

SEGUIR EL HILO.**EL BORDADO COMO REGISTRO HISTÓRICO EN LA DÉCADA DE LOS 70 EN CHILE**

Karen Schmeisser Bustos

Resumen: Esta investigación centra su atención en el contexto que llevó al nacimiento de 7 colectivos de bordadoras y arpilleristas durante los años 70, en 5 regiones del país, y que representan el surgimiento del bordado como registro histórico en nuestra historia reciente: las Arpilleristas de Lo Hermida y Melipilla, y las Bordadoras de Lomas de Macul, Isla Negra, Lihueimo, Ninhue y Copiulemu.

El oficio textil en sus diversas manifestaciones ha sido ampliamente documentado, estudiado y discutido; sin embargo, en el contexto definido para la investigación de este proyecto, se plantea que los colectivos mencionados fueron parte de un movimiento artesanal específico en torno a la técnica del bordado, que portando diferentes mensajes, desde diferentes rincones del país y con una simultaneidad asombrosa, ha pasado desapercibido como caso de estudio.

Esta investigación no se propone ofrecer un perfil detallado de cada colectivo estudiado sino más bien, detallar el contexto histórico de su nacimiento, destacando los marcos específicos que les dieron la oportunidad de darse a conocer a gran escala, así como profundizar en los hilos que les unen, más allá de las diferencias que les separan: el gran referente, la relación histórica con el bordado, las personas que los convocaron, los materiales que utilizaron y los registros que se potenciaron.

Este proyecto fue financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, Ámbito Nacional, convocatoria 2022, del Gobierno de Chile.

Palabras Clave: bordado, arpilleras, registro, movimiento artesanal, memoria, oficio.

PRIMERA PARTE

1.

Recuerdo que en la casa de mi abuela, que con el tiempo pasó a ser casa familiar, había una chaqueta que era de mi tata Avelino, quien falleció cuando yo tenía 6 meses. No tengo ningún recuerdo de él, y esa chaqueta siempre me llamó mucho la atención. La veía colgada, impasible, testigo de un tiempo anterior al mío. No sé por qué me ponía tan nerviosa siquiera tocarla, nunca me lo prohibieron, pero sentía que era meterse con algo sagrado, como tocar una pintura colgada en un museo.

Un día me atreví. La saqué del colgador, la tomé: sentí su peso, su textura gruesa y desgastada, sus dobleces perpetuos en los codos. La vi grande y pesada, varias tallas más grande que la mía. Y con un nudito en el estómago, me la puse. Sin decirle a nadie, medio escondida, me la puse y fue la primera y única vez que el tata Avelino se hizo cuerpo para mí. A través de esa chaqueta sentí el ancho de su pecho, de su cintura; el largo de sus brazos, cuánto más abajo de mis codos se doblaban los suyos. Sentí la forma de su cuello, la curvatura de sus hombros, toqué los puños sucios que me tapaban los dedos. Esa chaqueta me regaló por un momento el torso de mi abuelo. No me podía decir su altura, pero sí me dio un pequeño atisbo a cómo se podría haber sentido su abrazo.

La tela conservó la forma de su cuerpo por años después de que la dejó de usar, y me la presentó tangible, concreta, como el regalo más inesperado y conmovedor que en este momento pueda recordar.

Me moví un poco, quizás di un par de pasos dentro de la pieza, traté de buscar su aroma pero el tiempo ya le había impregnado su propia fragancia. Me abracé, queriendo abrazar al Tata, y me emocioné. Me la saqué, la puse en el colgador y la volví a dejar en el mismo lugar del clóset de mi abuela. No le conté a nadie lo que había pasado y no volví a verla tampoco.

El poder del textil como guardián de nuestra intimidad.

Supongo que su magia viene del hecho de que nace para estar en contacto con nuestro cuerpo. Y no sólo en contacto, sino que amoldado a nuestro cuerpo.

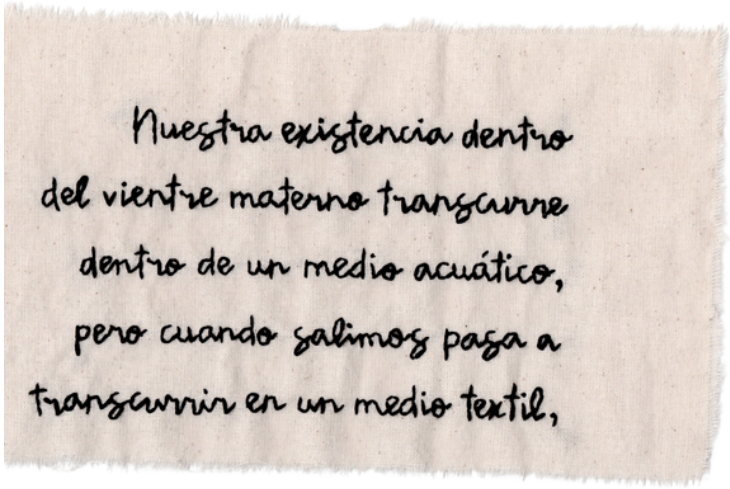
Pienso que, si tenemos suerte, saliendo del vientre materno lo primero que sentiremos después de ese medio acuático primordial en el que nos formamos, es algún tipo de tela. O quizás lo segundo, si realmente tenemos mucha suerte y lo primero que sentimos es la piel de su pecho.

Pero inevitablemente un pedazo de tela llegará a darnos la bienvenida y a brindar la primera ayuda que recibiremos para que el calor no se nos escape.

Desde esa primera tela, el textil nos conoce desnudas. Toca cada parte de nuestro cuerpo, al tiempo que le cubre o le exhibe según elijamos, sin juicios. De hecho, está en contacto permanente con todas nuestras partes, incluso con las que ni nosotras mismas vemos. La espalda o la vulva, por ejemplo.

Estamos envueltas en textiles de todo tipo desde que nacemos hasta que morimos. Y más allá de la ropa, envolvemos también las superficies que están en contacto con nosotras, como las camas y sillones. Son textiles también las cortinas que abren y cierran tanto lo que queremos ver afuera, como lo que permitimos que otras vean adentro.

Pienso en mi hijo, que con 10 meses, lo único que necesita para dormir tranquilo en una cama que no sea la nuestra es una polera con mi olor. No con mi perfume, o con el aroma del jabón o la crema que uso. No, con mi olor real. Sudor, leche y saliva mezclados: ojalá la polera que lleve usando de pijama por lo menos una semana. Me pregunto qué otra cosa, qué otro material podría guardar tanto de mí y tan fielmente, y al mismo tiempo ser tan suave al tacto, cálido, maleable, como para que él entregue su sueño en su superficie... Realmente no se me ocurre ninguno.



Nuestra existencia dentro
del vientre materno transcurre
dentro de un medio acuático,
pero cuando salimos pasa a
transcurrir en un medio textil,

que a fuerza de costumbre se hace casi invisible. No son invisibles los textiles en sí, por supuesto, pero se hace invisible la cualidad textil de casi todo lo que nos rodea. Tal como en el vientre materno no nos dábamos cuenta que estábamos flotando en el agua.

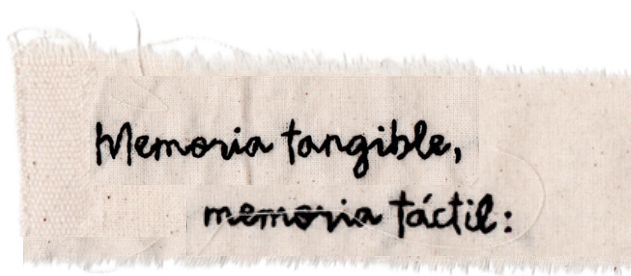
El poder del textil como guardián de memorias.

Me gusta esa expresión, “si las paredes hablaran...”, pero pienso que “si los textiles hablaran...” habría mucho más que escuchar. Las paredes contienen los cuerpos, los enmarcan, pero los textiles se amoldan y se mueven con ellos. Se impregnan de sus olores, de sus fluidos. Se ensucian, se tiñen y se destiñen con ellos.

Pienso en su potencia emocional, que para mí viene del contacto directo que tienen con nuestra piel, pero también pienso en la chaqueta de mi abuelo, que sin necesitar ese contacto ya que era una chaqueta gruesa

que seguro usaba con otras capas debajo, grabó fielmente la forma de su cuerpo.

Entonces pienso que en realidad, lo que pasa es que los textiles no sólo visten nuestros cuerpos físicos, y la potencia de su efecto no sólo se relaciona con nuestra desnudez. O quizás es que, a partir de estar en contacto con nuestro cuerpo físico, nos afectan en planos más profundos hasta hacerse imposible separarlos de las emociones individuales y colectivas que surgen en torno a su uso, en directa relación con nuestra corporalidad física, y que con el tiempo van haciéndose inherentes a sus fibras. Se quedan pegadas a ellas, como los fluidos corporales que tiñen nuestra ropa, como los olores que hacen casa ahí. Entonces, estas emociones pegadas se vuelven memoria.



recuerdos a los que podemos volver cuando los cuerpos que los conformaron ya no están aquí, como mi pijama con olor a sudor y a leche para mi hijo, como la chaqueta de mi Tata para mí.

La capa de emociones que se le añade a estos verdaderos dispositivos de emociones y memorias cuando son hechos a mano, y conocemos a quién los hizo y

conocemos la historia de cómo y por qué los hizo, puede alcanzar niveles de profundidad que sólo quien atesora esos textiles, puede dimensionar.

2.

La metáfora del tejido a telar como el acto de creación del mundo, del universo incluso, se puede encontrar en múltiples relatos de diferentes culturas (Fogliati, 2014). Los textiles resultantes del acto de tejer a telar – del acto de crear un mundo – por parte de la tejedora, las telas, se conforman entonces como una especie de territorio en potencia, que puede llegar como terreno llano, fértil, en blanco, a cada bordadora.

Me encontré hace poco con una definición que expande esta tela/tierra fértil para el bordado. En el Diccionario de la Lengua compuesto por la Real Academia, en su tomo primero del año 1726, se define Bordadora como

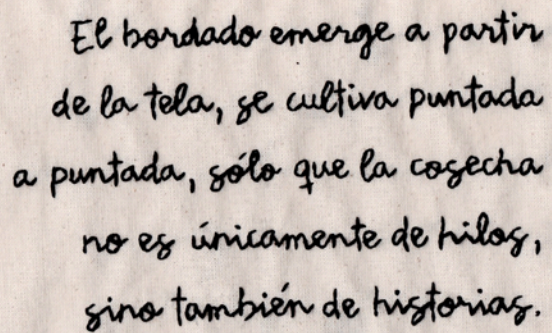
“La persona que tiene por oficio el labrar sobre la tela con aguja”.

Se me hace una definición preciosa, porque si bien “labrar”, según la misma RAE en su primera acepción actual, puede referirse a “Trabajar una materia reduciéndola al estado o forma conveniente para usarla”, casi siempre remite, casi automáticamente, al trabajo de la tierra.

Siguiendo con esa misma lógica, luego de “labrar sobre la tela con la aguja”, es decir, luego de prepararla para la siembra con ese primer agujero que abre su punta, se siembra el hilo una vez que la atraviesa su ojo, para finalmente brotar las puntadas: los trazos de hebras sobre este territorio tejido.

Dicen que cuando se logra cultivar en un lugar (según la RAE en su primera acepción, “*Dar a la tierra y a las plantas las labores necesarias para que fructifiquen*”), éste está oficialmente colonizado. Pero distante de la connotación negativa que tiene hoy, colonizar viene del latín “*colonia*”, que significa literalmente “*tierra de labradores*”. “*Colonia*” a su vez deriva de “*colonus*”, que significa “*labrador*” o “*habitante*”, y éste a su vez deriva de “*colere*”, que significa “*cultivar*” o “*habitar*” (DECEL - Diccionario Etimológico Castellano en línea, 2024).

Este imaginario textil ligado a los ciclos de la tierra y a las acciones que como raza humana hacemos respecto a ellos para nuestra subsistencia, me resuena profundamente. En esta “*tierra de labradores*”, o en esta “*tela de bordadoras*”,



El bordado emerge a partir
de la tela, se cultiva puntada
a puntada, sólo que la cosecha
no es únicamente de hilos,
sino también de historias.

3.

Corría el año 2019, puede que haya sido principios de noviembre. En una convocatoria espontánea, varias bordadoras nos juntamos en Parque Bustamante a hacer bailar las agujas. Estábamos sentadas en el pasto, creo que éramos unas 10, y de improviso se armó una mini exposición a los pies de un árbol, porque cada una había llevado no sólo el proyecto en el que estaba trabajando sino varios de los que habían nacido desde ese mítico viernes 18 de octubre.

No recuerdo el número exacto, pero eran varios. Habíamos estado bordando con rabia.

Rodeadas de carros lanza agua e interrumpidas cada cierto rato por bombas lacrimógenas, había bordados y había arpilleras. Dos expresiones de un mismo oficio, hermanadas por el ejercicio lento de la aguja y el mantra de las manos haciéndola atravesar la tela una y otra

vez, para unir, para dibujar, para escribir.

Recuerdo que bromeamos pensando en lo distintos que eran nuestros bordados a los que hacían nuestras abuelas y más aún, el contexto en que ellas bordaban y en el que estábamos en ese momento.

A partir de ese octubre en adelante, en cada calle, en cada marcha, siempre me topé con una o con varias expresiones bordadas más. Las arpilleras en especial llamaron mucho mi atención. Como gran referente histórico nacional de este oficio, fue muy impactante comprobar su vigencia en un Chile diferente al que las vio nacer. Por un lado, era sorprendente que un lenguaje textil nacido hace casi 50 años siguiera en vigor, y por otro lado, no me sorprendía para nada que habiendo nacido para denunciar, siguiera haciéndolo tan eficazmente casi 50 años después. Lamentablemente, tampoco era sorpresa que siguiera habiendo tanta necesidad de denuncia.

En un momento, llevando mi bordado y rodeada por los de otras compañeras, algunos siguiendo la posta de las arpilleras originales, sentí que una misma urgencia nos unía. Un mismo impulso que va directo a las manos, que se sienten incitadas a desahogar lo que a veces la boca no puede, o no alcanza.



La perseverancia del oficio
me conmueve

Y es desde esa emoción que nació esta investigación. Del querer saber qué hay más allá del hilo que cada una tiene enhebrado, del querer saber qué nos une a pesar de la maravilla de nuestras diferencias. Y sobre todo, del querer averiguar de dónde nos llega esta herencia, que se siente tan natural, tan orgánica.

4.

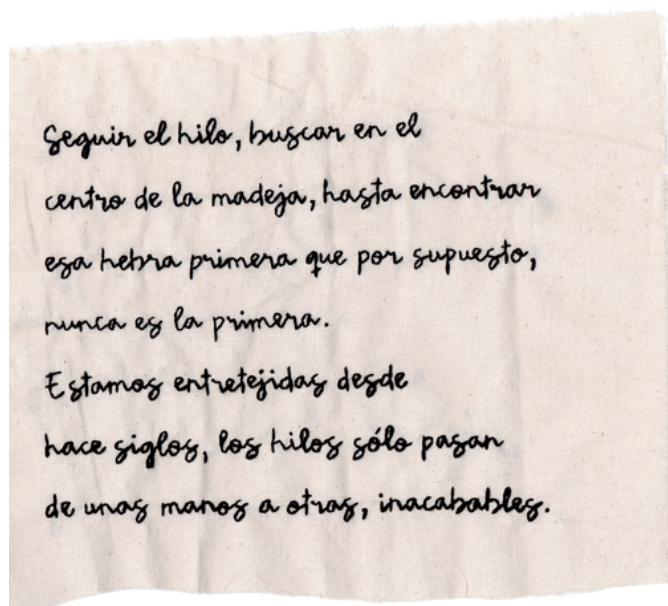
**Quiero pensar que hay
un hilo que une las diferentes
expresiones bordadas en Chile,**

estas expresiones que resguardan memoria e intimidad a lo largo del tiempo y a lo largo de su territorio. Y ese hilo tiene que ver precisamente con la forma en que se aprovecha esta maleabilidad, esta capacidad del textil de contener y traspasar la memoria y las emociones que registra. No es una capacidad exclusiva del bordado en Chile, por supuesto. Estudios contemporáneos nos permiten saber que, en muchos casos, se puede tomar el bordado como un recurso para el análisis de la historia de diferentes civilizaciones, ya que muchos aspectos sociales están representados en los textiles a través de la iconografía, los colores, las formas y las

prácticas de uso (Benavides, 2013). En otras palabras, dentro de las culturas originarias y en el ámbito de la artesanía tradicional, el bordado es uno de los medios que la humanidad ha desarrollado para archivar y comunicar información dentro de la comunidad y para la posteridad, ya que mediante los diseños se pueden codificar mensajes especialmente dirigidos para aquellos que saben cómo leerlos.

El bordado siempre comunica, pero a lo largo de la historia, ha comunicado de formas muy distintas, y muy distintos mensajes. Si bien lo que me ha cautivado desde que empecé a adentrarme en este mundo fueron precisamente estos lenguajes secretos que se entrelazan en prendas de vestir en las más diversas culturas y épocas, en lo que a esta investigación se refiere, el bordado chileno que convoca este proyecto tiene la cualidad opuesta: aquí no hay códigos que descifrar, o que traspasar para poder entender. El mensaje es literal, y no es sólo para un grupo elegido: se muestra descarnado, susurrando a veces, gritando en otras, en un idioma universal y atemporal.

5.



Esta investigación nace del querer conocer más mi oficio. Nace del querer ponerlo en valor y del querer relevar el hecho de que, si bien este es un país textil, lo es no sólo en relación al tejido, especialmente en telar que es la primera referencia que generalmente se viene a la mente, sino sobre todo en relación al bordado.

Esta investigación también nace del querer relevar la perseverancia de este oficio, manifiesta en una primera instancia en las arpilleras que insistían en denunciar desde nuevas manos, décadas después de su nacimiento, y en una segunda instancia, en todos los bordados que también hacían propio el grito de sus creadoras. Esta perseverancia hizo que me cuestionara,

**¿Cuál es el hilo que nos une
a través del tiempo, a pesar de las
diferencias en nuestras creaciones?
¿De dónde nos viene el ímpetu de
recurrir a los hilos como voz?**

Para develar posibles respuestas, me propuse buscar los primeros colectivos de bordadoras de nuestro país que bordaran no sólo como manualidad, sino como discurso.

Mi interés eran los colectivos y no bordadoras individuales, ya que fue en estos espacios de acompañamiento y complicidad, en los que se dieron las dinámicas específicas que subvirtieron la asociación entre bordado y femineidad doméstica y sumisa, tal como se vio con el movimiento de las sufragistas a principios del siglo XX, y con las mismas arpilleras creadas durante la Dictadura de Pinochet (Pérez-Bustos & Chocontá, 2018), por mencionar dos de los casos a mí parecer, más emblemáticos. Partí con estas últimas, pero lamentablemente, la gran mayoría de los colectivos nacidos en los 70 se habían ido disgregando hasta casi desaparecer, o efectivamente habían desaparecido. Esto delimitó mucho el campo de investigación disponible. Luego, en muchos casos, ya sea por abandono del oficio o por el fallecimiento de sus integrantes, sólo quedaban una o dos mujeres pertenecientes a una agrupación, que generalmente trabajaban de forma individual en sus casas, juntándose entre ellas muy esporádicamente o nunca, a pesar de seguir usando el nombre del

colectivo en actividades oficiales, como encuentros, talleres, ceremonias, entre otros. También me encontré con otros casos en los que el grupo original había desaparecido por diferentes razones y un grupo completamente nuevo, formado incluso post dictadura, había tomado su nombre.

Definé entonces que la conversación debía ser con arpilleristas de los colectivos originales que siguieran activas hasta hoy, pero, si no en la misma lógica que en los 70, en alguna similar, en tanto dinámica de trabajo colectiva y periodicidad de la creación en la actualidad. Esto delimitó aún más el campo de investigación, pero a la vez, lo abrió a otra arista. Con los criterios establecidos, empezaron a aparecer grupos inesperados que se dedicaban al bordado, que habían nacido en la misma década, que trabajaban como colectivo hasta el día de hoy, pero que no hacían arpilleras.

De a poco, fueron apareciendo las fechas aproximadas de su formación: 1969, 1971, 1972, 1973, 1974, 1977, 1978... Y de repente, un boom.

**¿Qué pasó en los 70 que se
formaron todos estos grupos
casi al mismo tiempo?**

Por más que busqué alguna explicación o genealogía de este movimiento artesanal de bordado en nuestro país, sólo encontré publicaciones que analizaban cada colectivo como caso aislado, sin ponerlos en relación y sin evidenciar esta simultaneidad

en su nacimiento que me tenía tan sorprendida. De cierta forma, no era de extrañar: quienes escribieron esas publicaciones tenían una relación directa de cercanía y cariño con las mujeres que conformaban esos colectivos, y su intención era destacar su historia y sus creaciones en específico, no hablar sobre el oficio del bordado en Chile.

El tema es que el bordado en general, como el hermano conflictivo de la familia tanto de la Artesanía como del Arte Textil, siempre ha recibido muchísima menos atención que el tejido a telar, sobre todo en nuestro país que tiene una arraigada tradición en torno a la tejeduría, y que siempre lo ha relacionado más con las manualidades y pasatiempos.

Y si bien la época en que se dio este boom coincide con el movimiento feminista que hizo pasar el bordado de la decoración al discurso, los estudios posteriores de esta nueva faceta artesanal y artística en nuestro país, hasta donde pude investigar, no fueron retroactivos en este caso. Pudo haber afectado el que la mayoría de los colectivos estudiados estaban no sólo fuera de la Región Metropolitana, sino que específicamente en sectores rurales.

Cambió entonces el foco de la investigación, ya que decidí que antes de indagar qué nos une a través del tiempo *con* ellos, primero tenía que averiguar qué les unió en sus inicios *entre* ellos.

Esta investigación entonces, centra su atención en el hilo que une a 7 colectivos de bordadoras y arpilleristas que nacieron durante la década de 70, en distintas comunas y regiones del centro y sur de Chile: **Bordadoras de Isla Negra** en la Región de Valparaíso (1969); **Arpilleristas de Lo Hermida** (1974), **Arpilleristas de Melipilla** (1977) y **Bordadoras de Lomas de Macul** (1977) en la Región Metropolitana; **Bordadoras de Lihueimo** en la Región de O'Higgins (1970 según algunas versiones, 1972 según otras); **Bordadoras de Ninhue** en la Región de Ñuble (1971) y **Bordadoras de Copiulemu** en la Región del Biobío (1974).

Los 7 colectivos investigados además, se caracterizan por seguir activos hasta el día de hoy: a pesar de mutaciones, derivaciones, separaciones y transformaciones varias, algunos incluso cuentan con la participación de algunas de sus fundadoras.

Unos pertenecen al ámbito rural, otros son netamente urbanos. Unos hacen bordado, otros hacen arpilleras. Unos muestran la vida cotidiana en el campo, otros se enfocan en denunciar los horrores de la Dictadura en la ciudad. Unos usan una sola puntada, otros dos y otros catorce.

Unos firman sus obras terminadas y otros las dejan anónimas, o indican sólo su localidad. Unos trabajan de forma colectiva, interviniendo muchas manos en una obra y dividiendo las ganancias de la venta en partes iguales, en otros cada

bordadora trabaja de forma individual y así mismo recibe su pago. Unos tienen nuevas bordadoras integrándose continuamente, otros temen su desaparición cuando sus integrantes actuales dejen de bordar.

Estas, entre otras, son las diferencias más evidentes que hay entre ellos. Por eso fue un ejercicio tan bonito el buscar más profundo para relevar los hilos que les unen, y que son tan fuertes como el deshilachado que les separa.

Esta investigación no se propone ofrecer un perfil detallado de cada colectivo pues esa es información que ya está registrada en publicaciones específicas (que se incluyen en la sección de Bibliografía). Ante esto, en la siguiente sección se detallará el contexto histórico de su nacimiento, destacando los marcos específicos que considero, les dieron la oportunidad de darse a conocer a gran escala, para continuar con los hilos que las unen en el orden en que fueron desplegándose:

**el gran referente, la relación
histórica con el bordado, las personas que
los convocaron, los materiales
que utilizaron y los registros que
se potenciaron.**

SEGUNDA PARTE

EL CONTEXTO: UN NUDO DE 3 CABOS

Defino al conjunto de estos colectivos estudiados como un **movimiento artesanal de bordado**, tomando prestado el término del mundo del arte, donde el concepto de movimiento o estilo artístico se refiere a *“una tendencia referente al arte, con una filosofía o estilo común, seguida por un grupo de artistas durante un período de tiempo, (...) siendo un fenómeno de expresión artística que manifiesta las características propias de la época en la que surge”* (Wikipedia, s.f.).

Este movimiento artesanal de bordado es brote y fruto de su tiempo. Un momento histórico en el que, a mí parecer, confluyeron tres marcos específicos que abrieron espacio a las manifestaciones que se estaban creando en su interior. Por un lado, el terreno que se estaba preparando durante la década del 60, respecto la exaltación de lo popular y a la validación del bordado como medio de expresión personal, y por otro, la crisis económica durante toda la década del 70[1].

En términos generales, el panorama mundial de la década del 60 está marcado por las repercusiones tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y el inicio de la Guerra Fría, a lo que se suma la Revolución Cubana y la Guerra de Vietnam. Estudios plantean que estos conflictos *“ejercieron una importante influencia en el sentir de los artistas latinoamericanos, que condujeron un período introspectivo, cargado de inquietudes respecto a la importancia de la Región en el contexto mundial”* (Anguita, 2022, párr. 1).

En Chile en específico, las guerras e injerencias lideradas por Estados Unidos despertaron un descontento que fue derivando en un sentimiento antimperialista, lo que encuentra en el ámbito universitario *“una reflexión entre la relación del ser y del arte en el contexto latinoamericano”* (Anguita, 2022, párr. 3). La formación universitaria tiene un giro de perspectiva y se desplaza del aula a la calle, donde *“la discusión se enfocó hacia la tradición pictórica de lo vernáculo y lo criollo*

[1] Por supuesto, la Dictadura Cívico Militar de Augusto Pinochet y las repercusiones que tuvo (y sigue teniendo) en todo orden de cosas es un contexto ineludible; sin embargo, al buscar lo que une a los colectivos, tomé en consideración que casi la mitad de ellos nacieron antes de 1973, y que en su mayoría dijeron haber decidido no tratar la Dictadura dentro de sus temáticas. Habiendo dicho esto, se da por entendido que la crisis económica que sí atravesó a todos los colectivos tiene directa relación con las políticas impuestas por las fuerzas conjuntas que desestabilizaron el país y derrocaron al presidente Salvador Allende, y más tarde por la Junta Militar.

y de cómo desde esta aproximación al territorio y su gente se podía dilucidar un nuevo sentimiento latinoamericanista” (Anguita, 2022, párr. 3). Alejandra Araya y Andrea Durán plantean que desde aquí surge “(...) una genealogía del lenguaje artístico de América Latina que se articulaba desde lo popular y desde el pueblo en las décadas de 1960 y 1970. Hacia allí y hacia allá confluyeron los esfuerzos de muchos, desde los bordes de la institucionalidad como Violeta Parra y, desde el centro de la misma, como Nemesio Antúnez, Pablo Neruda y Tomás Lago” (Araya & Durán, 2019, pág. 10).

Esta exaltación de lo popular y lo propio encontró eco en “(...) el contexto general en el que las manifestaciones que se encontraban fuera del sistema artístico comenzaron a ser de gran interés para coleccionistas, críticos y para los mismos artistas, en los albores del siglo XX, atraídos por las particulares soluciones plásticas, formales e iconográficas de quienes sin formación académica producían obras, valiéndose únicamente de su imaginación” (Quijada, 2021, párr. 7).

Las creaciones ligadas a lo propio, lo popular, y lo que está fuera de la formación y el sistema artístico ganaron momentum. Tanto, que terminaron obteniendo una categoría dentro del sistema al que supuestamente, no pertenecían.

La corriente artística caracterizada por la ingenuidad y espontaneidad de sus propuestas, el autodidactismo, los colores brillantes y contrastados, y la interpretación

libre con ausencia de perspectiva ha sido denominada Arte Ingenuo o Naïf, Arte Primitivo, y Arte Marginal o Art Brut (Wikipedia, s.f.). Las cualidades de esta corriente son vinculadas, en algunos casos, con las creaciones de los colectivos estudiados, las que en el contexto antes mencionado, fueron abriéndose paso en espacios artísticos tradicionales y espacios académicos del más alto nivel.

Sumado al interés por este tipo de creaciones, llega una validación del oficio como medio de expresión personal, separándolo de la manualidad. Durante la misma década del 60 irrumpe la tercera ola feminista reivindicando a la mujer como sujeto creativo, lo que trae como consecuencia que el término “Arte Textil” comience a consolidarse, pues se reivindica también el trabajo y los conocimientos ligados a lo textil que son tradicionalmente asociados a lo femenino (Viñao, 2019), y que por siglos fueran el único medio a través de cual las mujeres podían expresarse creativamente, en el que siempre han tenido un papel preponderante las llamadas labores de aguja (costura y bordado) por su potencial como productores de significados (Pérez-Bustos, 2019).

Silvia Viñao (2019) plantea que con la incorporación de la mujer al ámbito artístico “se produce un nuevo fenómeno: no sólo se incorporan nuevas técnicas y materiales relacionados con el papel tradicional de la mujer, sino también la visión de la propia mujer y de los procesos

propiamente femeninos vistos y representados por mujeres” (pág. 167). Creo que en los colectivos estudiados, esto se reflejó en que no sólo se exalta lo cotidiano de sus creadoras como observadoras, como veremos más adelante, sino que hay espacio para lo personal y la intimidad, las biografías y las emociones, que marcan un profundo quiebre con los patrones universales sin una carga cultural propia específica que se habían bordado y cosido hasta entonces.

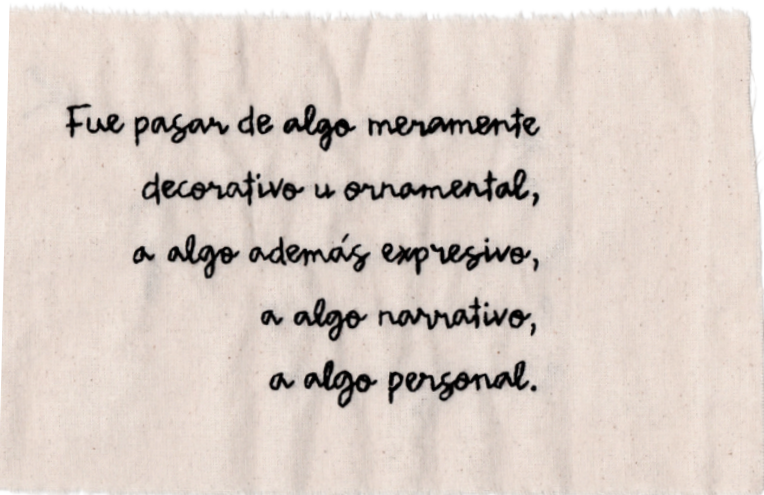
A este ambiente se suma una aguda crisis económica durante la década del 70, que hace recurrir a las herramientas que se tienen a mano para sobrevivir. Tal como veremos más adelante, la costura y el bordado han sido históricamente herramientas que las mujeres reciben, quedando a su elección usarlas o no, y en este contexto específico se convirtieron en protagonistas indiscutibles para la supervivencia de quienes optaron por ponerlas en uso.

Confluyeron así estos tres marcos en abrir una puerta para el tipo de expresión específica que se empezó a desarrollar en los colectivos estudiados, que están dispersos en cinco regiones de Chile, tanto en zonas rurales como en la capital del país. De todos ellos, bajo este contexto, paso a detallar cinco hilos que considero, les unen y hermanan, más allá incluso de las temáticas que bordan.

PRIMER HILO: LA HEBRA VIOLETA

A mí parecer Violeta Parra es el gran referente para todos los colectivos que integran esta investigación. Su obra fue especialmente significativa en términos de validar una forma de hacer y una forma de registrar a través del bordado, que fue una invitación abierta a la que muchas mujeres desde diferentes rincones de Chile, respondieron. Y es que su propuesta visual textil presentó un nuevo acercamiento al oficio, incluso para quienes lo habían practicado durante toda su vida.

Creo sinceramente que Violeta lo subvirtió todo, por lo menos en nuestro país.



Fue pasar de algo meramente
decorativo u ornamental,
a algo además expresivo,
a algo narrativo,
a algo personal.

En completa sintonía con el contexto previamente detallado, esta mujer de pueblo, proveniente de una zona rural, sin

estudios formales en las técnicas que aplicaba, logró que por primera vez, al bordado se le dotara de un valor artístico en Chile, por así decirlo, y se le liberara de la trivialidad con la que hasta entonces se habían tratado las “labores femeninas”, por lo menos para el caso específico de la exposición de 1964 en el Musée des Arts Décoratifs en París.

A pesar de encontrarme con posturas que difieren respecto del referente que significa (Manier, 2019), son muchas más las que concuerdan (Plante, 2019), y personalmente creo que su influencia es innegable en todos los colectivos estudiados. Sobre todo porque el referente que representa no es en relación a su propuesta estética, en el sentido de que no se intentó copiar lo que ella hacía, su estilo o su técnica, sino que es en relación a otros cuatro aspectos que como bordadora, propongo identificar.

El primero tiene que ver con la **simpleza técnica**, por así decirlo. Estos tapices enormes, tapicerías como les decía ella, que se exponían en espacios artísticos tradicionales, se basan en una sola puntada, la más simple de todas, y que además fue hecha con una libertad que dista mucho de las reglas del bordado más tradicional, ya que se pueden ver diferentes longitudes de la misma dentro de una misma figura (considerando que una de las señales de una puntada bien hecha es que todas sean del mismo tamaño). Todo esto es coherente con lo que ella, orgullosa, planteó muchas veces:

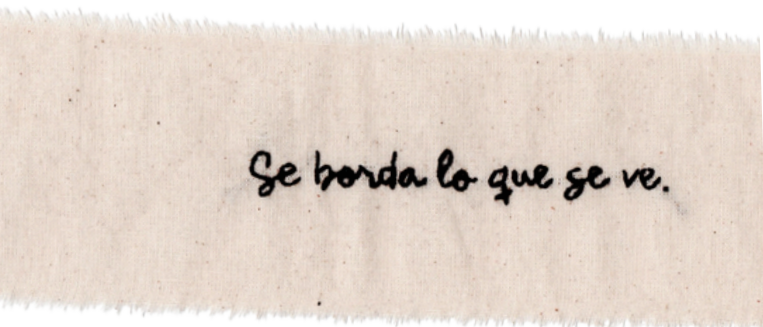
nunca aprendió a bordar, sino que hacía lo que le nacía, permitiéndole no constreñirse a las reglas, tanto del bordado tradicional como de la pintura académica.

El segundo aspecto se relaciona con la **dimensión material** de sus creaciones: telas reutilizadas de su casa como cortinas, sábanas y manteles en un inicio, tela de yute o arpillera para la creación de los tapices que llegarían al Museo del Louvre después. Así también, lanas comunes y corrientes. Un universo material que para su tiempo, se podía encontrar en casi todas las casas chilenas.

El tercer aspecto tiene que ver con que Violeta creó **un estilo en sí misma**, un estilo que no proviene de la academia ni de estudios formales, pero que eventualmente fue validado en estos espacios, aunque hasta el día de hoy no haya un consenso sobre qué apellido ponerle a su arte. Este estilo propio, al que Marco Aurelio Rodríguez (2008) se refiere como “*una deformación emocional de la realidad*” (párr. 3), hizo que fuera vinculada a los artistas visuales más consagrados de su tiempo, lo que sentó un precedente para el oficio del bordado y un reconocimiento dentro de la incipiente categoría del Arte Textil.

El cuarto aspecto tiene que ver con la relación que tiene Violeta con lo que la inspira a crear. Tal como dice Felipe Quijada, “*En la obra de Violeta Parra las fuentes populares no son ilustraciones de una*

alteridad: la relación con lo representado es simétrica” (Quijada, 2021, párr. 21). Yo interpreto esto como el sonido original en el que hace eco una de las expresiones que más se repiten en las bordadoras y arpilleristas entrevistadas:



Se borda lo que se ve.

Al final, siento que su propuesta abrió una puerta inesperada: es como si nos hubiera invitado a bordar algo nuevo, validando el oficio en su simpleza máxima (en su desprolijidad incluso), validando el uso de los materiales más humildes que se tuvieran a mano, validando la creación sin conocimientos formales y validando el plasmar los imaginarios personales en torno a lo cotidiano. Con cosas que podrían haberle jugado en contra, Violeta construyó un lenguaje y se convirtió en una referencia en sí misma.

Me atrevo a decir que el movimiento de bordado que le siguió en la década del 70, siguiendo su misma lógica pero desde sus propias interpretaciones, logró lo mismo.

SEGUNDO HILO: ECHAR MANO A LAS MANOS

Las crisis de todo tipo ponen los sentidos

en alerta, se hace más fácil ver qué herramientas tenemos a mano y también se vislumbra muy claramente cuáles son las que nos faltan. Creo que por lo menos hasta los 90, en que en la mayoría de los colegios a las niñas se les seguía enseñando a bordar de forma obligatoria, el bordado como técnica siempre fue una herramienta, de la que huir o de la que echar mano.

Las *mujeres semilla*, a quienes veremos más adelante y que son quienes formaron los colectivos estudiados, echaron mano de él. Y fue echar mano de algo tan cotidiano, en el contexto de la crisis económica en el Chile de los 70, como la lavada de ropa que dio inicio a las lavanderías, o la cocina que dio inicio a las ollas comunes. Así mismo, con esa naturalidad, el bordado dio inicio a los colectivos de arpilleristas y bordadoras.

Pero ¿Por qué se le echa mano al bordado específicamente? ¿Por qué está en el inconsciente colectivo? ¿Por qué es algo que todas conocían, algo tan natural y cercano?

No fue una decisión casual. La relación de las mujeres con el bordado, tanto en el mundo como en Chile en particular, se fue construyendo muy conscientemente y a lo largo de la historia... por hombres. Ya en la Edad Media y apoyándose en textos filosóficos de la Antigua Grecia (especialmente de Aristóteles), las mujeres eran consideradas como "*hombres imperfectos, incapaces de gobernar sus pasiones*" (Ágreda, 2020, pág. 58).

Casi como animalitos salvajes que debían ser protegidos de sí mismos, fueron recluidas en el espacio doméstico, donde se enfrentaban un nuevo peligro: la ociosidad. Ésta podría traerles “*pensamientos y deseos impropios*”, y para evitarlos, había que asegurarse de que estuvieran ocupadas, pero en algo que las mantuviera dentro de sus hogares, para lo cual las labores textiles fueron la solución perfecta (Ágreda, 2020, pág. 58).

El tejido, el bordado, la costura, no sólo las mantenían ocupadas, sino que parecían oficios hechos a medida para su “*debilidad física e intelectual*”, en contraposición a todo lo que representaba el genio artístico masculino: “[El bordado es] *Un arte doméstico y colectivo que no implicaba creatividad ni genio individual, razonamiento matemático o inspiración, cualidades propias de los artistas masculinos y de las producciones por ellos realizadas*” (Ágreda, 2020, pág. 60).

Eventualmente, en el caso específico del bordado, las mujeres de clases más altas comenzaron a incorporar materiales nobles como la seda y los hilos metálicos, lo que sumado a su cualidad meramente ornamental, hizo que este oficio fuera adquiriendo una jerarquía superior, comenzando a simbolizar no sólo domesticidad y feminidad, sino además, opulencia, y un estilo de vida aristocrático al cual aspirar (Ágreda, 2020).

Esta relación que de una u otra forma se le fue forzando a las mujeres con el bordado también llegó a Chile. Desde la Colonia, y heredando esta tradición desde Europa, la Iglesia Católica patrocinó diversos talleres, entre los que se incluían de costura, dentro de sus acciones de caridad. A partir de la década del 30 éstos tuvieron un giro, persiguiendo “*extender los principios civilizadores en las familias de los más pobres*” (Biblioteca Nacional de Chile, s.f., párr. 1): se buscaba no solo proveer las necesidades básicas de las mujeres en situación vulnerable, sino acercarlas a la fe, hacerlas madres y esposas ejemplares, y enseñarles herramientas que les permitieran un ingreso extra a sus familias sin descuidar las obligaciones del hogar. Dentro de estas herramientas, la costura tenía protagonismo, y se enseñaba con ese enfoque (Manier, 2019).

Algunos de los grupos que se formaron alrededor de estos talleres comenzaron a llamarse Centros de Madres, y a través del tiempo fueron evolucionando, de ser financiados por la Iglesia y existir sólo en la Región Metropolitana, a transformarse en la década del 60 en un programa de Estado encabezado por las primeras damas, y abriéndose para mujeres en zonas rurales y en poblaciones de todo el país (Manier, 2019).

Tras la elección de Eduardo Frei Montalva en 1964, y cobrando importancia como

promotores del cambio social por su creciente grado de politización (Biblioteca Nacional de Chile, s.f.), se creó la Central Relacionadora de Centros de Madres, CEMA, y los nuevos Centros, además de ser sistematizados y financiados por el Estado, comenzaron a establecerse en colegios, municipalidades y centros comunitarios. Su oferta consistía en diferentes clases en las que se adquirirían herramientas para crear productos que se pudieran vender, revisitando las técnicas textiles que habían sido promovidas a lo largo de la historia de estos grupos en los 35 años previos (Manier, 2019).

Para comienzos de los 70, había alrededor de 5.000 Centros de Madres a lo largo de todo Chile, los cuales ya poseían reconocimiento oficial. Durante el gobierno de Salvador Allende, estos Centros se reorganizaron en la Confederación Nacional de Centros de Madres, COCEMA, encabezada por la primera dama Hortensia Bussi, y crecieron en un número que varía entre 10.000 y 30.000 según las fuentes, con alrededor de 1.000.000 de mujeres miembros (Manier, 2019).

Con el Golpe de Estado de 1973 y posterior dictadura, tuvieron cambios drásticos en su funcionamiento. En 1974 nace la Fundación Centros de Madres – Chile, mejor conocida como CEMA – CHILE: una institución privada encabezada por la esposa del dictador, Lucía Hiriart. Sus colaboradoras eran esposas de oficiales militares y de gobierno, así como mujeres de clase alta partidarias de la Dictadura, quienes fungían

como directoras de las Centros y determinaban sus programas, que continuaron poniendo énfasis en técnicas textiles como el crochet, la costura y el tejido, aunque “predominaba un clima asistencialista, paternalista y vigilante hacia las ‘socias’, es decir, hacia las pobladoras” (Biblioteca Nacional de Chile, s.f., párr. 6).

En este contexto nacieron todos los colectivos que fueron parte de esta investigación. En un comienzo sin acceso a máquinas de coser, la costura era hecha a mano y muchas de las puntadas utilizadas son las mismas que, con y sin variaciones, se usan también en el bordado. Infiero que esto es lo que hizo del bordado algo relativamente familiar incluso para quienes sólo tenían conocimientos de costura, que era la gran mayoría de las mujeres que habían frecuentado los programas de caridad y de “formación” de la Iglesia Católica, y posteriormente de los Centros de Madres en todas sus variantes, que era el primer lugar donde las mujeres semilla iban a proponer su idea.

Sumado a esto, no hay que desmerecer la lealtad del bordado, en el sentido que las herramientas y materiales requeridos son los más básicos del mundo. A nivel doméstico puede ser realizado incluso con materiales reciclados, con herramientas usadas y heredadas de unas manos a otras. Siempre ha estado ahí ya sea como pasatiempo, o como obligación, o ambas; siempre flotando en el imaginario femenino ya sea como un peso o como un regalo.

Las mujeres semilla que veremos a continuación, lo ofrecieron como un regalo, y creo que las mujeres convocadas a ser parte de los colectivos lo recibieron como tal. Una de las razones que más pesó para esta recepción, a mí parecer, es que la invitación fue a bordar algo propio, lo que difiere de los encargos de costura, donde se cose para otras. Si bien efectivamente se bordaba con el objetivo de vender para generar ingresos económicos, en ninguno de los colectivos se menciona alguna presión o indicación de hacer algo en específico porque fuera más “vendedor”. Eventualmente, algunas mujeres mencionan que fueron dándose cuenta de qué cuadros “salían más”, pero de igual forma éstos nacieron de una investigación personal genuina que más tarde tuvo éxito en el mercado, y no de una investigación de mercado que guiara el proceso de creación.

TERCER HILO: MUJERES SEMILLA

*Para efectos de esta investigación, me remitiré sólo a las mujeres que las bordadoras nombraron y que fueron efectivamente quienes dieron el puntapié inicial en estos grupos, más allá de las transformaciones y sucesiones que a lo largo del tiempo tuvieron sus relaciones: **Carmen Benavente** en Ninhue, **María Mackenna** en Lihueimo, **Rosmarie Prim** en Copiulemu, **Leonor Sobrino** en Isla Negra, y **Mónica Aguirre** en Macul.*

*El caso de las arpilleristas es diferente. **Valetina Bone** es la creadora de los talleres de arpilleras,*

*pero debido a las dinámicas dentro de cada uno de las decenas de talleres que fueron naciendo, en los que se fue estableciendo una forma de organización propia y sus propios liderazgos, las entrevistadas no mencionaron a Valentina, y al parecer ninguna la conoció en persona. Las mujeres que ellas destacan son las que les enseñaron las técnicas y les traspasaron el oficio; este traspaso generalmente era de una a una y se hacía a medida que las mujeres iban ingresando a los talleres, por lo que hubo muchas maestras y muchas alumnas que más tarde se convirtieron en maestras de quienes ingresaron después que ellas. Es por esto que quienes nombraron no necesariamente tenían algún liderazgo especial dentro de la organización, pero sí fueron compañeras significativas para ellas: **Josefina del Valle** y **Berenice Vergara** en Melipilla, y **Teresa Muñoz** y **María Teresa Valenzuela** en dos talleres diferentes de Lo Hermida.*

El nacimiento de todos estos colectivos fue en círculos de mujeres. Creo que respondieron, como en tantas otras instancias, a un impulso casi ancestral que nos lleva a reunirnos, juntarnos, acuerparnos. Incluso a costa de resquemores por parte de sus esposos, quienes en muchos casos llegaron a intentar prohibir que se juntaran (En una entrevista realizada el 30 de marzo de 2023, Rosmarie cuenta cómo tuvo que ir a hablar directamente con algunos para convencerlos, lo que lograba gracias a su gran poder de persuasión y probablemente, también gracias al respeto que despertaba su posición social).

Sí, el nacimiento de todos estos colectivos fue

en círculos de mujeres, sin embargo, en ningún caso nació desde el interior de esos círculos. Siempre hubo una *mujer semilla* externa que llegó con una propuesta que hizo eco en ellas, algunas ya con dinámicas de reunión (como las que participaban en los Centros de Madres, que cuando existían, eran el primer lugar a donde se iba a proponer la idea), y en otros casos reuniendo a quienes quizás sólo se conocían a lo lejos como vecinas, o que no se conocían en absoluto.

En todos los casos, eso sí, el llamado fue de una mujer en mejor situación económica, que no es indiferente a los dolores y preocupaciones de quienes no están en la misma posición. Las mujeres semilla no estaban viviendo lo mismo que las mujeres que convocaron, a pesar de vivir en el mismo territorio o pasar largos períodos en él (en casas vacacionales o casas familiares) como es el caso de Leonor, Rosmarie, Carmen y María. Valentina y Mónica, por otro lado, sólo iban de visita a hacer clases de bordado y a supervisar el funcionamiento del colectivo.

Vale destacar que el término de mujer semilla refiere a la mujer que no sólo tiene la idea y da el impulso inicial para formar el grupo, sino que además hace un comprometido acompañamiento que en la mayoría de los casos duró por años, con la notable excepción de Rosmarie Prim, quien sigue a la cabeza de las Bordadoras de Copiulemu hasta el día de hoy (2024).

Sin embargo, en las dos vertientes del oficio

a las que refiere esta investigación – bordado estilo crewel o lanigrafía, y arpilleras –, hay una mujer semilla original, por así decirlo: **Leonor Sobrino**, quien fundó el colectivo de las Bordadoras de Isla Negra en 1969, y **Valentina Bone**, quien creó el primer taller de arpilleras en la Vicaría de la Solidaridad en 1974. A partir de ellas y del referente que construyen, se inspiran y nacen los demás colectivos.

En todos los casos, se menciona que la motivación principal de estas *mujeres semilla* era entregar herramientas que les permitieran generar ingresos de forma independiente, en medio de una crisis económica que hacía tambalear la economía familiar, no sólo por la falta de trabajo sino además, en muchos casos, por la persecución política y desaparición forzada que sufrieron integrantes de sus familias, lo que impactó especialmente a las mujeres dueñas de casa ya que no contaban con experiencia laboral ni tiempo para buscar un trabajo compatible con las labores de cuidado que desempeñaban.

A mí parecer, lo más trascendental que plantaron las *mujeres semilla* con su presencia, en términos de establecer un hilo central que unifica a estos colectivos como un movimiento artesanal, es el

**no intentar ajustar la creatividad
de las bordadoras que convocaron
a un canon académico, a exigencias
de las bellas artes.**

Porque también lo que se repite, es el incentivo

para que cada bordadora se apoderara del proceso completo sin copiar nada: el dibujo y diseño general, la elección de los colores, el bordado, sin necesidad de tener experiencia en ninguna de esas áreas. Esto llevó a un empoderamiento creativo de las integrantes de estos colectivos, que hace que cada una de las piezas producidas sean únicas, ya que cada una resolvió a su manera lo que no aprendió en escuelas de arte.

Estas indicaciones, que hacen diferente cada bordado dentro de cada colectivo y que los diferencia entre ellos también, son las mismas que los unen como parte de un mismo fenómeno, gracias a la propuesta de Leonor Sobrino y Valentina Bone. Estas indicaciones son las que también seguirán, cada una a su manera, las mujeres semilla de los colectivos que fueron naciendo después.

En el caso específico de las arpilleras, se suma un tercer nivel en la intencionalidad de las mujeres semillas al momento de convocar a bordar, y que se suma a la generación de ingresos y al empoderamiento creativo, que tiene que ver con la dimensión terapéutica que Valentina propiciaba con la propuesta de taller que se le ocurrió (Anich, 2019), y que alcanzan de forma muy orgánica tanto los círculos de mujeres como los oficios manuales.

Si bien en estos colectivos se buscaba crear un espacio de catarsis y contención para las mujeres que acudían a la Vicaría de la Solidaridad buscando ayuda para encontrar a sus familiares desaparecidos y desaparecidas, me atrevería a decir que para

todos los colectivos estudiados se abrió la misma puerta: más allá de las diferentes vivencias dentro del mismo contexto histórico de la Dictadura Cívico Militar chilena, e incluso más allá de las diferentes temáticas que se abordan en sus creaciones, todas las integrantes manifiestan que ser parte de estos colectivos les da un sentido de pertenencia, un lugar donde desahogar su cotidiano en un espacio seguro, y en el que se van construyendo complicidades y acompañamientos que, en muchos casos, resultan en amistades para toda la vida.

CUARTO HILO: UN ASUNTO DE GÉNERO

Todos los colectivos estudiados comparten el mismo territorio en potencia, la misma tela base que recibe a la aguja que la va labrando, puntada a puntada. En sus comienzos y como era natural desde hace varias décadas, se recurrió al siempre confiable saco de harina. Éste era parte del cotidiano en un país que incluye el pan en prácticamente todas las comidas del día: sacia el hambre, aporta carbohidratos, es de fácil almacenamiento y conservación, y además su precio es bajo. Un alimento leal en cualquier situación económica. Si a eso sumamos que en esos mismos sacos también se vendía el azúcar y las lentejas, podemos concluir que era una tela muy fácil de encontrar en casa o de conseguir fácilmente y gratis, o casi gratis, con vecinas o en ferias y mercados.

Los sacos de harina son de una tela de algodón

de tejido muy apretado, a los que se les descubrió la posibilidad de reutilización al poco tiempo de ser estrenados. Antes ésta venía en barriles de madera, pero al cambiar el formato, esta tela, de alta resistencia y durabilidad, gruesa y a la vez liviana, se puso al alcance de mujeres que en momentos de crisis en los que el vestuario era un lujo, recurrieron a la costura (que como ya vimos, era una herramienta generalizada) para transformarla tanto en ropa para la familia, como en paños de cocina, cortinas y sábanas, entre otras.

No era la primera vez que telas destinadas a alimentos terminaban vistiendo personas y hogares. En ámbitos más rurales ya se hacía lo mismo con la arpillera (Navarro, 2022), tela con la que se confeccionaban los sacos para transportar papas. Sin embargo con una trama más abierta y muy áspera al tacto, debe haber sido rápidamente reemplazada por los sacos de harina cuando se pudiera.

En Estados Unidos, de donde se pueden obtener la mayor cantidad de registros online, tras la Gran Depresión y durante toda la década de los 30, la ropa también era un lujo. Y no solo la ropa, sino las telas en general, por lo que también escaseaban los pañales y los juguetes, así como otros textiles necesarios en las distintas áreas del hogar. La solución entonces fue cortar y unir los sacos de harina para crear todo lo que era imposible de comprar ya hecho (Contreras, 2020).

Los registros van desde unas especies de túnicas unisex, la versión más simple en la

que al saco original se le suman tres aperturas (para los brazos y la cabeza), a vestidos que si no fuese por la sencillez de la tela, serían de alta costura. Al ver que esta práctica comenzaba a hacerse más masiva, las empresas harineras vieron una oportunidad. Comenzaron a añadir colores y diseños de estampados a los sacos, para hacerlos más atractivos, lo que resultó en un rotundo éxito comercial. Las mujeres, costureras más y menos experimentadas, empezaron a elegir los sacos no por la marca, sino por los diseños que más les atraían para lo que iban a confeccionar con ellos. Viendo esto, el siguiente paso fue incluir patrones pre dibujados de juguetes y prendas de vestir, e incluso fueron más allá: al ver que no se usaba la parte donde venía el logo, las empresas optaron por incluirlo, junto a otros textos informativos, en etiquetas de papel que se podían remover fácilmente, o con una tinta especial que salía con agua, y así se podía usar la tela en su totalidad (Navarro, 2022).

Incluso Walt Disney colaboró con una marca para comercializar sacos estampados con ilustraciones de Alicia en el País de las Maravillas (Ibáñez, 2020), y se organizaron concursos de diseño de prendas confeccionadas con sacos de harina (Navarro, 2022).

En Chile no se llegó a este nivel, pero eso no impidió que se reutilizara esta tela de todas las formas necesarias, incluso a lo largo de la década del 70. En La Unión, Región de Los Ríos, aún se recuerdan las sábanas que tenían una T y una G, así como también los paños de cocina e incluso la ropa interior, ya que se elaboraban con sacos de harina del

Molino Teófilo Grob. Por su parte, en el Repositorio de Datos de la Universidad de Chile se puede encontrar el registro de una pantaleta hecha con sacos de harina, en la que se evidencia otra muestra de la creatividad y dedicación que se le daba a estas prendas: la aplicación de una cinta de encaje, que en ocasiones también podía ser bordada a mano o tejida a crochet (Laboratorio Etnografía (Antropología), 2019). En el sur de Chile, un ejemplo claro y de larga data es la sábana de saco harinero, que luego comenzó a ser tejida en telar quelgwo, denominándose *sabanilla*. El *punto saco* que también es parte de la tradición textil, viene de la estructura del saco harinero tradicional: dos hilos en la urdimbre, tramado también con dos hilos (Loayza, 2017).

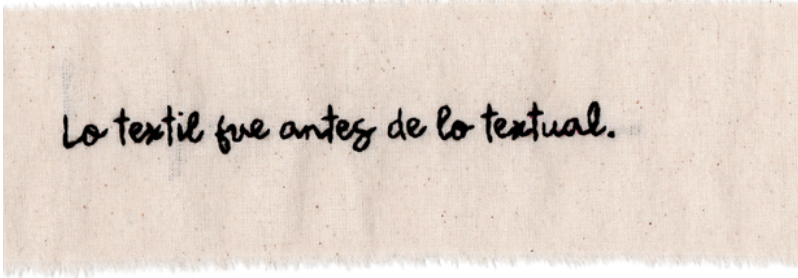
En este contexto, no es de extrañar que las *mujeres semilla*, considerando la precaria situación económica de las bordadoras que estaban convocando, recurrieran a esta tela fiel y de bajo precio para brindarle tierra fértil a las miradas y los registros que cada integrante de los colectivos estudiados creó en sus inicios, y siguen creando hasta hoy. Era una tela, además, que fácilmente podían conseguir ellas mismas sin tener a las mujeres semilla de intermediarias, lo que también les daba autonomía para seguir creando.

Su tamaño fue fijando los diversos formatos de los bordados, siendo por ejemplo uno de los más utilizados hasta el día de hoy el de 35x45 centímetros, que corresponde a un saco abierto y dividido en 6 partes iguales.

Eventualmente los sacos de tela fueron reemplazados por papel y plástico para el transporte de la harina, al tiempo que la adquisición de prendas hechas, así como la variedad de las mismas, se fue haciendo cada vez más accesible, con lo que la tradición del saco de harina se fue perdiendo.

En su reemplazo y hasta el día de hoy, llegó la tela Osnaburgo, que es 100% algodón, ofrece alta resistencia y durabilidad al ser gruesa y a la vez liviana, y sobre todo, también es económica. A excepción de las Bordadoras de Lomas de Macul, que en su evolución encontraron en la tela de tapicería de sillones un lienzo que funciona mejor para sus creaciones, y los distintos colectivos de Arpilleristas que ahora pueden escoger entre muchísima más variedad de telas para usar de base, el saco de harina y el osnaburgo son géneros que las unen de formas simbólicas y prácticas, tanto al contexto que las vio nacer como entre ellas.

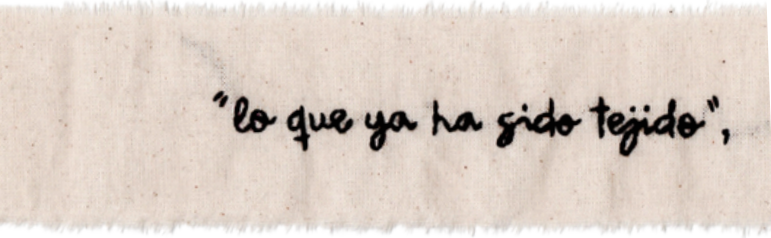
QUINTO HILO: CON UN HILO DE VOZ



Lo textil fue antes de lo textual.

Hasta hace poco me pasaba que, al pensar en la relación entre estas dos palabras, y sabiendo que ambas derivan del latín *texere*

que significa literalmente tejer, me las imaginaba como una especie de hermanas mellizas, nacidas al mismo tiempo. Sin embargo, la traducción propuesta por el Museo Textil de Oaxaca de *textus*, de donde deriva la palabra *texto*, que es el participio pasado de *texere*, como



"lo que ya ha sido tejido",

me plantea y me reafirma que lo textil, como soporte narrativo, fue antes que lo textual (Casillas, 2022).

En los textiles se escribía, y se sigue escribiendo: el tema es que no todas los sabemos leer. Por los hilos de diferentes culturas han pasado muchos secretos e historias que, según el conquistador de turno, debían ser acalladas, enterradas y olvidadas. Pero, tal como sabiamente acuñó el Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala, *"Los textiles son los libros que la colonia no pudo quemar"* (AFEDES, Asociación Femenina para el Desarrollo de Sacatepéquez, 2020). Entre urdimbres, tramas y puntos, estos registros se preservaron a vista y paciencia de todo mundo, alzándose cómplices de la resistencia histórica al mandato del silencio y del olvido.

El soporte textil que prevalece en esta noble misión es el tejido, que *"(...) no se hacía sólo para producir una prenda, sino para dar o*

descubrir un sentido. El dibujo, patrón o diseño que adornaba lo tejido, tenía un simbolismo que la mayoría de los habitantes podía leer. Las grecas no eran sólo grecas, los giros no eran sólo imaginaciones puestas en la tela. Significaban. El contenido que esos dibujos le daban tanto al que veía la prenda como al que la portaba, era un recordatorio permanente de su conexión con los dioses y la naturaleza" (Nieto, 2015, pág. 77-78). Sin embargo ha habido ha habido casos en los que el bordado se suma, como una capa agregada de valor y de sentido. Uno de los ejemplos más notables, es el del pueblo Hmong. Este pueblo *"(...) traspasó el uso del bordado para ilustrar y utilizó la técnica como medio para mantener sus tradiciones. Este pueblo que era nómada se desplazaba en la zona montañosa al sur de Asia, actualmente en su mayoría viven en China y el sudeste asiático (Laos, Vietnam y Birmania). En sus primeros desplazamientos por China se les prohibió utilizar cualquiera de [las lenguas chinas]. Frente a esta prohibición que los condenaba a desaparecer como colectivo, ya que no tenían localización geográfica permanente ni lenguas propias, las mujeres decidieron apelar a sus tradiciones y modificar ligeramente el bordado en sus faldas. Ellas captaron el poder comunicacional de la técnica y suplantaron lo hasta entonces exclusivamente ornamental con un nuevo objetivo comunicacional. Dentro de los intrincados patrones ancestrales escondían mensajes con símbolos, los que sólo eran comprendidos por los integrantes de su comunidad; esta fue una de las formas que encontraron de mantener vivas sus tradiciones"* (Assandri & Celio, 2015, pág. 14).

En la actualidad, el pueblo Hmong es famoso por su elaborada indumentaria tradicional y

por haber preservado las técnicas de artesanía textil necesarias para su confección, que abarcan no sólo el bordado sino también otras fases del proceso, como cultivo e hilado del algodón, teñido, tejido a telar y confección de faldas, que se caracterizan por pequeños plisados y por estar cubiertas por bordados de colores (Torimaru, 2008).

**Este poder comunicacional
del oficio del bordado me fascina.**

Como mencioné anteriormente, es una de las cosas que en primera instancia me sedujo al acercarme a los textiles tradicionales. Sin embargo, lo que une a los colectivos estudiados en distintas regiones de Chile plantea un acercamiento diferente a este poder comunicacional, como lo resume bellamente Martha J. Manier:

**lo que aquí se borda
son historias que en vez de estar
escondidas bajo las puntadas,
yacen sobre la superficie de la tela**
(Manier, 2019, pág. 3).

Hago hincapié en esta cita no sólo por lo bellamente que está escrita, sino porque reafirma una palabra clave: las historias. En el bordado como código, el espacio es de los símbolos y sus significados a descifrar. En el bordado chileno de los 70, el espacio es de las historias, contadas de tal forma que facilitan su interpretación incluso sin hablar el mismo idioma que la bordadora, sin vivir en su misma época.

Aun teniendo diferencias sustanciales en

relación a las temáticas que abordan, todos los bordados nacidos en los colectivos estudiados tienen

**la intención de contar lo que
la bordadora veía, vivenciaba
o atestiguaba de su tiempo.**

Esto no necesariamente lo diferencia de muchos bordados tradicionales de las más diversas comunidades del mundo, pero hay un factor que sí: el bordado en Chile no tiene nada que esconder. Este movimiento artesanal se fundó gracias a mujeres que querían que todo el mundo, incluso fuera de su comunidad y de su país, entendiera lo que están contando.

Esto tiene dos aristas que hacen más singular la propuesta visual. En primer lugar, los bordados y arpilleras reflejan una **identidad territorial** muy particular ya que de uno u otro modo se quiere dar a entender dónde sucedió lo que se está viendo: esto se manifiesta de forma evidente con la integración de elementos que identifican el lugar donde nacieron, como la Cordillera de los Andes, que aparece de manera transversal en todos los colectivos y revela que lo que se muestra sucede en Chile, así como con la opción de algunos colectivos de incluir el nombre del lugar de origen a modo de firma, ya sea por sí solo o junto al nombre de la bordadora, por mencionar sólo dos ejemplos. Y en segundo lugar, hay una especie de **enaltecimiento de lo cotidiano** que me parece muy interesante. No se pretende mostrar algo que no pertenezca a este ámbito, por lo que es el día a día de las

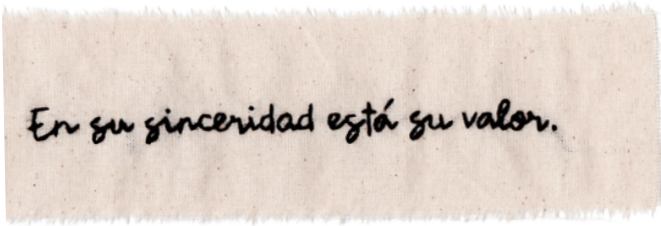
bordadoras y arpilleristas lo que sale a mostrarse al mundo, y cobra un valor que ellas no imaginaban que podía tener. Muchas aún hoy muestran sorpresa porque haya personas interesadas en comprar estos registros de su vida diaria.

Estas dos aristas están en sintonía con el empoderamiento creativo de quienes hacen parte de los colectivos estudiados, que se mencionó en hilos anteriores. Solo que la creatividad aquí no se relaciona con inventar o disfrazar cosas, sino en el cómo solucionan visualmente el mostrar la realidad de cada una: son sus vidas cotidianas y sus territorios, inmortalizados con hilos en sus obras, los que salen a Chile y el extranjero, y se llegan a exponer en diferentes museos y galerías de arte del mundo.

Y para mí, lo más valioso de este movimiento artesanal es precisamente, que no es metafórico. No hay nada que descifrar, no hay un mensaje oculto, no se dice una cosa por otra. Está todo ahí, descarnado, a vista y paciencia de todo el mundo.

No hay metáforas, sino más bien atajos en lo que se quiere mostrar.

Los atajos atropellan la perspectiva, pasan a llevar las proporciones, le faltan el respeto a la composición, pero dicen las cosas como son. Y son los atajos que se toman, para llegar a mostrar lo que se quiere mostrar, el sello que lo distingue.



En su sinceridad está su valor.

En el decir de las bordadoras, esto es lo que quiero decir, estas son las herramientas con las que cuento y así lo bajo desde la conceptualización de mi mirada al plano concreto de lo textil, para que otras vean lo que yo veo.

Tal es la necesidad de que la lectura del mensaje sea textual, que en el caso de algunas arpilleras se llegó a incluir un pequeño bolsillo, donde iba un papel en el que la arpillerista explicaba de puño y letra la imagen, por si alguien llegaba a no entenderla.

El mensaje es literal porque el mensaje es la imagen bordada. No algo que la imagen esconde, disimula o enmascara, sino lo que la imagen refleja. Quizás no porque así lo haya visto la bordadora directamente, pero sí porque así lo pudo contar, transmitir, y preservar con los medios, herramientas y sobre todo, con la creatividad que tenía.

TERMINACIONES

La relación entre el bordado y el ideal femenino predominante en el siglo XX es algo que se daba completamente por sentado. La imagen de una mujer sola en la sala de su casa, con el bastidor en una mano y la aguja enhebrada en la otra, no sólo era símbolo de opulencia sino además, y sobre todo, de obediencia (Pérez-Bustos & Chocontá, 2018). La Revolución Industrial marcó un antes y un después en todo orden de cosas, especialmente en términos de encasillamiento de roles en la sociedad, y al bordado como actividad ligada a las mujeres no le fue indiferente. Mientras los grandes avances tecnológicos se reservaron para los hombres, las labores que no requerían equipamiento, como los cuidados y las relacionadas con lo textil, se relegaron a ellas. Así se fue configurando una dualidad “antagónica y asimétrica” entre lo público y lo privado y a su vez, entre lo profesional y lo doméstico (Ruiz, 2018, pág. 145). Por supuesto, los segundos respectivamente, eran los únicos espacios que estaban reservados para el sexo femenino.

Esta dualidad se instauró incluso en el mundo del arte, marcando una diferenciación entre artista y artesano. El primero, es el único capaz de hacer arte y su hacer está ligado al aliento, la creatividad y

la capacidad de hacer obras únicas, mientras que la artesana se dedica a crear objetos útiles, generalmente para uso de la familia, con conocimientos que se pueden adquirir mediante la práctica y trabajando desde casa. Así, lo que hacían las mujeres se definió como arte doméstico y más habitualmente, como artesanía (Ruiz, 2018).

Fue de esta forma como los hilos, cosa de mujeres, se rechazaron como vehículo de comunicación en un mundo del arte completamente dominado por los hombres, que se adueñaron de las pinturas y los óleos.

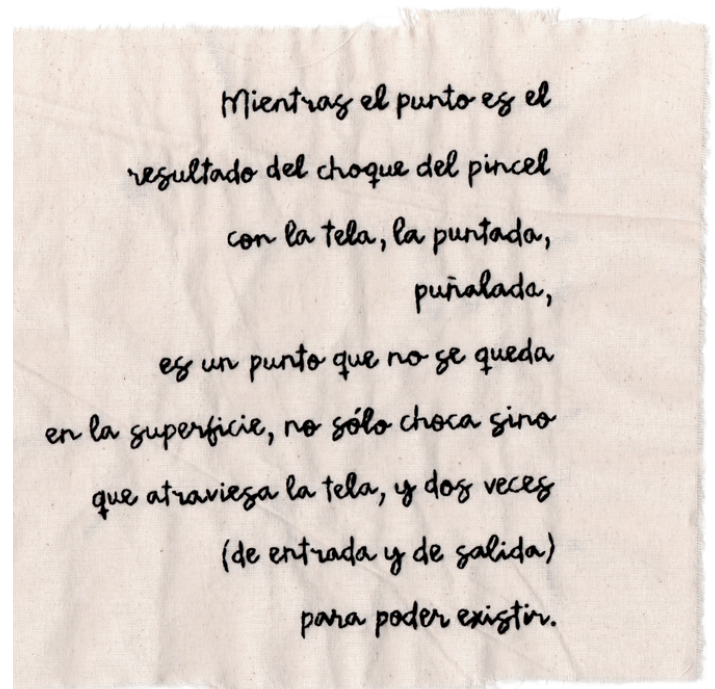
En este escenario, pienso en el nombre del elemento primario del bordado, la puntada, y cómo en el idioma español se presenta como la variante femenina del punto, elemento primario de la expresión plástica tradicional: “*la consecuencia del choque de un instrumento con la superficie*” (Gila, 2015, pág. 114).

Las mujeres siempre han hecho arte, aún a espaldas de los hombres, pero

**“La historia del arte
creado por la mujer no ha sido
pintada, sino bordada”
(Vadillo, 2023, pág. 270).**

Como las expresiones artísticas más valoradas por la sociedad masculina les fueron negadas, desahogaron su creatividad y genio a través de lo que les estaba socialmente permitido hacer, la costura, el tejido y el bordado, lo que explica la enorme variedad de sus manifestaciones y el hecho de que trascienden raza, clase, tiempo y fronteras. *“La costura era el único arte mediante el que las mujeres controlaban la educación de sus hijas y la producción del arte, y donde eran además la crítica y el público”* (Ruiz, 2018, pág. 148).

El punto como el principio de la pintura / masculino, la puntada como el principio del bordado / femenina. No me deja de sorprender, y al mismo tiempo no me sorprende nada, la agresividad que requirió la aguja para permitir abrir un campo de expresión plástica para las mujeres que nos precedieron.



Incluso en su unidad básica, en su elemento primario, la aguja tiene que rasgar velos para permitir que la mujer artista se exprese.

AGRADECIMIENTOS

Mujeres, hilos, historias... ¿Habr  mejor combinación?

Tuve la suerte de compartir y conversar, de esas conversaciones profundas y distendidas, con todas las hermosas maestras bordadoras y arpilleristas, más de 60 mujeres que conforman los 7 colectivos estudiados.

Part  todas las entrevistas con tanto nerviosismo, que el espacio que se creó con cada grupo, lleno de generosidad y amabilidad, nunca dejó de sorprenderme. Aprovecho de agradecerles nuevamente a cada una por recibirme y por compartirse tan abierta y desinteresadamente conmigo, y también de agradecerle especialmente a quienes fueron mi contacto directo para llegar a los colectivos, algunas de las cuales incluso organizaron reuniones especiales para poder ver a todas las integrantes al mismo tiempo: Juana Bayinka de las Bordadoras de Macul, Patricia Hidalgo y Rosario Muñoz de las Arpilleristas de Lo Hermida, María Cartes de la Arpilleristas de Melipilla, Luz Marmentini y Antonia Muñoz de la Bordadoras de Isla Negra, Luz María Arias de las Bordadoras de Lihueimo, Rosmarie Prim de las Bordadoras de Copiulemu y Filomena Vergara de las Bordadoras de Ninhue.

Espero de corazón poder honrar su trabajo y herencia.

AFEDES, Asociación Femenina para el Desarrollo de Sacatepéquez. (2020). *Nuestros tejidos son los libros que la colonia no pudo quemar. El camino del Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala*. Guatemala: Tujaal Ediciones.

Agosín, M. (1985). Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas. *Revista Iberoamericana*, 523-529.

Ágreda, A. M. (2020). Artes textiles y mundo femenino: el bordado. En M. C. Concha Lomba Serrano, *Las mujeres y el universo de las artes* (págs. 55-82). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Albornoz, A. (2000). *Loceras y bordadoras de Quebrada Las Ulloa y Copiulemu*. Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, Fondart.

Alfaro, E. (2022). *Catálogo 44 Muestra Internacional de Artesanía UC, Violeta Artesana*. Santiago.

Anguita, A. (2022). Arte popular y vanguardia de resistencia cultural. los movimientos artísticos chilenos entre 1960 y 1980. *Trilogía: Ciencia, Tecnología, Sociedad*. Obtenido de <https://trilogia.utem.cl/articulos/arte-popular-y-vanguardia-de-resistencia-cultural-los-movimientos-artisticos-chilenos-entre-1960-y-1980/>

Anich, S. (3 de octubre de 2019). *Valentina Bone: La desconocida heroína tras el arte de las arpilleras en Chile*. Obtenido de The Clinic: <https://www.theclinic.cl/2019/10/03/valentina-bone-la-desconocida-heroína-tras-el-arte-de-las-arpilleras-en-chile/>

Araya, A., & Durán, A. (2019). *Bordar el Desborde. Las Bordadoras de Isla Negra en el MNBA 1969 - 2019*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.

Assandri, S., & Celio, S. (2015). *Sabremos bordar*. Montevideo: Universidad de la República.

Benavente, C. (2018). *Las Bordadoras de Ninhue: El Arte de Bordar lo Cotidiano*. Ediciones UC.

Benavides, F. (marzo de 2013). *Cuadernos Educativos Exposición Hilos de América, Textiles Originarios*. Obtenido de https://proyecto.webescuela.cl/sistema/webclass/home/recursos/resource/15/ofimatic/a/710662_15_cKxHa6Ql_textilesoriginarios.pdf

Biblioteca Nacional de Chile. (s.f.). *Los Centros de Madres en Chile (1930-1989)*. Obtenido de Memoria Chilena: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100688.html>

Casillas, I. (2022). *Tejido y texto: actualidad de un entramado de relaciones*. Educa-UMCH.

Contreras, E. (2020). *Ingenio en tiempos de crisis: cuando los sacos de harina sirvieron para confeccionar vestidos*. Obtenido de Biobiochile: <https://www.biobiochile.cl/noticias/sociedad/historia/2020/05/22/moda-tiempos-necesidad-dia-los-sacos-harina-sirvieron-crear-vestidos.shtml>

DECEL - Diccionario Etimológico Castellano en línea. (noviembre de 2024). Obtenido de <https://etimologias.dechile.net/?colonizar>

Eliçabe, X. (2023). El textil en el arte contemporáneo y el Diseño. *Cuaderno 235 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 17-33.

Fogliati, L. (2014). *Búsquedas, una mirada sobre la maternidad y las relaciones personales*. Dunken.

Gila, M. d. (2015). La costura y el bordado en el Museo de Arte Naïf de Jaén. *Revista de Antropología Experimental, Universidad de Jaén*, 112-119.

González, A. M. (2016). *Bordar en Huilquilemu. Oficio memorable*. Talca: Ediciones UCM.

Ibáñez, I. (8 de septiembre de 2020). *El Correo*. Obtenido de Vestidos con sacos de harina, una solución tras la Gran Depresión: <https://www.elcorreo.com/vivir/vestidos-sacos-harina-20200907135643-ntrc.html>

Laboratorio Etnografía (Antropología). (2019). *Pantaleta de Tela de Saco de Harina de Alimento*. Obtenido de Repositorio de datos de investigación de la Universidad de Chile: <https://datos.uchile.cl/dataset.xhtml?persistentId=doi:10.34691/UCHILE/XFQYFP>

Loayza, C. (2017). *Memorias textiles de la provincia de Palena: un patrimonio vivo de costa y de cordillera*. Puerto Montt: Imprenta Gráfica Andina.

Manier, M. (2019). *Sewing Their Stories, Telling Their Lives: Embroidered Narratives from Chile to the World Stage (1969-2016)*. Arcata: Humboldt State University Press.

Meissner, E., & Prim, R. (2007). *Las Bordadoras de Copiulemu y el Tapiz Papal*. Icaro Ltda.

Navarro, F. (2022). *Sacos de harina: la 'moda' tras la Gran Depresión*. Obtenido de Muy Interesante: <https://www.muyinteresante.com/historia/46529.html>

Nieto, M. E. (2015). *El Textil: Del mito del origen a la era multimedia*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia.

Pérez-Bustos, T. (2019). ¿Puede el bordado (des)tejer la etnografía? *Disparidades. Revista De Antropología*.

Pérez-Bustos, T., & Chocontá, A. (2018). Bordando una etnografía, sobre cómo el bordar colectivo afecta la intimidad etnográfica. *Debate Feminista, Universidad Nacional de Colombia*, 1-25.

Plante, I. (2019). Las “tapisseries chiliennes” de Violeta Parra entre lo vernáculo y lo internacional. *Artelogie, Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*.

Quijada, F. (2021). *Ni primitiva ni ingenua: contemporánea. Reflexiones en torno a la obra visual de Violeta Parra y su recepción crítica*. Obtenido de Observatorio Cultural 34: <https://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2021/06/02/oc-34-articulo-7/>

Rodríguez, M. (2008). *Arpilleras: retazos de inocencia*. Obtenido de www.letras.s5.com: Página chilena al servicio de la cultura: <http://letras.mysite.com/mar210708.html>

Ruiz, B. (2018). Prácticas textiles para subvertir los espacios públicos. Del sufragismo al contra-feminicidio. *Dossiers feministes*, 143-168.

Torimaru, T. (2008). *One Needle, One Thread. Miao (Hmong) embroidery and fabric piecework from Guizhou, China*. University of Hawaii Art Galle.

Vadillo, M. (2023). Hilo y discurso escéptico en la creación contemporánea a través del bordado y la instalación artística: las obras de Ghada Amer y Chiharu Shiota. *THÉMATA. Revista de Filosofía*, 267-291.

Viñao, S. (2019). *Del auge del arte textil a la investigación personal*. Obtenido de Arte y Políticas de Identidad, 21: <https://doi.org/10.6018/reapi.416791>

Wikipedia. (s.f.). Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_art%C3%ADstico