2001, que apunta a crear un marco de “copyright razonable” con licencias bajo el principio de “algunos derechos reservados”. Anima a compartir diversos tipos de material, incluyendo música, videos, fotografías, estudios, literatura e incluso discursos, pero dentro de las restricciones razonables de licencia que no descuidan al creador del trabajo. La organización afirma lo siguiente:

“Trabajamos para ofrecer a los creadores lo mejor de ambos mundos al proteger sus piezas y a la vez fomentar que se les dé ciertos usos; o sea, declarar algunos derechos reservados”.

El objetivo es facilitar, por ejemplo, la distribución de fotografías de uso libre a condición de que aparezca el nombre del fotógrafo original. Commons Creative desea

“que la facilidad del uso de recursos, fomentada por las licencias legibles a través del ordenador, reduzca los obstáculos de la creatividad”.

Entre los once tipos de licencia asociados a los contenidos en línea u otras formas de distribución digital, están:

- ◇ **Atribución**, a través de la cual un contenido está disponible para su uso si se acredita al autor.
- ◇ **No comercial**, mediante la cual el contenido está a libre disposición siempre que ningún trabajo se use con fines comerciales
- ◇ **Trabajos no derivativos**, en el que el trabajo de un autor está a libre disposición en su forma original únicamente y no está permitido su uso si éste es modificado;

Idéntico compartido, mediante el cual el contenido de los trabajos derivados deben ser distribuidos bajo una licencia idéntica.

Una vez hecha la elección del tipo de licencia por la cual se registrará la obra, se obtiene la licencia expresada de tres formas:

- ◇ **Commons Deed**. Es un resumen leíble por los humanos del texto legal con los iconos relevantes.
- ◇ **Legal Code**. El código legal completo en el que se basa la licencia que has escogido.
- ◇ **Digital Code**. El código digital, que puede leer la máquina y que sirve para que los motores de búsqueda y otras aplicaciones identifiquen tu trabajo y sus condiciones de uso.

²² BHASKARAN Lakshmi, ¿Qué es el diseño editorial?, 2006, Editorail Index Book S.L., Barcelona, España; p. 43

PLANIFICACIÓN PROYECTUAL

CONCEPTUALIZACIÓN

Al trabajar en la conceptualización del proyecto, se barajaron distintas posibilidades. Entre las cuales se pretendía resaltar la utilización de los íconos en sus finales aplicaciones propuestas, con una preponderancia de los patrones como eje conductor de la apariencia del libro.

Sin embargo, en un plano más amplio, se trabajó a partir de la idea de rescatar aspectos del carácter de la gente mapuche, como son la sencillez y humildad de su gente, de donde surgen otros aspectos ligados como la simplicidad y minimalismo, otorgando una elegancia formal propia también de los diseños de los textiles, otorgando de esta forma al libro una presencia formal sobria y elegante transformándolo en un objeto de deseo.

TÍTULO DEL LIBRO

La definición del título varió de acuerdo a dos vertientes, una visión más metafórica que entregue de forma poética el mensaje donde se pensó en primera instancia en frases como:

Telar mapuche nos habla de su pueblo

Comunicación con textiles

Sin embargo se optó de mejor forma por un título que hable de forma directa sobre el contenido de la publicación, en definitiva, un título simple con un lenguaje directo; de inmediato reconocimiento para el lector, entregando claridad y exactitud sobre lo que encontrará en el interior:



Contenidos

El contenido del libro estará dividido de acuerdo a una lógica donde en una primera parte aparecerán todos los aspectos explicativos y teóricos que darán la base para profundizar en el conociendo de los íconos mapuches para luego una segunda parte donde se presentan normalizados para su uso.

I Antecedentes	◇ Introducción
	◇ Cultura y Sociedad
	◇ Artesanía
	◇ Telares Mapuches
	◇ Cosmovisión mapuche a través de sus textiles
	◇ El diseño mapuche
II Iconografía	◇ Íconos <ul style="list-style-type: none"> - Nombre - Significados - Vectorización
	◇ Patrones <ul style="list-style-type: none"> - Usos - Significados - Vectorización - Conversión a pincel
	◇ Paletas de color <ul style="list-style-type: none"> - Usos - Conversión a paleta de color - Muestras de uso
	◇ Aplicaciones
	◇ Bibliografía

Público Objetivo

El público objetivo se compone principalmente de profesionales y estudiantes de diseño gráfico con conocimiento y uso de herramientas como Adobe Photoshop, Adobe Illustrator o que necesiten saber de iconografía patrimonial.

También se compone de otros profesionales afines, como diseñadores textiles industriales o artesanos.

Por su naturaleza como libro con un valor educativo o técnico para otros profesionales, el proyecto contempla la distribución por distintas bibliotecas y escuelas de diseño. Donde como detallaremos en la viabilidad del mismo, si es producido bajo la modalidad de alguno de los recursos concursables como Fondo del Libro, se debe entregar una cantidad estipulada en las condiciones del proyecto al Fondo del Libro y ellos se encargan de distribuirlos en distintas bibliotecas, instituciones, o donde estimen conveniente.

Formato

Como ya he expresado anteriormente, en este caso lo que haremos será un libro que por una parte entregará de forma elegante u atractiva la iconografía mapuche, pero también se convertirá, por su valor educativo, en un libro de consulta, por lo cual sus características morfológicas deben ajustarse a esa condición. Suponemos que debe ser altamente manejable, de gran durabilidad y que puede abrirse ampliamente además de poseer un tamaño estándar que permite cortar el máximo número de páginas posibles de un único pliego de papel con un sobrante mínimo.

El papel al incluir imágenes a todo color debe ser apto para esta condición el más idóneo son los papeles estucados, así como el diseño contar con las jerarquías necesarias para guiar al lector.

En definitiva las características serán:

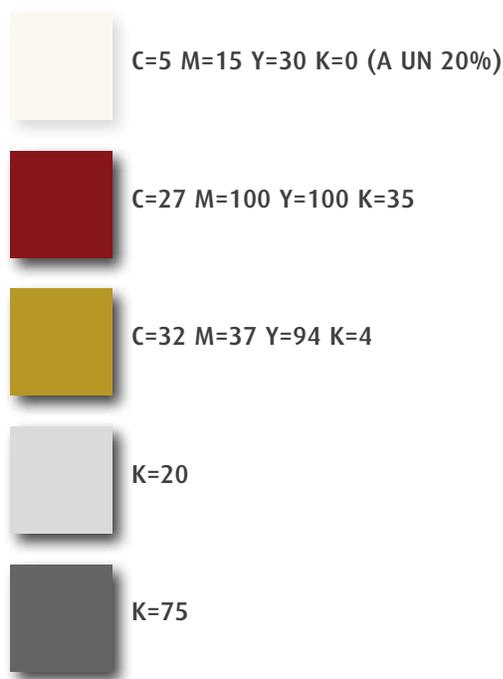
- ◇ Cubiertas:
 - Papel couché mate 300gr
 - Terminación laca selectiva
 - Impresión 4/0
 - Incluye solapas y troquel para CD en plisado de contra tapa.
- ◇ Interior
 - Papel couché mate de 175 gr
 - Tamaño cerrado 18,5 X 26 cm
 - Impresión 4/4
 - Cantidad de páginas estimado 100 páginas
- ◇ Encuadernación:
 - Hot melt cocido

Además el formato digital, proponemos la creación de un Disco Compacto, ISO simple, que contenga solo carpetas los recursos ofrecidos, es decir sin complicaciones de elementos interactivos, solo lo necesario ocupando la interfaz del sistema operativo que el usuario ocupe. Este disco estampado en serigrafía a 4 colores, el cual irá inserto en el troquel del libro.

PALETA DE COLORES

La paleta de colores a utilizar está basado en la correspondencia con los textiles encontrados y de acuerdo al los conceptos planteados, colores de carácter humilde, apastelados propios de las lanas y del quehacer artesanal; Además se dará preponderancia al tono rojo característico del poncho mapuche.

Por lo tanto la paleta es la siguiente:



Tipografía

En el caso de un libro de lectura como este, la visibilidad y legibilidad es una consideración fundamental ya que como nuestro libro debe ser leído con facilidad requiere una tipografía de gran legibilidad, además de, considerando la naturaleza y público objetivo ligado al mundo del diseño, ésta debe representar cierto grado de modernidad y familiaridad con gente que está acostumbrada a visualizar gráficas de vanguardia.

Como veíamos anteriormente, en general, se utiliza más de una fuente al diseñar una publicación. Ello crea de inmediato una jerarquía y proporciona un punto focal a la página. En un libro, se usan diferentes tamaños y grosores de fuente para distinguir entre el título del libro, los títulos de los capítulos y el texto principal.

De un abanico de fuentes disponibles me inclino por la utilización de la fuente Chaparral Pro, por su buena legibilidad y presencia, y fundamentalmente por su sus serifs con formas equinas que evocan, en cierta forma, al mundo mapuche y su relación con los caballos.

En sus distintas versiones light para el texto general de lectura, y bold y black para variaciones de títulos y subtítulos.

Chaparral Pro

Chaparral Pro

Chaparral Pro

Chaparral Pro

Mapuche

Imagen

De acuerdo a nuestro público objetivo conformado principalmente por diseñadores, las imágenes juegan un papel fundamental para comunicar y mostrar los contenidos de nuestro libro.

A modo de mostrar de la mejor manera posible, las fotos serán en cuatricromía, mostrando, de esta forma, lo más fidedigno posible tal cual son los textiles.

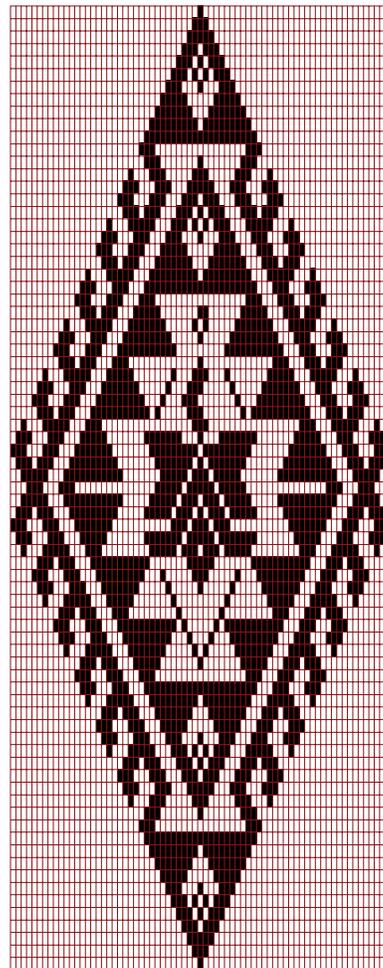
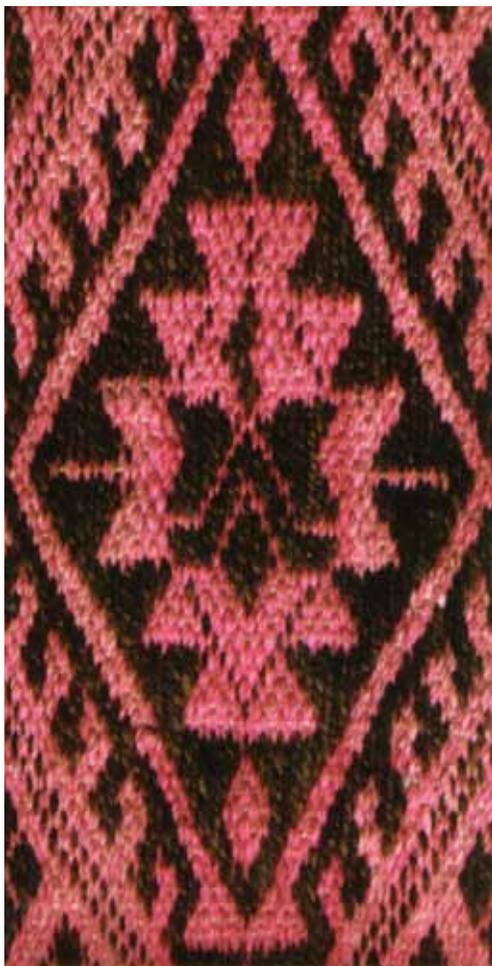
Luego se presentará el mismo ícono en su versión trazada y normalizada ahora solo en negro sobre fondo blanco de manera de facilitar su comprensión estructural, y dando la posibilidad al usuario de abstraerse a lo básico sin adornos o detalles que interfieran su comprensión global.

Un rol fundamental en la maquetación del libro tendrán los mismos elementos tratados, es decir, gran parte del soporte comunicacional y la apariencia de las páginas del libro estará tratada a través de patrones y motivos mapuches, mostrando de esta forma aplicaciones y utilizaciones que se pueden dar con las herramientas presentadas, inmediatamente en el mismo soporte.

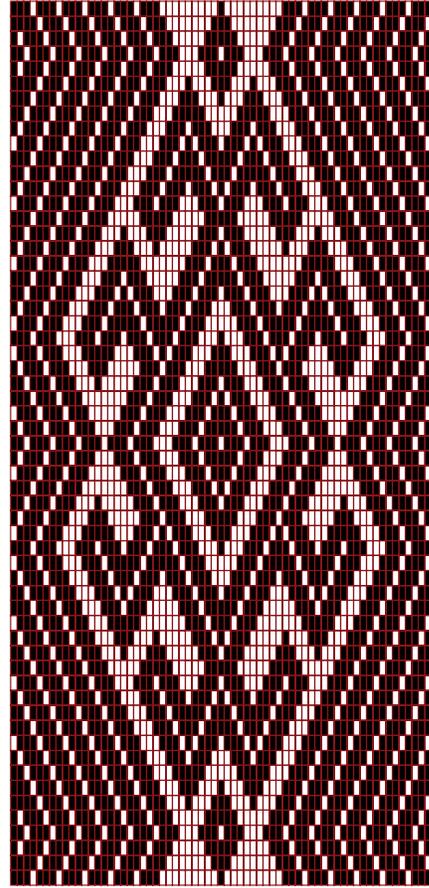
Para equilibrar o destacar las imágenes con los demás elementos de la página se utilizará un lugar destacado dentro de la página de forma de guiar la vista del lector a través de los distintos íconos y acentuando su comprensión libre de ruidos externos.

Se utilizará la manipulación digital para mejorar el aspecto de las fotografías que presenten mucho ruido de color dejándolas recortadas del fondo.

Ejemplos:



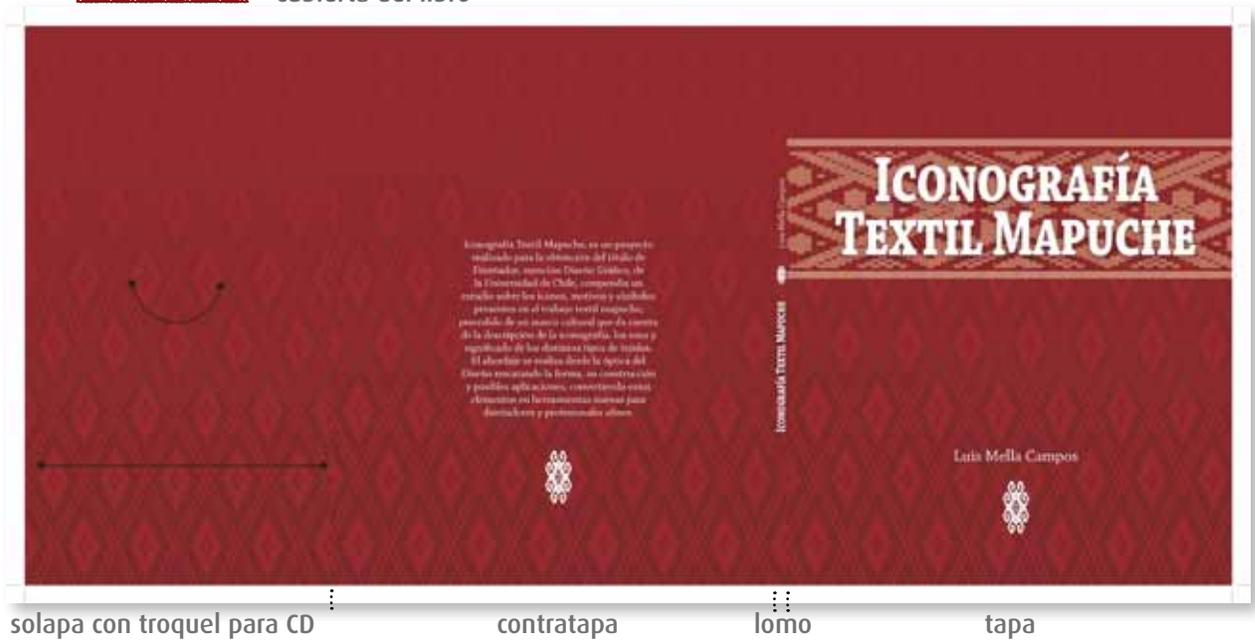
 *Choique o Avestruz*



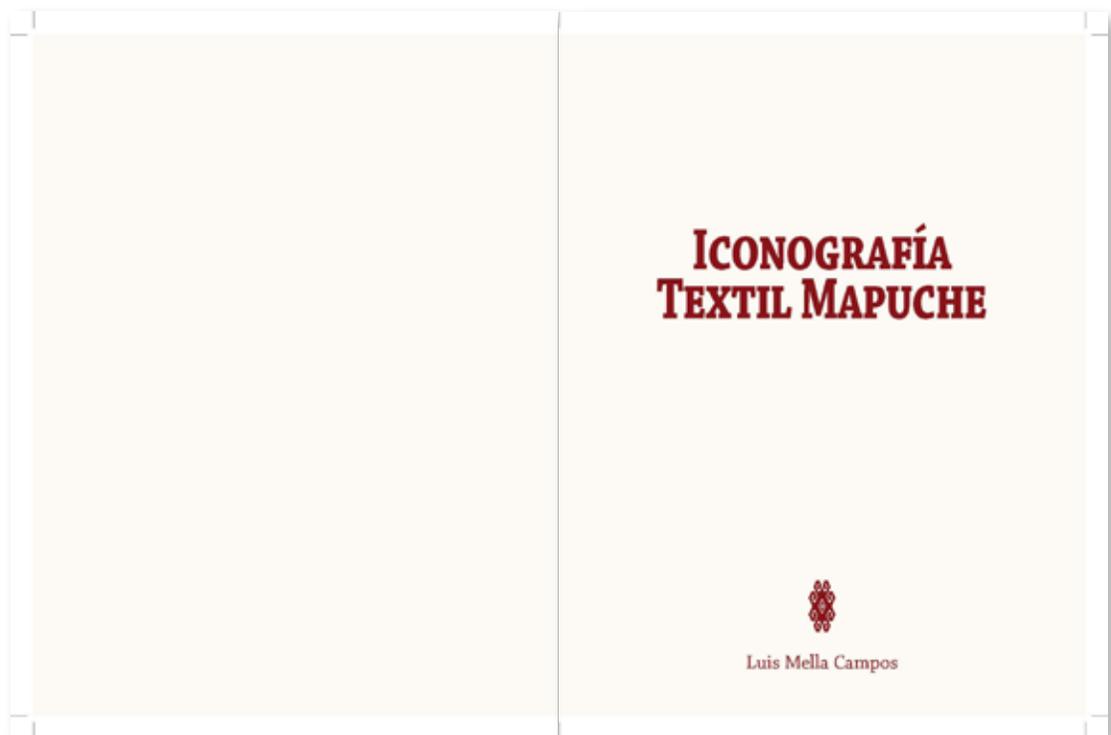
 *Llalin o araña*

PROPUESTA DE DISEÑO

Cubierta del libro



Anteportada

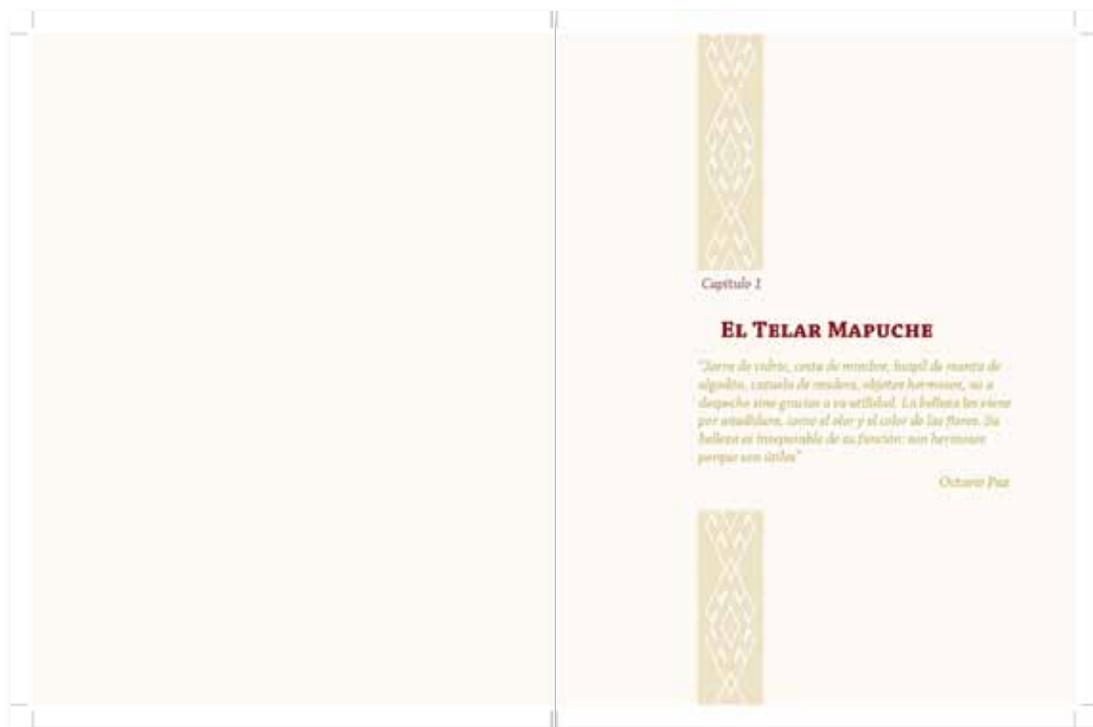


PÁGINAS TIPO

Se trabajará en torno a tres páginas tipo:

- ◇ La primera dedicada a la presentación de portadillas de capítulos.
- ◇ La segunda a la diagramación de la primera parte del libro, dedicada a los antecedentes conceptuales del contenido, el cual contendrá mayor texto.
- ◇ y finalmente una tercera página tipo para la segunda parte de los contenidos que recopila y muestra los íconos y motivos mapuches

Página tipo 1, Portadillas



Página tipo 3, preponderancia de íconos.



Propuesta gráfica Disco Compacto.



CONSIDERACIONES DE PRODUCCIÓN

Los programas a utilizar para la producción serán:

- ◇ Diagramación: Adobe InDesign CS4
- ◇ Imágenes vectoriales: Adobe Illustrator CS4
- ◇ Imágenes bitmap: Adobe Photoshop CS4

Estos software seleccionados proporcionan resultados de alta calidad, en especial en elementos vectoriales, muy utilizados en esta pieza editorial.

Los tres programas gráficos especificados, son desarrollados por la compañía Adobe, por lo tanto, entre ellos hay una máxima compatibilidad, pudiendo traspasarse archivos de uno a otro, sin dificultad.

Se considera un tiraje de 2.000 ejemplares, como una cantidad adecuada para determinar la aprobación de la publicación, y como una cantidad posible de ser impresa en offset. El tiraje, dependerá por supuesto, de la editorial que finalmente desee publicar el libro.

GESTIÓN Y DIFUSIÓN DEL PROYECTO

Al analizar la viabilidad del proyecto, se han considerado existen varios caminos para la producción concreta del proyecto, los cuales se basan, tanto en las características del mismo, como en los aspectos relacionados con el patrimonio cultural en Chile, y el contexto actual en relación al tema investigado.

ANÁLISIS DE SITUACIÓN

En relación al proyecto:

Tanto el libro como, las herramientas producidas son generados y producidos por el mismo autor del proyecto. Además en la investigación las fotografías son captadas personalmente a través del contacto con el Ballet Folklórico Antumapu, y a través de las visitas a museos y ferias artesanales, (a excepción de las reunidas de bibliografía, las cuales también son susceptible, de ser necesario, de realizar personalmente); a su vez, las ilustraciones vectoriales también son realizadas personalmente, para el diseño y la propuesta del libro. Por ello, la pieza gráfica es de la total autoría de quien la presenta, y no requiere por lo tanto, de la adquisición de permisos para publicar imágenes o transcribir textos.

Su contenido específico, la iconografía textil mapuche, es un tema que poco investigado desde la disciplina del diseño y de la comunicación visual. En relación a la tipología existente investigada, ésta se compone en su mayoría de textos de carácter antropológico y desarrollo de manuales textiles, sin la utilización de algún otro tipo de recurso como la ilustración. Por ambos motivos, la propuesta presentada es absolutamente innovadora, atractiva e interesante.

Por tratarse de un tema relacionado con el patrimonio visual de Chile, la pieza gráfica se transforma en un aporte para la preservación y difusión de nuestro patrimonio, contribuyendo con ello a conservar la memoria colectiva, y enaltecer el sentido de pertenencia e identidad nacional. Por ello, el proyecto se perfila como objeto de interés para empresas y organizaciones culturales del país, que fomenten y valoren las tradiciones populares y culturales.

Desde el punto de vista visual y gráfico, el proyecto es un aporte a la disciplina del diseño. Visual, al registrar aspectos pertenecientes a la disciplina (fotografías, íconos, símbolos, etc.) y al difundir dichos contenidos como importantes elementos comunicacionales. Gráfico, al presentar una pieza de diseño, que aporta herramientas nuevas de representación a la disciplina, de similar forma a lo que sucede en la creación de una tipografía.

En relación al tema:

Existen en nuestro país, varias entidades u organizaciones culturales interesadas en rescatar y fortalecer aspectos relacionados con las tradiciones y manifestaciones culturales del país.

Existe una preocupación por parte de las empresas y organismos gubernamentales por apoyar proyectos relacionados con la valorización del patrimonio nacional, cultural y artístico. Principalmente a través de fondos concursables y estrategias gubernamentales de apoyo, se posibilita y facilita la producción de piezas como estas.

En cuanto al diseño, existe una creciente inquietud e interés por registrar el patrimonio chileno, tanto en lo gráfico como en lo visual, dentro de las diferentes y diversas áreas de la cultura, otorgándole a esta disciplina, un papel fundamental en el desarrollo y rescate de nuestro patrimonio cultural. De esta forma se han visto recientemente una serie de alabados proyectos que abordan la temática patrimonial, como “Modesto Estupendo”, de Manuel Córdoba; “Carritos” de Erich Dreyer; “Tipografía Chilena”, etc.

En el medio editorial chileno no he visto personalmente publicación que aborde esta temática, personalmente he recorrido el stand editorial de la región de la Araucanía, en la reciente Feria del Libro y no se encuentra, algún rescate, tanto de los íconos presentes en los textiles, como también del universo simbólico del mundo mapuche. Por lo tanto, este proyecto se convierte en un libro hasta hoy, inédito en Chile.

Tomando en consideración los puntos recientemente expuestos, a continuación, se darán a conocer las posibles fuentes de apoyo y financiamiento para la futura publicación del libro.

FUENTES DE PATROCINIO Y COLABORACIÓN

Se debe tener presente que para la producción del proyecto editorial, debemos contar con el financiamiento que esto implica, el cual puede ser autofinanciado, financiado en conjunto con terceros o con fondos concursables.

Fondos Concursables

Dentro de estas alternativas presentadas se buscará, en primera instancia, un fondo concursable a través de la postulación al fondo del libro correspondiente al año 2012 (el presente año se concursaron los proyectos para el año 2011).

En la Modalidad de Apoyo a Ediciones Individuales y Colecciones: que Contempla el apoyo a la publicación de obras de valor patrimonial que rescaten y difundan la literatura nacional, así como el patrimonio cultural, histórico, iconográfico y científico del país; de obras que rescaten, registren y difundan las lenguas de pueblos originarios; libros y manuales científicos y técnicos de divulgación.

En la submodalidad de Publicación Ilustradas de Arte y Patrimonio: que Contempla el financiamiento de la edición de libros de fotografía, diseño e ilustración, que den cuenta del patrimonio y de creaciones artísticas nacionales. El cual aporta para edición Individual de formato especial: \$10.000.000 (diez millones de pesos).

Los proyectos financiados en esta modalidad, deben hacer entrega de 500 (quinientos) ejemplares de la obra al Consejo Nacional del Libro y la Lectura, para su distribución gratuita a bibliotecas y puntos de préstamo de carácter público.

Concurso Haz Tu Tesis en Cultura

Entre los fondos concursables existe también “Haz tu Tesis en Cultura”, El objetivo de Haz tu Tesis en Cultura es fomentar y difundir la investigación en el ámbito cultural a través de diversas temáticas; y en segundo lugar, incentivar la promoción y el conocimiento del patrimonio cultural chileno y sus manifestaciones artísticas.

Los autores premiados recibirán un estímulo económico como reconocimiento de su trabajo consistente en la suma de 500 mil pesos líquidos, beneficio que les será otorgado el día de la premiación del concurso 2010.

Es importante señalar que desde la primera edición del Concurso Haz Tu Tesis en Cultura en 1995 han participado 1.255 tesis, de las cuales han sido premiados 97 trabajos.

Ley de donaciones culturales

El objetivo de la ley de donaciones culturales es estimular la inversión de privados en proyectos artísticos culturales. Con un beneficio para el sector privado mediante el descuento del 50% de la donación realizada en el pago de impuestos del año siguiente. Sin existir un mínimo en la donación realizada pero si un máximo que corresponde a 14 mil Unidades tributarias mensuales (UTM). En el caso de empresas, las donaciones no pueden superar el 2% de la renta líquida imponible.

La donación puede ser no solo en recursos económicos, también se puede realizar donaciones en especies, tanto materiales como inmateriales como son la prestación de servicios.

A este beneficio pueden optar:

- ◇ Universidades o institutos profesionales, estatales o particulares, reconocidos por el Estado.
- ◇ Bibliotecas abiertas a público general y las entidades que las administran.
- ◇ Corporaciones y fundaciones sin fines de lucro, cuyo objeto sea la investigación, desarrollo y difusión de la cultura y el arte.

- ◇ Organizaciones comunitarias funcionales constituidas de acuerdo al Decreto N° 58 de 1997, cuyo objetivo sea la investigación, desarrollo y difusión del arte y la cultura.
- ◇ Bibliotecas de establecimientos que permanezcan abiertas a público, previa aprobación del Secretario Ministerial de educación correspondiente, que deberá compatibilizar los intereses de la comunidad con los del establecimiento.
- ◇ Museos estatales y municipales, así como privados que estén abiertos al público general y sean de propiedad y estén administrados por entidades o personas jurídicas sin fines de lucro.

Como entre los beneficiarios no se considera a personas naturales, es necesario postular mediante la Universidad y la Escuela de Diseño, que mediaría para recibir los recursos y liberarlos para la producción del libro.

El procedimiento para que el proyecto sea financiado por esta ley es el siguiente:

- ◇ Presentar el proyecto a la Secretaría Ejecutiva del Comité Calificador de Donaciones Culturales, en el cual debe contener:
- ◇ Descripción de las tareas y actividades a realizar.
- ◇ Una estimación en dinero que se requiere para la ejecución del proyecto.
- ◇ Una estimación de la trascendencia del proyecto para la investigación, desarrollo o difusión de la cultura y las artes.

Cabe aclarar que la aprobación del proyecto por el Comité Calificador de Donaciones no garantiza la obtención de fondos, ya esta aprobación solo garantiza que el proyecto presentado puede recibir donaciones, por lo que el paso natural es encontrar un privado que desee financiar la iniciativa acogiéndose a la Ley de Donaciones Culturales.

PATROCINIOS

Como una forma de respaldo y de apoyo a la consecución de recursos sean estos Fondart u otra alternativa, es necesario contar con algún patrocinio de una institución que respalde el proyecto, y que, si bien, no involucra el desembolso de recursos económicos por parte de la institución que entrega el apoyo. Es una demostración de confianza del patrocinante que permite conseguir otros apoyos (financieros, materiales, humanos), como también obtener formas de financiamiento para su final realización (en este caso, la publicación del libro).

Para el presente proyecto, contaría con el apoyo del Ballet Folklórico Antumapu, a través de su director, el cual en su rol de experto ha creado obras como “Mapuches”, de reconocido nivel artístico y cultural.

Otro posible patrocinador sería la Gobernación de la Provincia de Cautín, los cuales apoyan creaciones que rescaten y promuevan el patrimonio cultural de la región.

Escuela de Diseño, Universidad de Chile

Por ser un libro presentado como proyecto de título para optar al título de Diseñador, mención Diseño Gráfico se parte de una base, que tanto la Escuela de Diseño, como la institución universitaria, apoyan el proyecto desde su planteamiento y aceptación como proyecto de título, hasta su posterior publicación, después de aprobado el examen.

Fundación Chol-Chol

Organización sin fines de lucro que contribuye al desarrollo humano sostenible de cerca de 200 artesanas y artesanos mapuches del sur de Chile, a través de la comercialización sin fines de lucro de su fina artesanía y la entrega de capacidades de gestión en negocios y preservación de su identidad cultural mapuche.

Portal de las Culturas Originarias Ser indígena (www.serindigena.cl)

O.N.G. Comunidad Ser Indígena, Organización No Gubernamental de Desarrollo: Promoción de la Identidad y Diversidad Cultural

Corporación del Patrimonio Cultural de Chile

Es una entidad de carácter privado, autónoma, filantrópica y sin fines de lucro, cuyos miembros están unidos por la sola motivación de conservar, cuidar y difundir nuestro patrimonio cultural en forma responsable e independiente.

La corporación entre sus funciones está el enlazar el mundo público, guardián de nuestros tesoros patrimoniales, y el mundo privado, a través de proyectos de gran envergadura ejecutados con profesionalismo y seriedad.

Tanto los patrocinios, como los apoyos en difusión, tienen un espacio en la anteportada del libro.

POSIBLES FUENTES DE PRODUCCIÓN

Se plantean, para el proyecto, dos vías por las cuales se puede hacer real la publicación del libro: mediante editoriales, o mediante la autogestión. En una primera instancia, una vez realizada la defensa del proyecto ante la comisión; la maqueta de la pieza editorial, será presentada y postulada a editoriales que apoyarían la producción, gestión y promoción del proyecto.

Editoriales

Lom Ediciones,

Editorial donde tuve la oportunidad de realizar mi práctica profesional, hace algunos años, razón por la cual, es mi primera opción, para que evalúen mi proyecto, al tener y conocer el contacto con la editorial y sus directores.

Lom resulta también, ideal por su inclinación al desarrollo de libros de arte y fotografía, como también al rescate y valorización de nuestro patrimonio.

Ril Editores,

Por otra parte he tenido contacto personalmente con Ril editores, los cuales han manifestado estar dispuestos a evaluar este trabajo, además conocemos de cerca la experiencia de otros diseñadores de nuestra escuela que han tenido la oportunidad de publicar con Ril, como es el caso de Sol Díaz, diseñadora y amiga personal que ha publicado 2 libros de ilustración en esta editorial.

Dentro de la líneas de acción de Ril Editores, podemos destacar:

Enfocarse en la difusión de autores con voluntad de trascender la “cultura de lo desechable” y de obras que reflejen las tendencias del saber y la actualidad sin estar sujetas a modas pasajeras o a la simple contingencia.

“Nuestros libros llevan el propósito final de permanecer en el tiempo como signos del hombre y su época”.

“Si eres académico o investigador y deseas publicar una obra, nos interesa conocer tu trabajo porque RIL editores ha desarrollado un modelo exitoso de alianza con universidades e instituciones del país y del extranjero que permite producir libros de alta especificidad para público dirigido.”

PRESUPUESTO

El presupuesto es entendido como los recursos estimados, necesarios para la realización del proyecto, junto con el manejo y la utilización del tiempo, recursos y herramientas.

1.- Gastos Operativos	
Costos de diseño	\$ 2.400.000
Corrección de textos	\$ 50.000
Recursos técnicos	\$ 50.000
Material fungible	\$ 50.000
Inscripción Derecho de Autor y ISBN	\$ 10.800
	\$ 2.560.800
2.- Impresión	
Impresión publicación	\$ 7.240.000
3.- Transporte	
Viajes a terreno	\$100.000
Total 1 + 2 + 3	\$ 9.900.800

DETALLE DEL PRESUPUESTO

Los detalles de cada ítem son los siguientes:

1.- Gastos Operativos

Costos de diseño: Se consideran los costos por el diseño gráfico de la pieza editorial y la investigación sobre los temas que forman parte del contenido. El cobro involucra un valor de \$ 600.000 pesos mensuales, calculado por 4 meses.

Corrección de textos: Corresponde a la corrección ortográfica y gramatical de los textos del libro.

Recursos técnicos: Corresponde al cobro de los recursos técnicos utilizados para el proyecto (computador, impresora, scanner, cámara fotográfica) y su desgaste.

Material fungible: Corresponde al material utilizado durante la investigación y diseño del libro. Son materiales que poseen duración determinada, y que por lo tanto, deben ser renovados a través del desarrollo del proyecto: tintas, hojas, etc.

2.- Impresión

Impresión publicación: Corresponde al valor de la impresión y encuadernación de 2.000 ejemplares en Gráfica Latue, con las siguientes características: LIBROS tamaño 18.5 x 26 cms. cerrado 100 paginas impresas 4/4 en papel couche mate de 175 grs. Tapas impresas 4/0 color en papel couche mate con lacadas con reserva, con solapa y un troquelado porta CD. Encuadernación cocido al hilo y hotmelt.

3.- Transporte

Corresponde a todos los gastos en traslados para las visitas a terreno necesarios para realizar la investigación.

DIFUSIÓN

Para el libro y el proyecto como tal se espera que al ser producido bajo la etiqueta de alguna de las editoriales que presentamos, podremos aprovechar la plataforma de mercadeo que ellos ocupan, que cuentan, entre otras cosas, con la realización de presentación al público del libro en conferencias y ferias, como también la presencia en las librerías donde distribuirá la editorial.

Paralelamente se trabajará a través de la presencia en redes sociales que más se utilizan hoy en día (Facebook y twitter), que concentran gran parte de la gente interesada en el tema. De esta forma se aprovechará la plataforma de facebook, para crear la página del libro; creando presencia en la red y facilitando el acceso de gente que tenga interés en él, como para sus conocidos y amigos, potenciando la difusión del proyecto

A su vez se potenciará la presencia en otras redes sociales que se abocan más bien al ámbito profesional del diseño, un ejemplo de esto es Foro Alfa, sitio latinoamericano, que reúne ensayos y opiniones de distintos diseñadores a través de Latinoamérica y España. Dando a conocer, de esta forma, el proyecto en el círculo específico de diversos diseñadores, con cierto reconocimiento.

Las razones por las cuales se avala una estrategia en redes sociales tienen que ver con las actitudes de los usuarios en estas:

- ◇ Se unen a contenidos que son de sus interés
- ◇ Comparten contenido que les parece interesante.
- ◇ Publican e interactúan cuando el contenido les parece atractivo
- ◇ Recomiendan contenido a su red de amigos en las redes

De esta forma podemos enfocarnos en usuarios y público bastante específico, el cual nos interesa que nos conozca.

Además, dentro de las posibilidades que nos da, realizar una campaña de difusión a través de Facebook será la de producir conversación e interacción con los seguidores. Resolviendo dudas de donde encontrar el libro, por ejemplo.

CONCLUSIONES FINALES

Como visión final, una vez terminada la investigación para el desarrollo de este proyecto, evidenciamos una nueva forma de ver y valorar nuestro patrimonio y espíritu, queda en evidencia que con el tiempo se ha ido internalizando una búsqueda de referentes propios en un intento por diferenciarse en esta multiculturalidad en que actualmente vivimos. Desde aquí hemos visto como se suceden iniciativas que rescatan y dejan registro de lo que somos o de nuestras riquezas patrimoniales. Sin embargo, todavía queda mucho por hacer, mucho patrimonio que rescatar y llevar a saciar esta necesidad de pertenencia y este proyecto es un pequeño paso en este fin.

Como fue expuesto, en los antecedentes presentados, nuestro rol como diseñador, es esencial para crear y fortalecer lazos entre el conocimiento de nosotros mismos y nuestro patrimonio, oculto de los grandes medios de comunicación, pero rescatado y valorado desde esta trinchera aportando y sumando partir desde nuestro singular punto de vista. Donde a través de la formación que se nos entrega, somos capaces, no solo de producir bellas piezas gráficas, o asumir ciertos roles creativos; sino que también nos permite generar nuevas discusiones y contenidos desde la investigación, recopilación o reinterpretación de otros temas.

Desde esta formación, esta investigación, “Iconografía Textil Mapuche”, viene a aportar al panorama actual, para llegar a reconocer y valorar expresiones de nuestra cultura, reinterpretándolas y reutilizando; mientras pone en conocimiento de la masa crítica un aspecto que podríamos tener olvidado, pero que a la vista de los comentarios, sobre la idea que lo sustenta, aún encuentra una buena acogida.

Es que la cultura mapuche en nuestro país, está profundamente relacionada con el origen de nuestro pueblo y con nuestra forma de ser y ver el mundo; y mantener este patrimonio, conservando su espíritu y memoria colectiva, significa proyectar desde el pasado, en el presente y al futuro, una visión específica, más espiritual y de conexión con nuestro entorno.

Estos telares mapuches están provistos de un incalculable valor, en relación a la comunicación visual, pues a través de sus íconos, es posible realizar una mirada retrospectiva a momentos de una época, y analizar el patrimonio visual que ellos aportan.

Por esta razón concebimos el libro e íconos presentes en la “Iconografía Textil Mapuche”, como una manera de rescatar y perpetuar una parte específica del patrimonio visual de Chile, y reconstruir así, parte de lo que nos identifica como nación. La realización de este libro, pretende rememorar nuestra vida actual, llevándonos a la memoria de un pasado cultural, para muchos desconocido, y que necesita ser recuperado, protegido y reconocido, como un valioso obsequio que las generaciones pasadas dejaron como testimonio actual y viviente, en el más apreciado legado a las generaciones venideras.

BIBLIOGRAFÍA

- ◇ GODFREY, Jason. *Diseño de Catálogos y Folletos 5*. Traducido por Darío Gimenez, Barcelona, Editorial Gustavo Gill. 2008
- ◇ MASTANDREA, María. *Telar Mapuche de pié sobre la tierra manual de tejido*. Buenos Aires. Editorial Guadal. 1987.
- ◇ BHASKARAN, Lakshmi. *¿Qué es el Diseño Editorial?* Traducción de Silvia Guiu Navarro. Barcelona. Editorial Index Book. 2006
- ◇ HALL, Sean. *Esto significa esto, esto significa aquello; semiótica: guía de los signos y su significado*. Traducción Miguel Pijoan Rotgé. Barcelona. Editorial Blume. 2007
- ◇ HERRIOT Luke. *Packaging y plegado, ejemplos de ingeniería del papel listos para usar*. Traducido por Blanca Hueso. Barcelona. Editorial gustavo Gill. 2007
- ◇ GRUZMACHER, María Luisa. *Chamantos artesanía y tradición del campo chileno*.
- ◇ ALIAGA, Paulina. *Imágen viviente*. U de Chile, Escuela de Diseño, Tesis. 2006
- ◇ DREYER Herich. *Carritos parada obligada*. U de Chile, Escuela de Diseño, Tesis. 2010
- ◇ MEGE, Pedro. *Colores en la Cultura Mapuche*. Museo de Arte Precolombino
- ◇ WILSON, Angélica. *Textilería Mapuche Arte de Mujeres*. Santiago de Chile. Ediciones CEDEM, Colección Artes y Oficios N°3.
- ◇ La joyería de plata entre los mapuches. *Joyas de los Andes. Metales para los hombres, metales para los dioses*. Museo de Arte Precolombino. pags. 50-61.
- ◇ Boletín Museo de Arte Precolombino. Santiago de Chile. 1987. N°2
- ◇ La Manta del Libertador: Llegado de la expresión textil mapuche. boletín del Museo de Arte Precolombino. N°7. 1998. pp 53-65

WEB

- ◇ www.serindigena.cl/index.html
- ◇ www.cholchol.org/
- ◇ www.rileditores.cl
- ◇ www.lom.cl
- ◇ www.gobernacioncautin.gov.cl/
- ◇ www.fondosdecultura.cl
- ◇ www.grupolaserdisc.cl/

- ◇ www.memoriachilena.cl
- ◇ www.zonashumanas.com.ar
- ◇ www.consejodelacultura.cl/artesania/
- ◇ www.precolombino.cl
- ◇ www.smashingmagazine.com
- ◇ www.bluevertigo.com
- ◇ www.iconfinder.com

ANEXO

GRAFICA
Latue

Pedro Lagos 1571
Celular: 09-336 9716
Email: graficalatue@gmail.com
Santiago

COTIZACION N°122/10

Santiago **2** de **Diciembre** 20**10**

Señores: **LUIS MELLA**

Email: **l_mella@hotmail.com**

Ciudad: **SANTIAGO**

Fonc:

plazo de entrega: **15** Días hábiles

Condiciones de pago: **Contado**

Presupuesto Válido por **10** Días

Tenemos el agrado de cotizar a Ud. (s) lo siguiente:

CANTIDAD	DETALLE	V. UNIT.	TOTAL
2.000	LIBROS tamaño 18.5 x 26 cms. cerrado 100 paginas impresas 4/4 en papel couche mate de 175 grs. Tapas impresas 4/0 color en papel couche mate con lacadas con reserva, con solapa y un troquelado porta CD. encuadernacion cocido al hilo y hotmelt.	3.620.-	7.240.000.-
	Cliente entrega CD con archivos listos para CTP		
Los valores cotizados son MAS IVA			



GRAFICA Latue

Cliente