Kachif

generaciones entrelazadas

Obra de **Rosa Melinao / Angélica Cona**







Cunco, La Araucanía. Chile.

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Gobierno de Chile

Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes Fondart Regional de La Araucanía. Convocatoria 2025.





Kachif
generaciones entrelazadas

© Apablaza, Cona y Melinao, 2025.

Se autoriza la reproducción total o parcial de los contenidos de esta publicación para fines educativos, culturales y de investigación, siempre que se reconozca la autoría y se cite correctamente la fuente: Apablaza, A., Cona, A., & Melinao, R. (2025). *Kachif: generaciones entrelazadas*. Fondart Regional 2025 No se autoriza su uso con fines comerciales sin el consentimiento previo y por escrito de las autoras.

Relatos y testimonios:
Compilados a partir de conversaciones, entrevistas y encuentros realizados entre 2025 y 2026 en la comuna de Cunco.

Revisión de contenidos culturales mapuche:
Angélica Cona Huenchulaf
Rosa Melinao Manríquez

Fotografías:
Alejandra Apablaza

Agradecimientos
A todas las mujeres que compartieron su conocimiento desde los fogones, los telares y los patios de sus casas.
A las comunidades mapuche de Cunco, Región de La Araucanía. Chile
A quienes apoyaron en la logística, el cuidado y el acompañamiento del proceso.

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Gobierno de Chile

Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes Fondart Regional de La Araucanía. Convocatoria 2025.





Tejer el tiempo, entrelazar la memoria

MOTAS EN LOS CERCOS

Hay una imagen que aparece en los relatos de las tejedoras de Cunco y que resulta difícil de olvidar: la lana que no alcanza para andar eligiendo. Esa frase, pronunciada por Marta Catrilaf, resume con una economía notable la condición material desde la que se tejió —y se sigue tejiendo— el kachif en los territorios mapuche del sector de Quechurehue.

No había abundancia de materiales para tejer; tampoco había instrucciones escritas ni herramientas diseñadas para ese fin específico. Había lo que se tenía: el vellón de la oveja propia, el huso de madera heredado o fabricado con lo que había, y los dedos destinados al textil aunque nadie hubiera enseñado a contar.

Investigar el kachif como técnica textil implica asumir que el conocimiento no existe separado del lugar donde se produce. No hay kachif sin el cerco de alambres de Quechurehue, sin las ovejas que lo atravesaron, sin las niñas que recogieron las motas enredadas como si fuera un juego. Tampoco hay kachif sin el huso que convierte el vellón rústico en hebra, sin el witxal que lo recibe, sin las manos que anudan y cortan con un gesto aprendido a fuerza de mirar. Todo esto en conjunto —territorio, cuerpo, instrumento, materia prima, comunidad de mujeres— es lo que se ha llamado comunidad de práctica: un espacio donde el conocimiento no se transmite como información abstracta, sino que se adquiere por participación progresiva en las actividades del grupo. [1]El kachif es, en ese sentido preciso, un saber situado: no puede comprenderse fuera del territorio y de las relaciones que lo produjeron.

La técnica tiene un origen que no es mítico ni heroico, sino doméstico y casi casual. Según contaban las madres de Rosa Melinao y Angélica Cona, el kachif nació en los cercos donde las ovejas dejaban restos de vellón enredados en los alambres de púa. Las niñas los recogían. Los entrelazaban. Lo

que empezó como un juego fue perfeccionándose, de generación en generación, hasta convertirse en una técnica reconocible, con su propio vocabulario técnico, sus materiales específicos y su economía característica.

En este origen, la mota encontrada habla de una forma de relación con la materia que es esencialmente territorial y oportunista, en el mejor sentido de la palabra. El kachif es una respuesta creativa a lo disponible: la oveja del propio campo, la lana que sobra, el cerco como zona de encuentro entre el animal y la mano que teje. Esta lógica del aprovechamiento no desaparece con el tiempo; persiste en el modo en que las tejedoras organizan su trabajo. Verónica Cayupi recuerda haber llevado tiza del colegio para blanquear las partes amarillentas de la lana, porque antes no había blanqueadores. Marta Catrilef tendía la lana al sereno durante días enteros para que se blanqueara parejo. "El granate lo hacían con hollín del fogón." La escasez no bloqueaba la producción; la reorientaba.

Este tipo de adaptación constante entre lo que se tiene y lo que se puede hacer es constitutivo de la técnica, no un defecto de sus condiciones de producción. El kachif nunca fue una artesanía de materiales nobles ni de herramientas sofisticadas. Su densidad y su suavidad —lo que lo hace único— nace precisamente del hilado rústico que lo compone. Comprendido desde la ecología política de Escobar, el kachif es una expresión de lo que el autor llama naturaleza orgánica: una forma de conocimiento donde lo biológico y lo histórico no se separan, donde las ovejas, el clima, el agua, el cuerpo y la memoria práctica forman parte de un mismo territorio vivo. [2]No hay una naturaleza neutra como telón de fondo: la oveja, el cerco, el sereno y el fogón son actores en este proceso, tan constitutivos de la técnica como el nudo o el corte.

[1]Lave, J., & Wenger, E. (1991). Situated learning: Legitimate peripheral participation. Cambridge University Press.
[2] Escobar, A. (2025). El mundo posnatural: elementos para una ecología política antiesencialista. CLACSO.



El huso como primera herencia

Antes del telar está el huso. Antes del kachif está la hilandera.

El hilado rústico que define materialmente la técnica no puede producirse con lana industrial ni con hilo comercial. Su volumen, su textura irregular, la manera en que las fibras se enredan y compactan al ser anudadas a la urdimbre: todo eso depende de un proceso de hilado a mano, realizado en huso de madera, que conserva parte del cuerpo del vellón. Es un hilado que no busca la uniformidad sino que la resiste; que no alisa la fibra sino que la sostiene en su espesor natural. Ese hilado es el que produce, al ser cortado y emparejado con tijerones de esquila, la característica superficie densa y esponjosa que da nombre alternativo a la técnica: la mota.

Las hilanderas del sector de Cunco —Quechurehue, Leufuche, Pucochay— hilan porque es lo que se les enseñó. Una práctica que traspasa las lógicas del consumo y que las vuelve autónomas en la transformación de los materiales que las rodean: del vellón crudo al hilo, de la fibra al tejido. Esta autonomía material tiene una dimensión corporal que ninguna descripción técnica logra capturar del todo. Eva Cheuquelaf Pilquimán, de Pucochay, lo expresa con una pregunta que no es retórica:

"Si no sé hilar, ¿cómo voy a abrigar l
os pies de mis hijos?"

En esa pregunta está contenida una epistemología: el conocimiento se justifica por su capacidad de sostener la vida, no por su valor de mercado ni por su reconocimiento institucional.

La disposición corporal que exige el hilado se adquiere con el tiempo y mediante la repetición, hasta volverse habitual en el sentido más preciso de la palabra: inscrita en el cuerpo como postura, como ritmo, como memoria táctil. Eva puede hilar incluso cuando falta la luz, "porque para hilar basta con sentir la textura del hilo entre los dedos". La mano reconoce, ajusta y corrige sin necesidad de ver. Allí opera lo que Bourdieu llamó conocimiento incorporado: un saber que no se articula como proposición sino como gesto, y que por eso mismo resulta



difícil de transmitir por vía verbal y difícil de suprimir por decreto[3].

Pero sería poco riguroso —y hasta injusto— romantizar el aprendizaje del hilado como una experiencia del todo placentera. En los encuentros de hilandería realizados para la producción de Kachif: generaciones entrelazadas, los recuerdos situaban ese aprendizaje también como un deber, como una imposición que restaba a las niñas la posibilidad de jugar o de estar afuera haciendo otras cosas. Rosa Melinao lo recuerda sin rodeos:

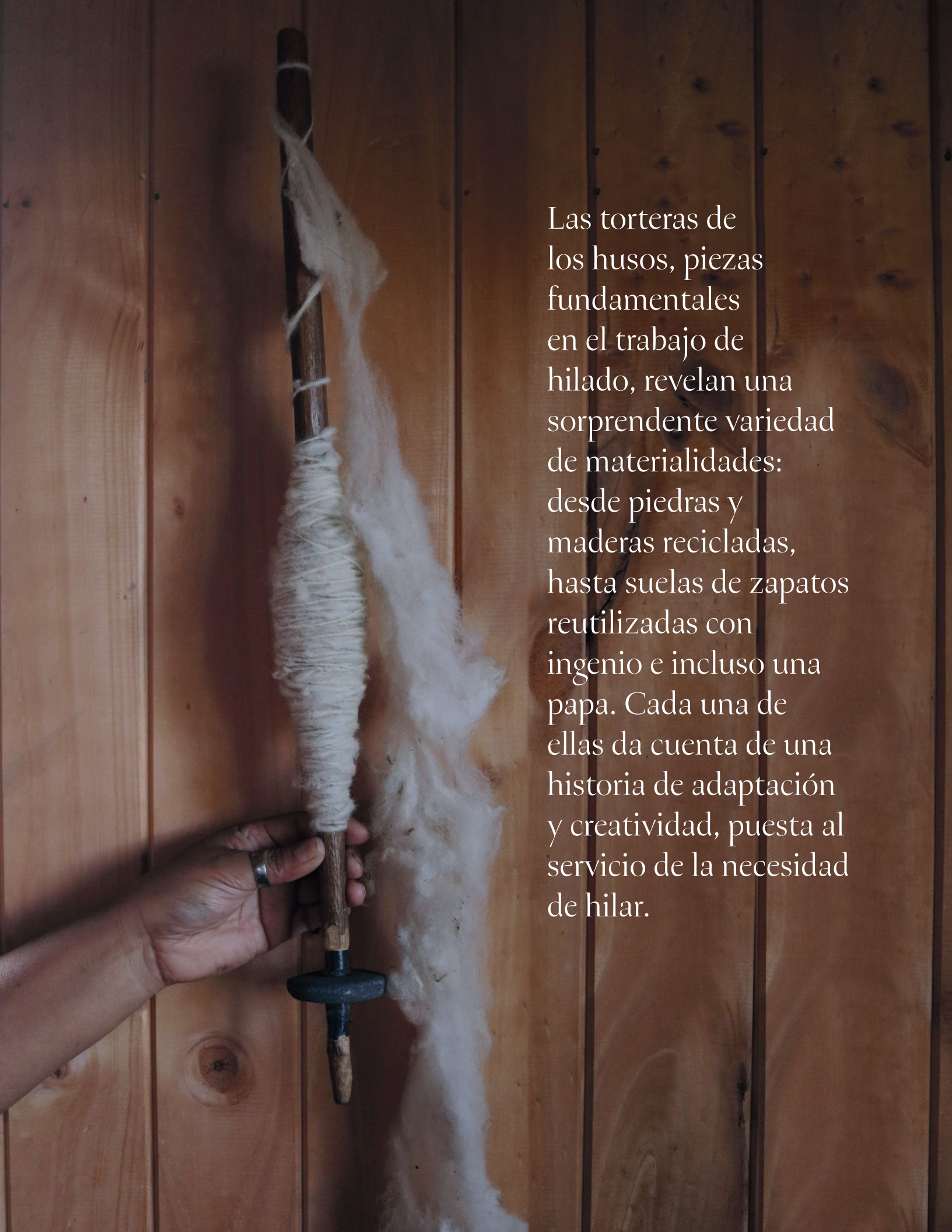
"Un día mi papá me dijo; 'Ya mi ñawe, ahí está tu ñünkün.' Él me hizo mi primer huso, era chiquitito. Por acá pocas veces se escuchaba la palabra kuliu para referirse a los husos. A mí me mandaban a hilar desde muy chica, no tenía otra alternativa."

La escena condensa una paradoja: es el padre quien fabrica el huso y quien ordena hilar; son las mujeres —madre, abuela, vecinas— quienes enseñan cómo. El huso recibido como mandato y el huso heredado como herramienta no son excluyentes; conviven en un mismo objeto que concentra obligación y pertenencia. Desde la antropología de la tecnología, los artefactos no son solo instrumentos neutros: incorporan representaciones sociales del mundo, normas de uso, jerarquías y relaciones.[4] El pequeño huso que el padre fabricó para Rosa es también un signo de pertenencia a una comunidad de práctica femenina; la misma mano que lo entrega como mandato lo inscribe en una cadena de transmisión que va mucho más atrás que él.

Las torteras de los husos —el disco que da peso y velocidad al giro— revelan, por su parte, una variedad de materialidades que hablan del mismo principio: se usa lo que hay. Piedras talladas, maderas recicladas, suelas de zapato reutilizadas con ingenio, incluso una papa. Cada una de ellas es un artefacto de adaptación; un objeto que resuelve con lo disponible la misma necesidad técnica y que, en esa resolución, guarda una historia de escasez y creatividad simultáneas.

[3]Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice* (R. Nice, Trad.). Cambridge University Press.

[4]Lemonnier, P. (1992). *Elements for an anthropology of technology. Museum of Anthropology*, University of Michigan.



Las torteras de los husos, piezas fundamentales en el trabajo de hilado, revelan una sorprendente variedad de materialidades: desde piedras y maderas recicladas, hasta suelas de zapatos reutilizadas con ingenio e incluso una papa. Cada una de ellas da cuenta de una historia de adaptación y creatividad, puesta al servicio de la necesidad de hilar.

Aprender mirando

El pequeño huso que el padre de Rosa fabricó para ella no llega solo: llega cargado de expectativa, de rol y de comunidad. Los artefactos técnicos son portadores de las representaciones sociales de quienes los producen y usan; en ese sentido, el huso hecho a mano no es solo un instrumento de producción sino un artefacto de pertenencia. [5]Recibirlo es ingresar a una comunidad de práctica; usarlo, aunque sea por obligación, es comenzar a ser parte de ella.

En la teoría del aprendizaje situado, lo que se denomina participación periférica legítima describe cómo los aprendices no aprenden porque alguien les explique, sino porque participan, desde los bordes, en las actividades de una comunidad más experta. Con el tiempo, esa participación periférica se vuelve central. El conocimiento se adquiere haciendo, mirando, corrigiendo, repitiendo.[6]

Esta descripción podría haber sido escrita observando la transmisión del kachif en Cunco. Rosa Melinao aprendió viendo trabajar a su madre, y junto a ella a Rosa Morales, su abuela paterna; Juana Cayul, madrina de su madre; Lidia Morales, comadre de su padre; Alicia Huenchulaf, madre de Angélica. No hubo clases formales ni instrucciones explícitas. Hubo un espacio doméstico donde el tejido era una actividad cotidiana visible, y niñas que crecieron dentro de ese espacio, mirando hasta que sus manos encontraron el gesto. El vínculo entre Alicia Huenchulaf y Blanca Cayupi, sostenido hasta hoy, da cuenta de que esas redes no eran solo pedagógicas: eran —y son— relaciones de confianza que el tiempo y el tejido compartido han ido consolidando.

La transmisión también circulaba horizontalmente, entre pares. Las vueltas de mano eran una forma de organización del trabajo que funcionaba como red de colaboración:

"Yo te ayudo a hacer este chañuntuko esta semana y tú me ayudas a mí después."

Rosa recuerda estas ayudas como vínculos que eran simultáneamente económicos, afectivos y técnicos. Mientras se trabajaba, se conversaba. El tejido producía objetos, pero también relaciones entre mujeres que confiaban entre sí lo suficiente como para compartir su tiempo y su esfuerzo.

Esta estructura de transmisión —observación, participación, colaboración, reciprocidad— no era aleatoria. Era el soporte invisible que sostenía la continuidad de la técnica. Y era, también, una estructura que operaba en el espacio doméstico, habitualmente relegado a lo privado y lo invisible. Uno de los efectos del orden colonial moderno fue precisamente la despolitización de ese espacio: lo doméstico fue separado de lo público, reducido a lo privado, y con ello se invisibilizó la politicidad del mundo de las mujeres. [7]El saber textil transmitido entre madres, madrinas, comadres y vecinas era también una forma de conocimiento político —en el sentido de que sostenía la reproducción de la vida— que la colonialidad relegó al silencio. Reconocer el espacio doméstico como lugar de producción epistémica es, en este sentido, un gesto decolonial.

[5]Lemonnier (1992), op. cit. [6]Lave & Wenger (1991), op. cit. [7]Segato, R. L. (2011). *Género y colonialidad; en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial.* En K. Bidaseca & V. Vázquez Laba (Comps.), *Feminismos y poscolonialidad; descolonizando el feminismo desde y en América Latina* (pp. 17–48). Ediciones Godot.













“La lana no alcanzaba para andar eligiendo, así que usábamos la que había. A veces quedaba afuera durante toda una semana, al sereno. Mientras tejía una alfombra, tenía otra lana tendida afuera, y cada día la daba vuelta para que se blanqueara parejo. Me acuerdo bien que el granate lo hacían con hollín del fogón”.

Marta Catrilaf

Tejer para la casa: economía doméstica y trabajo invisible

La mayoría de las tejedoras de kachif eran madres y dueñas de casa. Su jornada incluía la crianza de hijos, la preparación de alimentos, el cuidado de animales, las labores del campo y el trabajo doméstico en sentido amplio. Hilar y tejer dentro del hogar les permitía producir ingresos sin abandonar ese conjunto de responsabilidades. El telar estaba en la casa porque la mujer estaba en la casa.

Pero la relación entre el tejido y la economía familiar es más compleja que una simple complementariedad. En muchos casos, las mujeres aprendieron a tejer no por elección sino por imposición: era parte de las obligaciones atribuidas a la esposa, una contribución esperada a la economía del hogar. A las largas horas de trabajo —hilar de noche junto al fogón, sin luz eléctrica, con velas— se sumaba el bajo precio que pagaban los intermediarios por las piezas terminadas. La escasa valoración del trabajo femenino doméstico no era solo simbólica; tenía consecuencias materiales concretas. El trabajo no remunerado de las mujeres en el hogar ha sido históricamente una condición estructural de la acumulación capitalista: no su margen, sino su base. La hilandería y la tejedería de las mujeres de Cunco no escapan a esa lógica; forman parte de ella, aunque sus autoras la hayan habitado con autonomía y creatividad.

La comercialización del kachif seguía un circuito que comenzaba en Quechurehue, Leufuche, Pucochay y otros sectores del territorio, y terminaba en Temuco, pasando por revendedores que llegaban en tren o recorrían los sectores rurales para "ganar la compra". Rosa recuerda a un comprador conocido como el Chupallero, que a veces pagaba un precio algo mejor. La presencia de varios compradores daba cierto margen de negociación, pero el control del precio final y del destino de las piezas quedaba fuera del alcance de las tejedoras. Con frecuencia


MAPA PRESENTE
En la actualidad
Dentro de 30







eran los esposos quienes trasladaban y vendían. Las mujeres producían; los hombres negociaban. Los textiles salían del territorio sin conservar el nombre de quien había realizado el trabajo.
La desproporción entre el esfuerzo y la retribución aparece con claridad en el relato de Verónica Cayupi:

"Los hombres se desaparecían por días, se iban a Temuco cargados de tejidos. Nosotras nos demorábamos semanas en hacer un choapino, pero lo único que nos llegaba a nosotras era un kilo de azúcar y un poco de mate."

Esta frase opera como síntesis de una economía política del tejido: tiempo femenino convertido en objeto, objeto convertido en mercancía, mercancía convertida en dinero que circulaba por manos masculinas antes de llegar —en fracciones mínimas— a quienes habían producido el trabajo. Este circuito puede leerse como una expresión del patriarcado colonial moderno que no solo asignó el espacio doméstico a las mujeres, sino que capturó los frutos de ese espacio en beneficio de una economía que las excluía de la negociación. La invisibilización de los saberes producidos en ese espacio no es solo de género, sino también epistémica: el conocimiento textil de las ngürekafe de Cunco no fue reconocido como conocimiento legítimo por el orden colonial; fue clasificado como costumbre, artesanía o trabajo manual, y en esa clasificación se le negó el estatuto epistémico que habría permitido a sus autoras negociar en otros términos.

[8]Federici, S. (2004). *Caliban and the witch; Women, the body and primitive accumulation*. Autonomedia. [9]Segato (2011), op. cit. [10]Quijano, A. (2014). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Cuestiones y horizontes; de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 777–832). CLACSO. (Trabajo original publicado en 2000)







Un secreto que se pasa de mano en mano

La madre de Rosa Melinao le contó un día que hay una araña blanca, pequeña, que afloja la mano para hilar. Que cuando una la encuentra, debe tomarla con cuidado y frotársela en la palma. Que ese es un secreto de las artesanas.

Rosa lo hizo. Y cuando su nieta Luisa estuvo lista, le bajó la arañita a ella también.

"Y ahí estaba yo, bajándole la arañita a mi guagua."

Este relato condensa algo que ninguna teoría del aprendizaje puede capturar completamente: la dimensión ritual y afectiva de la transmisión del conocimiento textil. La araña no enseña a hilar; activa una disposición, establece un pacto entre el cuerpo y el hilo, inscribe a la niña en una genealogía de mujeres que hilaron antes que ella. Es un conocimiento que no se explica: se pasa.

La araña descrita por Rosa corresponde en la literatura mapuche al llalliñ kushe: espíritu protector y ngen del tejido y del hilar. [11]Su función no es puntual sino continua: se considera que fue quien ayudó a la mujer a aprender el oficio del tejido y que las protege de las fuerzas negativas que la hacen errar. La mediación no termina con el gesto inicial; el ser permanece como guardián del dominio práctico. Desde una perspectiva semiótica, la araña opera como signo que conecta pensamiento y experiencia corporal: organiza una manera particular de concebir qué es una habilidad y de qué relaciones depende su adquisición. En el modelo relacional mapuche, el límite entre la capacidad humana y la no humana es permeable: una habilidad puede atravesarlo mediante el contacto, la contigüidad, la relación. [11] En el modelo occidental, ese límite es categórico.

Lo que Rosa llama "secreto de las artesanas" funciona como código restringido: solo quienes han sido formadas en el mundo que hace significativa a esa araña pueden recibir el mensaje que esta transmite. La comunicación no es aquí informativa sino participativa; pertenecer a esa comunidad no es un requisito previo sino la condición constitutiva del signo. El término quechua llika —que designa simultáneamente 'tejido fino', 'telaraña' y 'ánimo susceptible de actividad'— evidencia que esta articulación tiene raíces transandinas: la araña y su tela integran un nodo donde materialidad, agencia y vínculo espiritual convergen en un solo significante.[14]

En el caso del kachif, lo que tiene vida social no es solo el objeto terminado —el choapino que salió hacia Temuco sin nombre— sino también los gestos, los rituales y los secretos que sostienen la práctica. [15] La arañita no vale nada en el mercado; pero sin ella —sin algo que funcione como ella— no hay hilo, no hay nudo, no hay mota. El conocimiento que circula entre las mujeres de Cunco incluye dimensiones que no aparecen en ningún registro patrimonial y que solo sobreviven si hay alguien que las reciba.

[11]Ulloa, M., & Millaqueo, A. (2025). *Diccionario de saberes de la naturaleza.* Ediciones Otro Habitar. [12]Cassirer, E. (1967). *Antropología filosófica; introducción a una filosofía de la cultura* (E. Ímaz, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1944). [13]Apablaza, A. (2026b). *Mediaciones simbólicas de la araña; cognición, comunicación y práctica en el relato de Rosa Melinao Manríquez.* Universidad Austral de Chile. [14]Moulian, R. (2022). *La impronta andina en la cultura mapuche.* Ediciones Kultrún. [15]Appadurai, A. (Ed.). (1986). *The social life of things; Commodities in cultural perspective.* Cambridge University Press.

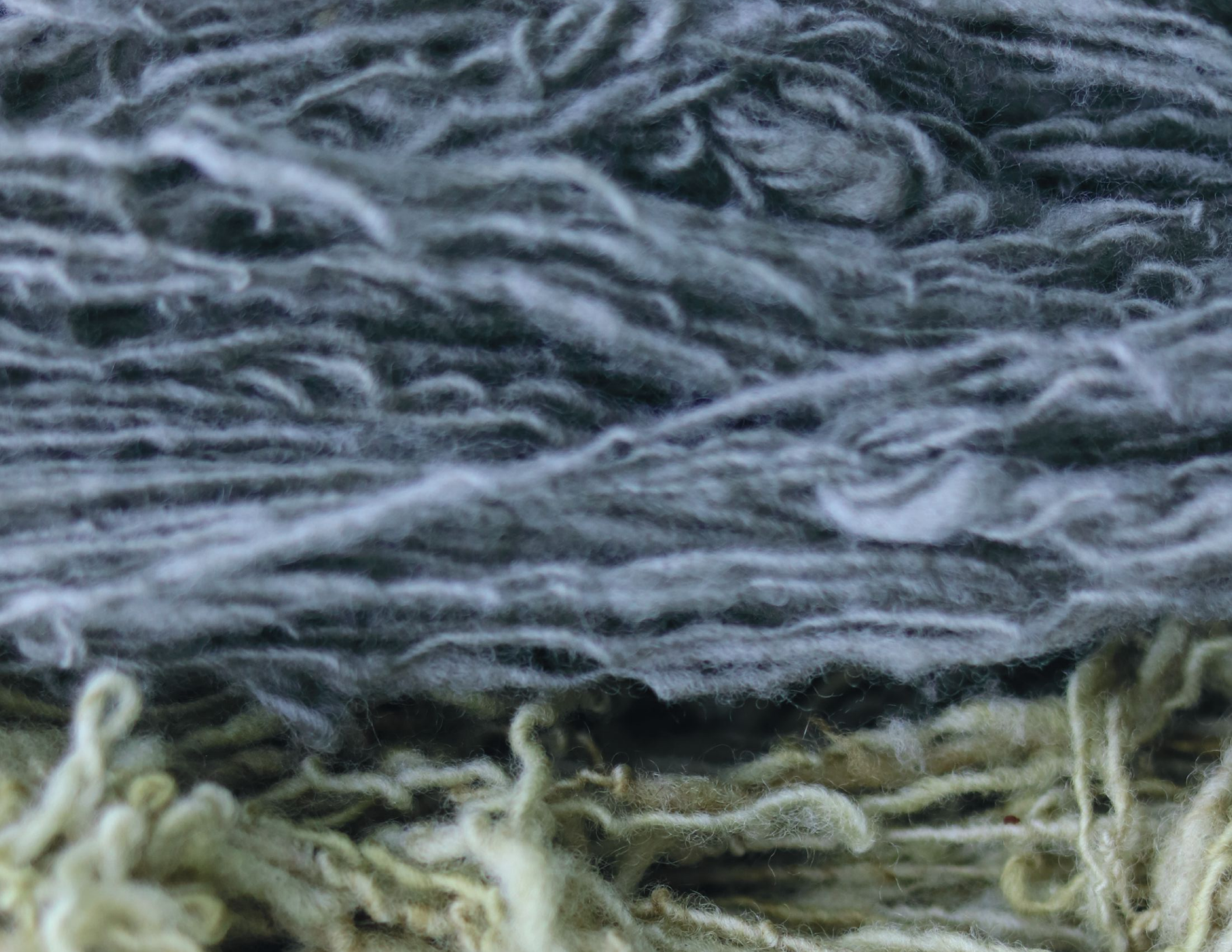

trébol



“Mi madre se me acercó un día y me dijo algo que no se me ha olvidado nunca.
—Mira —me dijo—, según los antiguos, hay una araña especial que ayuda a soltar la mano. Una arañita blanca, chiquitita... esa misma. Cuando veas una de esas, tómala con cuidado y frótatela en la mano. Hazlo cada vez que la encuentres.
Yo no lo entendí del todo, pero lo hice.
Cada vez que veo una de esas arañas blancas, me la guardo un ratito en la palma. Es como si me aflojara los dedos, como si me abriera el camino hacia el hilo. Siento que, al hacer eso, se teje un lazo invisible entre mi cuerpo y el tejido. Un pacto callado.
Con el tiempo, entendí que no era solo un gesto. Era un secreto. Así me lo repetía mi madre:
—Ese es un secreto de las artesanas.
Y yo lo guardo como tal. Porque esa pequeña arañita, tan frágil y misteriosa, es la que me recuerda que en el arte de hilar también hay magia, hay memoria... y hay conexión.
Un día estaba con mi nieta Luisa. Habíamos salido a dar una vuelta y encontramos una de esas arañitas blancas, chiquititas. Así que tomé la arañita con cuidado, como me enseñaron, y se la pasé a ella, para que la frotara en sus manitos. Como quien entrega un secreto suavecito, sin apuro, como un regalo que no se puede explicar del todo.
Y ahí estaba yo, bajándole la arañita a mi guagua.
Entonces entendí que no era solo una costumbre mía, ni de mi madre. Era un conocimiento secreto, ancestral, algo que ha pasado de generación en generación, como si fuera parte misma del arte de hilar. Un gesto pequeño, casi invisible, pero lleno de sentido. Porque, en el fondo, en ese momento no solo le estaba enseñando a tejer... le estaba diciendo que pertenece a una historia más grande, que hay hilos que vienen de muy atrás y que nos siguen uniendo”.

Rosa Melinao





“Cuando la lana quedaba un poquito amarilla, le echábamos tiza. Había unas pillerías que hacíamos, unas técnicas que aprendimos mirando. Todas crecimos viendo a nuestras mamás tejer choapinos, y era común encontrar partes amarillentas. Nosotras, que estábamos en el colegio, éramos las encargadas de llevar la tiza, porque eso ayudaba a blanquear un poco la lana, a emparejarla. Es que antes no existían los blanqueadores como ahora. Y a veces quedaba una tirita muy amarilla, pero como se hilaba de noche, no se notaba. No había luz eléctrica, solo fogón y velas”.

Verónica Cayupi



Pertenecer a Cunco

El kachif no es una técnica mapuche en general. Esta afirmación requiere precisión técnica: según Rosa Melinao, hay una diferencia entre la técnica y el textil terminado. El chañuntuko sería el objeto textil —el choapino, la alfombra, la pieza de mota— mientras que el kachif designa la técnica con la que ese objeto se produce: el sistema de anudado y corte realizado en el witxal con hilado rústico. Esta distinción importa porque es justamente la técnica —y no solo el objeto— lo que pertenece a Cunco.

Lo que hace al kachif específico de este territorio no es la forma del nudo en abstracto: técnicas de anudado y corte similares, como el nudo turco, existen en otras tradiciones textiles del mundo. Lo que lo singulariza es la materialidad particular del hilado rústico producido en huso por las hilanderas del sector —su volumen, su irregularidad, su textura— y la cadena de relaciones que hacen posible ese hilado: las ovejas del territorio, el vellón esquilado en primavera, el agua del estero para lavarlo, las manos que lo aporrean, las torteras que le dan peso al giro. Separado de esa cadena, el nudo es un procedimiento; dentro de ella, es kachif.

Esta especificidad territorial no es un accidente histórico; es constitutiva de la técnica. El hilado rústico no puede separarse de las hilanderas que lo producen ni del territorio que habitaron. Los colores naturales de la lana —el blanco y el negro de las ovejas del sector— son también colores del paisaje. Los tintes que Rosa y Angélica usan provienen de plantas que crecen en ese territorio específico: lloime, radal, además de cáscara de cebolla y betarraga. El territorio no es el fondo sobre el que ocurre la técnica; es parte de su materia.

Comprender el kachif como práctica territorial no equivale a congelarlo. La identidad étnica no puede entenderse como una esencia homogénea sino como un proceso en permanente construcción, donde la memoria cultural selecciona y reelabora tradiciones en función del presente. Las hibridaciones técnicas y materiales que las tejedoras han desarrollado a lo largo del tiempo —incorporar nuevas fibras, adaptar formatos, experimentar con escalas— no contradicen la especificidad del kachif: son parte de su historia viva. Distinguir entre preservar un objeto y sostener un conocimiento resulta entonces fundamental: lo que permanece en una tradición no siempre es la forma exacta de una pieza, sino una manera de hacer, una relación con la materia, una memoria corporal, una sensibilidad frente al territorio. La continuidad puede estar en las manos, en los gestos, en los ritmos del trabajo y en los vínculos comunitarios que la práctica activa.

Reconocer el kachif como patrimonio implica reconocer el territorio donde nació y las mujeres que lo sostuvieron. No como una curiosidad etnográfica ni como un vestigio del pasado, sino como un conocimiento vivo que pertenece a Cunco y que Cunco —a través de sus ngürekafe— sigue produciendo.

[16]González Rial, R., & Haye, A. (2015). *Alteración del concepto de etnicidad desde la experiencia de las tejedoras mapuche del sur de Chile*. Psicologia USP, 26(3), 441–452. https://doi.org/10.1590/0103-656420140065

[17]Apablaza, A. (2026c). *Artesanía tradicional; el dilema de la innovación*. Magíster en Antropología. Universidad Austral de Chile.







“Mi mamá tejía harto, siempre tenía varios encargos. La mamá de la Rosa también. Entonces se daban vueltas de mano, se ayudaban entre ellas, porque en ese tiempo todo el trabajo de la casa les quedaba encima y de los maridos poco y nada de ayuda recibían. Eran rápidas, tejían apretadito, con fuerza y con paciencia, como si cada tejido llevara también ese esfuerzo compartido.”

Angélica Cona

Lo que queda por nombrar

Rosa Melinao resume el sentido de este trabajo con una frase que es, al mismo tiempo, una descripción y una aspiración:
"Recuperar historia y cultura es como recuperar un gran tesoro."
El kachif es ese tesoro, pero no en el sentido de un objeto precioso guardado. Es un tesoro en movimiento: en el huso que gira, en el nudo que se aprieta, en la araña que pasa de una palma a otra. Lo que las tejedoras de Cunco transmitieron no fue solo una técnica; fue una forma de estar en el mundo que se construye con las manos, que se sostiene en redes de mujeres y que se ancla en un territorio concreto.
Investigar el kachif como técnica situada significa reconocer que ese saber no existe abstraído de sus condiciones de producción. Significa comprender el hilado rústico como una práctica ecológicamente situada, donde cuerpo, animal, clima y territorio forman una sola trama. Significa atender a la colonialidad que invisibilizó ese conocimiento al relegar el espacio doméstico fuera de lo político y lo epistémico. Y significa también nombrar lo que el mercado borró: el trabajo de las hilanderas que nunca firmaron sus piezas, las horas nocturnas junto al fogón, las vueltas de mano entre vecinas, los secretos que se frotan en la palma de la niña para que sus dedos sepan lo que no puede enseñarse con palabras.
El hilo que "no alcanza para andar eligiendo" es también el hilo que durante décadas sostuvo a familias enteras, que circuló por manos intermediarias sin conservar el nombre de quien lo torció, y que hoy regresa al territorio bajo el nombre de las mujeres que lo produjeron. El nudo alimentó familias enteras, sostuvo y acompañó a mujeres violentadas, llevó a hijos a la universidad y dotó de un patrimonio cultural a las mujeres de Cunco. Cada mota es un nudo entre el territorio y el cuerpo, entre las mujeres que antecedieron y las que vienen.

[18]Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture.* Routledge. Véase también Escobar (2025), op. cit. [19]Segato (2011), op. cit.; Quijano (2014), op. cit.











Nota sobre los registros y las participantes

Los relatos y testimonios que sostienen esta investigación fueron registrados entre abril de 2025 y junio de 2026, en el contexto del desarrollo de Kachif: generaciones entrelazadas. Ese proceso dio como resultado tres piezas textiles que simbolizan la experiencia vivida por las mujeres de este territorio. Todos los registros citados fueron autorizados por las artesanas, quienes participaron activamente tanto en su producción como en cada una de las instancias de difusión del proyecto.

En estas actividades participaron Marta Catrilaf, Sofía Catrilaf, Verónica Cayupi, Susana Cayupi, Eva Cheuquelaf, Sara Cheuquelaf, María Gómez, Yolanda Levillán, Felicinda Manquel, Ana Mariano, Sonia Melivilu, María Santander, María Eugenia Soto Vivallos, Soledad Ovalle Cona y Alicia Huenchulaf, además de las artesanas Rosa Melinao y Angélica Cona.



La vida social de las obras

La circulación de las obras permitió comprender que su sentido no terminó con el proceso de tejido. Al salir del espacio de creación y desplazarse por distintos lugares de exhibición, las piezas comenzaron una nueva etapa de su vida social: fueron observadas, interpretadas y vinculadas con experiencias diversas por artesanas, habitantes de las comunidades, estudiantes, docentes, autoridades, agentes culturales y público general.

La primera exposición, realizada en el Museo Antropológico de Cunco, tuvo un carácter especialmente significativo, porque permitió devolver las obras al territorio donde se originaron. Allí, los tejidos se encontraron con las mujeres que participaron en el proyecto, con sus familias y con personas que reconocieron en sus materiales, técnicas y relatos una parte de la historia local. Las obras no fueron recibidas solamente como objetos artísticos, sino como soportes de memoria capaces de activar conversaciones sobre las antiguas tejedoras, las formas de aprendizaje y la continuidad del kachif.

Posteriormente, su exhibición en el Campus Villarrica de la Pontificia Universidad Católica de Chile y en el Programa de Artesanía de la Universidad Católica de Temuco desplazó las piezas hacia espacios académicos y formativos. En estos contextos, las obras permitieron establecer diálogos entre los conocimientos de las artesanas y las discusiones sobre patrimonio, educación, antropología, creación contemporánea y transmisión de saberes. Los conversatorios ampliaron su significado, pues las piezas fueron comprendidas no solo desde sus cualidades materiales y estéticas, sino también como resultado de relaciones sociales, memorias familiares y aprendizajes construidos en la práctica.

La circulación en el Centro Cultural Ko-Panqui, en Curarrehue, y su presentación durante el Fin de Semana de los Patrimonios ampliaron nuevamente sus públicos y contextos de interpretación. Cada traslado implicó nuevos montajes, encuentros y conversaciones, mostrando que las obras podían adquirir sentidos diferentes sin perder su vínculo con las artesanas y el territorio de origen.

De este modo, las exhibiciones dieron continuidad al proceso creativo. Las obras no permanecieron como objetos cerrados o terminados, sino que entraron en relación con nuevos espacios, instituciones y personas. Su vida social se construyó mediante esos desplazamientos y encuentros, en los que el kachif fue reconocido como técnica textil, memoria compartida, expresión cultural y conocimiento vivo. La itinerancia permitió que las piezas se transformaran en mediadoras entre las artesanas y los públicos, entre el territorio y las instituciones, y entre los conocimientos heredados y las nuevas posibilidades de valoración y continuidad.